



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das imaginierte Bild -
Die Präsenz der Abwesenheit am Beispiel ausgewählter
Werke von Cy Twombly und Gary Hill.“

Verfasserin

Jane Caroline Weiß

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Doz. Dr. Dieter Bogner

1. Einleitung	3
2. Einführung	6
2.1. Repräsentation – Vorbild und Abbild	6
2.2. Der Betrachter – Auflösung des Subjekts	8
3. René Magritte – Was ist ein Bild?	14
3.1. LA TRAHISON DES IMAGES (Der Verrat der Bilder)	14
4. Cy Twombly – Rekonstruktion als Dekonstruktion	18
4.1. Entwicklung der Linie und Einkehr der Schrift	18
4.2. OLYMPIA 1957	23
4.3. SCHOOL OF ATHENS II 1964	26
5. Gary Hill – Zerstückelung und Abwesenheit	32
5.1. Der Körper – digitale Medien	32
5.2. CRUX (It's Time to Turn the Record Over) 1983-1987	36
5.3. SUSPENSION OF DISBELIEF (for Marine) 1991-1992	39
5.4. INASMUCH AS IT IS ALWAYS ALREADY TAKING PLACE 1990	42
6. Zusammenführung und Fokussierung	48
6.1. Bild und Betrachter	48
6.2. Sprache und Schrift – Einschreiben von Zeit	52
6.3. Fragment und Zerstückelung	55

6.4. Die Spur	59
7. Conclusio - Die Präsenz des Abwesenden	62
8. Literatur	65
9. Abbildungsnachweis	77
10. Abbildungen	81

1. Einleitung

Das ausgehende 19. und das 20. Jahrhundert sind von einem tief greifenden Wandel geprägt, sowohl was die gesellschaftlichen Strukturen anbelangt, als auch althergebrachte Wertevorstellungen. Die Bereiche der gesellschaftlichen Toleranz und der Freiheit des Einzelnen sind, zumindest in den westlichen Industriestaaten, durch große Umbrüche und Veränderungen geprägt. Zugleich bringen die neuen Möglichkeiten der Selbstverwirklichung und technologische und sozialpolitische Errungenschaften in vielen Lebensbereichen auch eine gewisse Desorientierung und Unsicherheit mit sich.

Auch in der bildenden Kunst vollzieht sich ein Wandel. Hier sind es die französischen Impressionisten, die mit dem bisherigen Dogma der repräsentativen Verpflichtung eines Kunstwerks und dem Zwang zur Mimesis brechen. Sie läuten sozusagen die Moderne¹ ein, die bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht mehr in ihren Grundfesten erschüttert werden sollte.

Es ist nicht verwunderlich, dass der Mensch in das Zentrum vieler theoretischer Auseinandersetzungen während dieser Zeit rückt. Sigmund Freud mit der Psychoanalyse, die Sozialwissenschaft als „neue“ Wissenschaftsdisziplin², der philosophische Diskurs Friedrich Nietzsches mit seiner Kritik am Christentum sind nur wenige Beispiele für den Versuch, Antworten auf die Fragen und Probleme des neuen Zeitgeistes zu finden.

In den 60er Jahren erfährt diese ‚Epoche‘, vor allem geprägt durch die (Post-) Strukturalisten mit deren Analyse und Dekonstruktion der gesellschaftlichen Strukturen, der Wissenschaft und kultureller Gegebenheiten, eine Wende. Es ist die

¹ Hier schließe ich mich den Ausführungen Sandro Bocolas an, der den Beginn der Moderne um 1870 ansetzt, als der Maler Eduard Manet 1873 die „Société Anonyme des Artistes peintres, sculpteurs et graveurs“ gründet, eine junge Künstlergruppe, aus welcher der Impressionismus hervorgeht. Sozialgeschichtlich markiert die Gründung der Pariser Kommune im Jahr 1870/71 den Beginn einer neuen Epoche. nachzulesen in: Bocola 1994, S. 28f.

² Soziologie ist eine sehr junge Wissenschaftsdisziplin, für welche erst 1892 in den USA (Albion W. Small), 1896 in Frankreich (Emile Durkheim) und 1914 in Deutschland (Georg Simmel) die ersten Lehrstühle an Universitäten eingerichtet wurden. nachzulesen in: Korte / Schäfers 2002, S.12.

Zeit, in der erstmals von einer Postmoderne³ gesprochen wird. Das innovative Bestreben der Moderne wird abgelehnt. Im Bereich der Kunst ist ein grundsätzlicher Stilpluralismus charakteristisches Element dieses Wandels. Vergangene Stile und vorhandenes Material werden zitiert und auf spielerische Art und Weise collagiert. Jean-François Lyotard schreibt, dass es darum geht, *„Anspielungen auf ein Denkbare zu erfinden, das nicht dargestellt werden kann.“*⁴ Kunst unterliegt nicht mehr dem Diktat einer Nachvollziehbarkeit, sondern dient der Relativierung und dem Widerspruch, wodurch mehr Raum für Assoziationen bei der Betrachtung der Kunstwerke offen bleibt. Zahlreiche künstlerische Positionen spiegeln diesen Paradigmenwechsel wieder, wobei der Fokus vor allem auf zwei Künstler in den folgenden Kapiteln liegen wird. Es handelt sich um den amerikanischen Maler Cy Twombly und den Videokünstler Gary Hill.

Im ersten Teil der Arbeit soll ein kurzer Einblick in die Entwicklungen und Veränderungen hinsichtlich eines Bildbegriffes gegeben werden. Die Repräsentationsproblematik, das Verhältnis von Wirklichkeit und Abbild und eine sich verändernde Wahrnehmung des Betrachters werden dabei eine zentrale Rolle spielen. Von besonderem Interesse werden die Theorien über das Subjekt sein, wo das menschliche Individuum nicht mehr als eine autonom agierende Einheit gesehen wird, sondern in verschiedene Einzelidentitäten zerfällt. Es definiert sich durch gesellschaftliche und kulturelle Faktoren, die von außen einwirken und wird so zu einem sozialen Konstrukt. Unter diesen Voraussetzungen werden im zweiten Teil der Arbeit ausgewählte Werke von Cy Twombly und Gary Hill eingehender betrachtet. Die Auflösung des Bildes, fragmentarische Wahrnehmung und die Rolle und der Blick des Betrachters sind wichtige Aspekte in deren Werken. Abwesenheit, Dekonstruktion, Raum, Fragment, Zerstückelung und Sprache werden zentrale Begriffe bilden, die unter anderem mit Hilfe von Theoretikern wie Roland Barthes,

³ Der Begriff der Postmoderne soll hier nicht als Epochenbegriff aufgefasst werden, sondern lediglich als ein vor allem in der Literaturgeschichte und Philosophie verwendeter Terminus, der gewisse gesellschaftliche und kulturelle Tendenzen beziehungsweise Geisteshaltungen beschreibt. 1959 wird der Begriff ‚Postmoderne‘ erstmals in Rahmen eines Literaturdiskurses von dem Literaturwissenschaftler Irving Howe verwendet und im Jahr 1979 veröffentlicht Jean-François Lyotard sein Buch „Das postmoderne Wissen“.

⁴ Jean-François Lyotard, Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?, in: Welsch 1988, S. 203.

Hans Belting und Gottfried Boehm eingehender betrachtet werden. Als mögliche Perspektive in Bezug auf die Fragmentierung und Zerstückelung dienen Texte des Psychoanalytikers Jacques Lacan und von Siegrid Schade.

Im letzten Teil der Arbeit soll der Fokus auf bestimmte Aspekte in den Werken der Künstler gelegt werden um mögliche Antworten auf die folgenden zentralen Fragestellungen geben zu können.

Wie wird Repräsentation, im Speziellen bei Twombly und Hill, in Frage gestellt? Mit welchen Mitteln kommt es zu einem Spannungsaufbau zwischen Kunstwerk und Ausstellungsbesucher? Wie gelingt es den einzelnen Künstlern eine derartige Interaktion zwischen Bild und Betrachter in Gang zu setzen? Was trägt der Künstler beziehungsweise das Kunstwerk und was der Rezipient zur letztendlichen Vollendung des Werkes bei? Kann noch von einem repräsentativen Charakter des Werkes gesprochen werden? Wie verhält es sich mit der Konstruktion von Eigenbildern und der Selbstwahrnehmung? Welche Rolle spielt der Betrachter der Werke? Manifestiert sich Bildlichkeit neu?

2. Einführung

2.1. Repräsentation – Vorbild und Abbild

Während bei einem klassischen Tafelbild die Bildinformationen und die Abbildung an die materielle Bildoberfläche gebunden sind und somit auch die Wahrnehmung des Rezipienten stark fokussiert bleibt, beginnt Ende des 19. Jahrhunderts die Auflösung dieser repräsentativen Verpflichtung der Kunst. Das Bild deckt sich nicht mehr mit der Wahrnehmung, tradierte Konzepte wie Vorbild und Abbild, die Vermittelbarkeit des Kunstwerkes, seine Originalität und Autorenschaft beginnen sich in der Moderne⁵ vom Paradigma der Abbildung der „Wirklichkeit“ loszulösen. Das Modell der Repräsentation wird in Frage gestellt. *„Das Werk kann nicht länger als Anschauungsgegenstand oder Medium von Repräsentation gelten. Es wird zu einem Ausdruck problematisierender Erfahrungen, die im Hin- und Her zwischen Betrachter und Bild pendeln, transitorisch und labil, aber immer medial verdichten, was als Bild nicht mehr mit dem materiellen Bildträger zusammenfällt.“*⁶

Die Gegenwart und Vielfalt von Bildern in unserem alltäglichen Leben, sei es in Form von bildender Kunst, Kino, Fernsehen oder Internet, lässt leicht vergessen, dass es sich allein um bildliche Repräsentationen handelt, deren Eigenschaft darin besteht, die reale Präsenz eines Körpers oder Gegenstandes medial wiederzugeben. *„Es ist ein Bild eines Bildes, welches wiederum einen inszenierten Körper zeigt, der sich auf andere und nächste Bilder bezieht, die ihrerseits schon nachgeahmt wurden und in unserem Blick, ob vertraut oder fremd, anziehend oder abstoßend, ohnehin bereits als Bilder erscheinen.“*⁷

⁵ Bei der Definition schließe ich mich Sandro Bocola an, der den Beginn der Moderne um 1870 ansetzt, in: Bocola 1994, S. 28f.

⁶ Hans Ulrich Reck, Kunst als Kritik des Sehens, in: Breitbach/ Clausberg 1999, S. 237.

⁷ Martin Schulz, Körper sehen – Körper haben? Fragen der bildlichen Repräsentation, in: Belting/ Kamper 2002, S. 1.

Spätestens seit den 60er Jahren ist immer wieder von einer „Krise der Repräsentation“ die Rede, und von einer Auflösung der Bilder.⁸ Das Bild unterliegt nicht mehr dem Schema von Vor- und Abbild, es verweigert den Bezug zur Wirklichkeit. *„Kunst repräsentiert nicht nur nicht mehr das Wirkliche, das Bild repräsentiert auch nicht mehr das Bild, sondern nur noch eine rationale Erfahrung in der Sukzessivität der Zeit.“*⁹ In der Kunst des 20. Jahrhunderts wird von vielen Künstlern nicht nur das *Was* man repräsentieren kann hinterfragt, sondern auch das *Wie* und *Wer* des Repräsentierens selbst. Im ausgehenden 19. Jahrhundert spielen viele Faktoren eine Rolle, die ein vermeintliches Ende der Repräsentation begünstigen. Industrialisierung, Technisierung und Wissenschaft, Vermassung und nicht zuletzt der geistesgeschichtliche und sozialpolitische Kontext führen zu einer stufenweisen Veränderung des Repräsentationsgedankens und des Status des Bildes. Die Hinwendung zum Objekt selbst und der Bruch mit der mimetischen Abbildung werden oft mit der Erfindung der Fotografie um 1839 in Zusammenhang gebracht.¹⁰ Die Malerei sei nicht länger einer getreuen Wiedergabe von Wirklichkeit verpflichtet. Die Wahrnehmung tritt in den Vordergrund, man steht nicht mehr einer leicht verständlichen Welt gegenüber. Anne-Marie Bonnet sieht die Fotografie und auch die Malerei als Symptome einer Veränderung des Sehens und der Wahrnehmung von Wirklichkeit. *„Das Sehen der Welt verlagerte sich von erkennender, abbildender Affirmation zur ausschnittshaften, subjektiven Aufnahme.“*¹¹ Ästhetische Einzelaspekte wie Raum, Farbe, Oberfläche, Licht und der Malakt selbst werden hinterfragt und zum Thema der Repräsentation. Diese Aspekte entwickeln eine Eigendynamik und dadurch gewinnen sie zugleich eine neue Qualität, die eine Autonomisierung und Objektivierung des Bildes nach sich ziehen. Die Bindung eines Kunstwerkes an eine reale Präsenz und Repräsentation weicht zugunsten einer neuen Offenheit und Autonomie.

⁸ Weibel 2002, (20.05.2007), URL: [http://hosting.zkm.de/icon/stories/storyReader\\$33](http://hosting.zkm.de/icon/stories/storyReader$33) und: Hans Ulrich Reck, Kunst als Kritik des Sehens, in: Breitbach/ Clausberg 1999, S. 251.

⁹ Hans Ulrich Reck, Kunst als Kritik des Sehens, in: Breitbach/ Clausberg 1999, S. 253.

¹⁰ Bonnet 2004, S.18.

¹¹ Ebd.

Malewitschs ‚Schwarzes Quadrat auf weißem Grund‘ von 1913, wird immer wieder als Ausdruck „einer Krise“ des Bildes genannt. Marcel Duchamp mit dem Ready-Made ersetzt das repräsentierte Objekt durch ein reales. Aleksandr Rodtschenko malt im Jahr 1921 sein letztes Bild um damit das Ende der Malerei zu signalisieren und René Magritte stellt die herkömmlichen Seh- und Denkgewohnheiten bei der Betrachtung eines Bildes in Frage. In den 50er Jahren vollzieht Jackson Pollock mit dem Action Painting einen Ausstieg aus dem Bild hin zu einer Malerei, die nur noch die Spur einer Handlung vorweist und führt somit die Malerei in eine völlig neue Richtung.¹² In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts werden künstlerische Bewegungen wie unter anderem Pop Art, Fluxus, Happening, Body Art, Arte Povera, Konzeptkunst und schließlich die Entwicklung der Medienkunst radikal die bisherigen Vorstellungen von Kunst, Künstler und Rezeption verändern.¹³ Der Weg führt dahin, das Kunstwerk von seinen historischen Elementen, von der Farbe, der Leinwand bis hin zum Rahmen zu befreien, es aufzulösen und aus einem Ganzen herauszulösen.

Indem das Kunstwerk zunehmend eine Nachahmung beziehungsweise ein Abbild zu sein negiert und sich Symbolisierungsprozessen entzieht, provoziert es die Frage nach der Bildlichkeit der Bilder. „*Selbstreflexion und Selbstreferentialität treten an Stelle von Denotation und Repräsentation*“.¹⁴ Die dem Werk zugrunde liegende Idee materialisiert sich nicht mehr im Bild sondern als Bild. So bemerkt Gernot Böhme, dass nicht mehr die „*Weisen der Darstellung*“¹⁵ im Vordergrund stehen sondern seine Bildlichkeit und Sichtbarkeit.

2.2. Der Betrachter – Auflösung des Subjekts

Nicht nur ein Wandel in der Bilderfrage findet im Laufe des 19. Jahrhunderts statt, auch der Betrachter rückt in ein neues Licht. Es ist die Geburtsstunde der Museen

¹² Bonnet 2004, S.144.

¹³ Bonnet 2004, S. 13-31.

¹⁴ Hans Ulrich Reck, Kunst als Kritik des Sehens, in: Olaf Breitbach/ Clausberg 1999, S. 253.

¹⁵ Böhme 1999, S.22.

und des Ausstellungswesens. Kunst ist nicht mehr nur einer Elite vorbehalten sondern wird für ein breites Publikum zugänglich.¹⁶

Zunehmend werden tradierte gesellschaftliche Vorstellungen hinterfragt, individuelles Sein und Subjektivität treten in den Vordergrund. Der Wandel sozialer Organisationsformen zieht eine Veränderung des Verhältnisses sowohl der Kunst zur Welt, als auch des Betrachters zur Kunst nach sich.

Die Künstler haben es plötzlich mit einem breiten Publikum zu tun, der Mensch als Individuum tritt in den Vordergrund. Es soll nun eine Kunst geschaffen werden, die nicht bloß etwas abbildet, sie soll auch einen Erkenntnisgewinn, eine Erfahrung mit sich bringen. Kunst wird autonom, befreit sich aus den Fängen der Auftraggeber und tritt zugleich einer Öffentlichkeit gegenüber, die eine große Erwartungshaltung mit sich bringt. Es gibt viel aufzuarbeiten, Grenzen werden ausgelotet, Darstellungsweisen hinterfragt. Die Kunst beginnt sich selbst zu reflektieren. Der neue Auftrag des Künstlers wird es sein, Werke zu schaffen, die nicht mehr an einen Kontext oder Ort gebunden, sondern für eine breite Masse konsumierbar sind, die ein weitaus offeneres und weitläufigeres Gedankengut mit sich bringt.

Im 19. Jahrhundert sind die Anfänge einer Entwicklung zu erkennen, die Ende der 60er Jahre zum vollen Ausdruck kommen. Ein Paradigmenwechsel und Bewusstseinswandel ist festzustellen, der nicht ohne Folgen für die darstellende Kunst sein sollte. Vor allem die französischen (Post-)Strukturalisten widmen sich der Subjekttheorie, die eine Auflösung des Subjekts diagnostiziert. Sie fragen nach den Motiven des Wandels und der Verschiebung von Bedeutung und Wahrnehmung und versuchen auf unterschiedliche Weise Antworten darauf zu geben.

Mit der Auflösung der Bilder geht auch die Auflösung des Subjekts einher. Im Jahr 1967 postulieren Roland Barthes und Michel Foucault den Tod des Autors und infolgedessen des Subjekts selbst.¹⁷ Die Funktion des Autors, auktorial und autonom in seinen Werken seiner Kreativität Ausdruck zu verleihen verschwindet

¹⁶ Als Folge der französischen Revolution öffnet 1794 der Louvre seine Tore und wird der Öffentlichkeit zugänglich. Dies sollte der erste Schritt hin zu einer „Demokratisierung“ des Kunstgenusses sein.

¹⁷ Roland Barthes, Der Tod des Autors. In: Jannidis 2000, S. 184-193. und Michel Foucault: Was ist ein Autor?, in: Foucault 2003, S.234-270.

zugunsten eines „*Gewebes von Zitaten*“¹⁸, so Barthes. Nicht mehr der Autor als Schöpfer der Erzählung spielt eine Rolle, sondern die Repräsentation vollzieht sich durch das Medium selbst. „*Die Schrift ist der unbestimmte Ort, wohin unser Subjekt entflieht, das Schwarzweiß, indem sich jede Identität aufzulösen beginnt, angefangen mit derjenigen des schreibenden Körpers.*“¹⁹ Der Autor wird zum Schreiber und der Akt des Schreibens zur „*reinen Geste der Einschreibung*“²⁰. Der Verfasser verschwindet zugunsten der Schrift und die Sprache konstruiert fortan die Realität. Für Foucault tritt anstelle des Autors der Diskurs und das Schreiben, bestehend aus Codes und Zeichensystemen, das Schreiben wird zum Zeichenspiel. Sprache und Schrift spielen dabei eine entscheidende Rolle und stehen im Zentrum dieses kultur- und geisteswissenschaftlichen Wandels, der unter dem Begriff des „linguistic turn“²¹ in die Theorie eingehen sollte. Der Grundgedanke dieser Wende besteht darin, dass alle Erkenntnisformen sprachlich geprägt sind, das heißt der Logik der Sprache folgen. Sprache ist nicht mehr nur ein Medium der Mitteilung, sondern dient auch als Grundlage von Erkenntnisbildung und wird zu dessen Bedingung. Die Wirklichkeit und das Denken werden durch die Sprache strukturiert und sind ohne diese nicht konkret fassbar.

Nach der Auffassung des Psychoanalytikers Jacques Lacan sind Bild und Sprache eng miteinander verknüpft. „*Wörter rufen Vorstellungen, Phantasien, innere Bilder hervor [...] deren Inhalt sich vom hier und jetzt löst. Das Subjekt entwickelt Vorstellungen über sich, versucht sich ein Bild von sich selbst zu machen, das nicht mehr an das visuell Wahrnehmbare gebunden ist.*“²² Bei der Betrachtung eines Bildes entsteht eine Differenz. Die sprachlich (im Geiste) gestellte Frage nach der Bedeutung des Dargestellten bekommt als Antwort zuerst ein Bild. In René Magrittes ‚Le miroir magique‘ (Abb. 1) von 1929 wird diese Verkettung von Sprache und Bild sehr gut veranschaulicht. Diese Wechselbeziehung und der Raum, der zwischen dem Betrachter und dem Bild entsteht, werden zur Grundlage für die

¹⁸ Roland Barthes, Der Tod des Autors. In: Jannidis 2000, S.190.

¹⁹ Ebd., S.185.

²⁰ Ebd., S.190.

²¹ Erstmals wurde die Bezeichnung „linguistic turn“ durch Richard Rorty geprägt, der 1967 eine Sammlung von Texten unter dem Titel „The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method.“ veröffentlichte.

²² Widmer 1997, S. 34.

Erscheinung von etwas „Neuem“. Die Repräsentation, also der ursprüngliche Charakter der Repräsentation, die Wirklichkeit abzubilden, verschiebt sich in diesen Zwischenraum. Ein Kunstwerk ist nicht mehr im traditionellen Sinne lesbar, sondern tritt in Interaktion mit dem Betrachter. Der Künstler schafft ein Werk, der Betrachter vollendet dieses mit den Bruchstücken an Information, die dem Werk innewohnen.

Dem Aspekt des Sehens und des Blickes, der ebenso einem stetigen, kulturell und sozial gebundenen Wandel unterzogen ist, kommt eine tragendere Rolle zu. Es hängt immer vom jeweiligen Blickwinkel ab, wie die Antwort auf die Frage „Was ist ein Bild?“ ausfällt. Sowohl äußere Faktoren, wie der Raum, der soziale und kulturelle Kontext, als auch das individuelle Empfinden und Befinden des Betrachters sind nicht unerheblich. So wie der Mensch sind auch unsere Bilder kulturell gebunden und repräsentieren das kollektive Imaginäre schreibt Hans Belting und folgert, dass der Betrachter, der Mensch selbst, der wahre Ort der Bilder ist.²³ Ohne einen Rezipienten, ohne dessen Blick, gäbe es keine Bilder, „[...] sondern die Bilder wären etwas anderes oder gar nichts. Zwar empfangen wir Bilder von Außen, aber wir machen sie zu unseren eigenen Bildern.“²⁴

Erinnerungen, Empfindungen und Informationen werden täglich angehäuft und der Mensch schöpft nun aus diesem sich ständig verändernden Wissenspool um die auf ihn einfallenden Bilder zu deuten.

Das Aufsteigen ‚Innerer‘ Bilder, die bei der Betrachtung eines Kunstwerkes entstehen und die in gewisser Weise den Betrachter zu einer Projektionsfläche werden lassen, finden auch in den Theorien Jacques Lacans eine Auseinandersetzung. Lacan beschäftigt sich mit dem Blick und seiner Bedeutung hinsichtlich einer Bildtheorie eingehender. Seine Konzeption des Spiegelstadiums, des Imaginären und des Blickes als dem ‚Objekt a‘ werden vor allem in Hinblick auf den Vorgang der Zerstückelung, deren sich sowohl Twombly als auch Hill bedienen, von entscheidender Bedeutung sein.²⁵ Das Objekt des Begehrens, ‚Objekt a‘,

²³ Hans Belting, Der Ort unserer Bilder, in: Breitbach/ Clausberg 1999, S. 287.

²⁴ Ebd.

²⁵ In Jacques Lacans Theorien gibt es vier wesentliche Punkte. 1. Das Spiegelstadium: Während dieses frühkindlichen Stadiums entwickeln sich das Ich und die grundlegende Struktur von Subjektivität. 2. Sprache:

manifestiert sich nach Lacan als Blick, „[...] durch den das Sehen an eine Grenze stößt. Etwas ebenso Lichthafte und Blindes 'blickt' zurück, das die Geschlossenheit des Sehfeldes stört und die imaginäre Selbstspiegelung des Subjekts im Gesehenen aufbricht.“²⁶ Folgt man dieser These, so trifft der Blick des Betrachters auf das Bild, und gleichzeitig kommt dem Subjekt ein Blick entgegen, der seinen Ursprung in jenem ‚Objekt a‘ hat, dessen treibende Kraft das Begehren ist und außerhalb unseres Selbst liegt. „Das Subjekt wird unter dem Blick selbst zum tableau, in das sich verschiedene Sichtbarkeiten einschreiben können.“²⁷ Bildhaftigkeit ist nicht mehr auf die Darstellung reduziert, sondern geht über die Grenzen des Mediums hinaus. Auch der Betrachter wird zum Ort, in den sich Bilder einschreiben.

Hans Ulrich Reck erläutert in dem Aufsatz „Kunst als Kritik des Sehens“, dass die neuzeitliche Kunst im Bann einer Selbstermächtigung des Sehens steht, und, dass „dem Moment des Zeigens die Behauptung der Konstruktion des Unsichtbaren eingewoben ist.“²⁸ Reck folgert, dass durch das Verschwinden denotativer Referenzen in der Darstellung es zu einer Kontextualisierung der Bedeutung des Gezeigten kommt. Der Charakter und die Ausdehnung des Bildes verändert sich und wird zu einer unsichtbaren Konstruktion. In Hinblick auf die Künstler Hill und Twombly erscheint dieser Ansatz sehr interessant. Der Blick und das Sehen sind einem Wandel unterzogen, der dahin führt, dass ein verändertes Sehen in keiner Relation zu der Darstellung mehr steht. Das Sichtbare beginnt sich zugunsten des Denkbaren aufzulösen.²⁹

Das Subjekt, also der Mensch ist ein Sprachwesen. Sprache strukturiert das Unbewusste. 3. Begehren: Durch den Blick des Subjekts in den Spiegel kommt es zu einer imaginären Verknüpfung und das Ich beginnt sich aufzuspalten. Der Körper als Ganzes im Spiegel kann selbst nicht wahrgenommen werden, folglich entsteht ein Mangel, der im Objekt ein Begehren auslöst. Dieses Objekt des Begehrens und ein Teil dieser Spaltung, von Lacan als Objekt a bezeichnet, ist immer schon verloren, daher kann das Begehren niemals gestillt werden. 4. RSI: Grundgerüst der menschlichen Psyche ist eine unauflösbare Dreiecksbeziehung von Imaginär-Symbolisch-das Reale, in: Widmer Wien 1997.

²⁶ Blümle/ Von der Heiden 2005, S. 272.

²⁷ Boehm 1994, S. 23.

²⁸ Hans Ulrich Reck, Kunst als Kritik des Sehens, in: Breitbach/ Clausberg 1999, S. 236.

²⁹ Ebd., S. 237.

Wenn man unter diesem Gesichtspunkt die Werke der eben genannten Künstler betrachtet, wird dieser Prozess sehr gut ersichtlich. Bei der Betrachtung eines Bildes wird der Wahrnehmung und dem Blick etwas dargeboten, das in einem weiteren Schritt zu einer Imagination auf Seiten des Rezipienten führt. Welche Informationen der Betrachter daraus nimmt, ist immer abhängig von der assoziativen Bandbreite des betrachteten Werkes.

Hier kann als Beispiel wieder das Bild ‚Le miroir magique‘ von Magritte heran gezogen werden. Er stellt einen Gegenstand dar, der jedoch nicht nur auf sich selbst verweist, sondern in sich etwas birgt, das etwas weiteres ankündigt. So gelingt es, unzählige Begleitvorstellungen auszulösen. Twombly und Hill gehen einen Schritt weiter. Im Vordergrund steht nicht mehr eine Kunst des Sichtbaren, sondern die Konstruktion des Unsichtbaren und Abwesenden.

3. René Magritte – Was ist ein Bild?

Zunächst soll auf einen Künstler näher eingegangen werden, der exemplarisch die zuvor behandelten Entwicklungen in seinem Werk reflektiert und gewissermaßen auf den Punkt bringt. Die Beziehung von Wort, Bild und Sprache und die Frage nach Bildhaftigkeit sind ein wichtiges Thema, das sich durch das gesamte Œuvre René Magrittes verfolgen lässt. Sein Werk kommt einer philosophischen Bildtheorie entgegen und kann als ein wichtiger Schritt in diesem Denken gesehen werden. Mit Hilfe der Auseinandersetzung mit Magrittes Bild ‚La trahison des images‘ (Ceci n’est pas une pipe) (Abb. 2) von 1928/29, soll in Hinblick auf die späteren Ausführungen zu Cy Twombly und Gary Hill eine erste Annäherung erfolgen.³⁰ Es handelt sich um ein Ölgemälde mit der Darstellung einer Pfeife unter der sich der Schriftzug „Ceci n’est pas une pipe“ befindet.

3.1. LA TRAHISON DES IMAGES (Der Verrat der Bilder)

In dem Bild ‚La trahison des images‘ präsentiert Magritte eine Pfeife, die keine Pfeife ist und um diesem Umstand noch Nachdruck zu verleihen, schreibt er auf die Leinwand: Dies ist keine Pfeife. Foucault wird später in einem Aufsatz zu Magritte schreiben: *„Ist also die Aussage falsch, da ihr ‚Referent‘ – offensichtlich die Pfeife – sie nicht bestätigt? Wer aber wird ernsthaft behaupten, dass dieses Ensemble von Linien und Text eine Pfeife ist? Ist das nicht alles recht simpel, da die Darstellung einer Pfeife natürlich nicht selbst eine Pfeife sein kann? Und doch sagt man gewöhnlich: Was ist das, dieses Bild?“*³¹

Die Frage „Was ist ein Bild?“ scheint programmatisch für die Entwicklung der Kunst des 20. Jahrhunderts. Magritte stellt Bild und Wort auf paradoxe Weise gegenüber. Dieses Bild vollzieht, so Gernot Böhme, *„die Reflexion auf Bildhaftigkeit bereits im Bilde selbst“*³²

³⁰ In der einschlägigen Literatur werden sowohl ‚La trahison des images‘, als auch ‚Ceci n’est pas une pipe‘ als Titel verwendet.

³¹ Foucault 1997b, S.11.

³² Böhme 1999, S. 49.

Im Mai 1966 wendet sich René Magritte in einem persönlichen Brief an Michel Foucault, in dem er Fragen zu dem im Jahr zuvor veröffentlichten Buch „Die Ordnung der Dinge“ stellt³³. Dem Schreiben legt er auch einige Reproduktionen seiner Werke bei, unter anderem auch eine Zeichnung von ‚Ceci n’est pas une pipe‘. Vor allem die Begriffe „Gleichartigkeit“ und „Ähnlichkeit“ haben sein Interesse geweckt. Ihm erscheint ihre Differenzierung unzureichend. Seiner Auffassung nach haben Dinge miteinander keine Ähnlichkeiten, aber sie haben Gleichartigkeiten, die zum Teil sichtbar sind, wie Farbe, Form und Größe, aber auch unsichtbar sein können wie der Geschmack oder das Gewicht. Anders verhält es sich mit dem Denken, dessen Eigenschaft es ist, ähnlich zu sein. *„Es ähnelt, indem es das ist was es hört, sieht oder erkennt; es wird zu dem was ihm die Welt darbietet.“*³⁴ In der Malerei kommt es jedoch zu einer Schwierigkeit, da das sichtbare Bild die unsichtbaren Gedanken des Künstlers wiedergibt. Für Magritte ist es nicht der Malvorgang, sondern das Denken, das zählt.

Aus dieser Korrespondenz heraus entwickelt Foucault eine eingehendere Betrachtung des Werkes Magrittes, die jedoch erst nach dem Tod des Künstlers in einer ersten Fassung im Jahr 1968 erscheint.³⁵ In dieser Schrift geht es vor allem um die Infragestellung der Repräsentation in der modernen Kunst, bei der es nach Foucault nicht nur um die reine künstlerische Wiedergabe von Wirklichkeit geht, sondern um ein viel allgemeineres Vermögen von Wirklichkeitserfassung.³⁶ Dabei unterscheidet Foucault zwei Prinzipien, welche die Malerei seit dem 15. Jahrhundert bestimmen. Auf der einen Seite die Trennung von Bild und Schrift, als zwei unterschiedliche Weisen von Repräsentation. Auf der anderen Seite steht die Gleichwertigkeit von „Ähnlichkeit“ und „Affirmation“, die nicht zu trennen sind.³⁷ Das heißt, eine bildliche Darstellung verweist durch ihre Ähnlichkeit auf etwas anderes, oder, um es mit den Worten Foucaults zu sagen: *„Das, was man hier sieht,*

³³ Foucault 1997b, S.55.

³⁴ René Magritte, in: ebenda, S.55.

³⁵ Ebd.

³⁶ Prange 2001, S. 46.

³⁷ Zur Veranschaulichung der beiden Prinzipien zieht Foucault die Künstler Paul Klee, der prototypisch für das erste, und Wassily Kandinsky, der für das zweite Prinzip steht, heran., in: Foucault 1997b, S. 25-30.

*ist das da.*³⁸ In der Malerei des 20. Jahrhunderts verschwinden diese beiden Prinzipien laut Foucault und er sieht in Magritte einen derjenigen, der mit diesen Grundprinzipien bricht. Er schafft in seinen Werken eine gewisse Fremdheit zwischen der Schrift und dem Bild. Die beiden Komponenten beziehen sich zwar aufeinander, weisen aber gleichzeitig voneinander. *„Magritte untergräbt insgeheim einen Raum, den er in seiner traditionellen Ordnung zu bewahren scheint. Er höhlt ihn mit Wörtern aus.“*³⁹

Schrift und Bild werden nicht mehr kompositorisch miteinander vereint, sondern diese beiden Elemente werden gegeneinander ausgespielt. Der Künstler visualisiert in gewisser Weise den Sprachgebrauch.

Wolfgang Max Faust bezeichnet Magrittes Vorgehensweise als ein visuell-verbales Verfahren, das sich *„sowohl auf den Symbolmodus des Bildes bezieht, als auch auf die Bedingungen der Rezeption.“*⁴⁰ Mit Hilfe malerischer Mittel gelingt es Magritte, das Abbild eines Gegenstandes vom realen Objekt zu entfernen und ebenso löst er durch die Sprache eine feststehende Begrifflichkeit des abgebildeten Objekts auf. Es entsteht eine Spannung zwischen Bild und Sprache und ihre Differenz wird offenkundig. So kommt es zu einer Beliebigkeit des sprachlichen Zeichens hinsichtlich der Zusammengehörigkeit von Inhalt und dessen Bedeutung. Magritte stellt den Sprachcharakter eines Kunstwerkes in ein völlig neues Licht, *„im Sinne eines Sprechens jenseits der Sprachen.“*⁴¹

Bei der Betrachtung des abgebildeten Gegenstandes, in diesem Fall eine Pfeife, stellt sich sogleich die Frage, worum es sich bei der Darstellung handelt. Die Antwort, die Magritte darauf gibt, widerspricht jedoch unserer Wahrnehmung. Der Gegenstand, der auf der Fläche zu identifizieren ist, deckt sich nicht mit der Information der gelesenen Worte, und man wird auf die bildnerischen Mittel zurückverwiesen. Es entsteht eine Spannung zwischen dem Bild und dem Text. Der Betrachter beginnt zwischen diesen beiden Elementen hin und her zu wandern. Ein Bild zu betrachten ist nicht mehr bloß ein stilles „Beschauen“, ein Verharren des Blickes.

³⁸ Foucault 1997b, S. 27.

³⁹ Ebd., S. 31.

⁴⁰ Faust 1987, S. 196.

⁴¹ Ebd., S. 196.

Es geht vielmehr darum, die Worte mit der Darstellung in Beziehung zu setzen und zu realisieren, dass genau diese Paradoxie, die dem Bild innewohnt und so befremdlich wirkt, der Versuch ist etwas anzukündigen, das jedoch im selben Moment wieder in Frage gestellt wird - das heißt „*mitten im gelungenen Abbild nistet eine bildaufhebende Kraft.*“⁴² so Gottfried Boehm. Die Pfeife ist nicht mehr die Abbildung einer Pfeife, sondern nur ein Beispiel aus einer Reihe von Gleichartigem, wie Foucault es nennt. Es wird nicht ausgeschlossen, dass es sich bei der Darstellung tatsächlich um eine ‚reale‘ Pfeife handeln kann. Die Darstellung wird zu einer Art Verweis, einer Geste, die die Idee des Gegenstandes verkörpert. Der spielerische Umgang mit dem Bildmaterial, der Wahrnehmung des Betrachters und das Verhältnis von Sprache und Bild finden in Magrittes Bildern eine erste Annäherung, die in den Werken Twomblys zu einem wesentlichen Moment seiner Werkgenerierung werden, was im folgenden Kapitel eingehender betrachtet werden soll.

⁴² Gottfried Boehm, Die Bilderfrage, in: Boehm 1994, S. 336.

4. Cy Twombly – Rekonstruktion als Dekonstruktion

4.1. Entwicklung der Linie und Einkehr der Schrift

Pastose und kräftige Farbflecken verteilt auf einer monochromen Bildoberfläche, Piktogramme, Schriftzeichen und vor allem eine zarte Linie, überwiegend mit Bleistift und Kreide gezogen, sind die charakteristischen Elemente der Bildsprache des amerikanischen Künstlers Cy Twombly.

Die typische Linienführung ist nicht von Anfang an in Twomblys Bildern zu finden. Erst in den 50er Jahren kommt es zu einer vertieften Auseinandersetzung mit der Linie und dem malerischen Ausdruck. Allmählich kristallisiert sich eine neue Zeichensprache in seinem Werk heraus. Zwei Ereignisse in der Biographie des Künstlers waren von entscheidendem Einfluss für die Entwicklung dieser charakteristischen Linienführung und die Richtung die seine Bildsprache ab Ende der 50er Jahre nehmen sollte.

In den Jahren 1952 bis 1953 unternimmt Twombly eine Reise nach Europa und Nordafrika. Während dieser Zeit entstehen Skizzenbücher, die Zeichnungen (Abb. 3) von ornamentalen, vegetativen Formen, Fransen und Quasten⁴³ zeigen, die für Kirk Varnedoe stark von Eindrücken der nordafrikanischen Kultur und der Stammeskunst aus Abessinien und dem Afrika südlich der Sahara inspiriert sind.⁴⁴ Nach seiner Rückkehr nach Amerika fertigt Twombly eine von Reihe Gemälden an, unter anderem ‚Tiznit‘ (Abb. 4a).⁴⁵ Stellt man dieses Bild dem vor der Reise entstandenen Bild ‚MIN-OE‘ (Abb. 5) aus dem Jahr 1951 gegenüber, lässt sich deutlich ein Wandel erkennen. Der üppige Farbauftrag, die symmetrische Komposition und der breite Pinselstrich weichen einem zufälligen Gewirr von Linien, die auf einem meist beigen Hintergrund aufgetragen sind. Der Strich ist unregelmäßig und zum Teil in die gemalte Oberfläche eingeritzt, wodurch sich die Materialität der Bilder verändert (Abb. 4b). Durch das Auftragen mehrerer

⁴³ Varnedoe 1995, S. 17.

⁴⁴ ebenda.

⁴⁵ Zu den unmittelbar nach der Reise entstandenen Werken zählen auch ‚Volubilus‘ und ‚Quarazat‘, benannt nach nordafrikanischen Dörfern. in: Varnedoe, 1995, S.16-17.

Farbschichten und Übermalungen entsteht zunehmend der Eindruck einer bearbeiteten Oberfläche, die Spuren der Zeit aufweist. Die Linie wird zunehmend zum bestimmenden Element der Bilder.

Einen weiteren wesentlichen Einfluss auf Twomblys Zeichenstil und die Herausbildung der späteren ihm so eigenen Symbolsprache sollte die Zeit während des Wehrdienstes in Virginia (1953-1956) haben. In diesen Jahren entstehen die so genannten ‚Augusta-Zeichnungen‘ (Abb. 6-8). Es handelt sich um Graphitzzeichnungen auf beigefarbenem Papier, deren grundlegendes Motiv Linienbündel, Fransen und biomorph ausgeprägte Elemente sind. Hier sind schon Ansätze Twomblys späterer Formensprache zu erkennen.

Er beginnt an seinem zeichnerischen Stil und seiner von Linien geprägten Zeichenweise zu arbeiten und versucht die anerzogenen Gewohnheiten seiner Hand abzulegen, indem er bei Nacht im Dunkeln zeichnet. Twombly versucht dadurch seine zeichnerischen Fähigkeiten zu behindern und zu verlangsamen, um ihnen etwas von der Verzerrung kindlicher Zeichnungen aufzuzwingen. Durch diese „kalkulierte Blindheit“ versucht der Künstler die Wechselbeziehung zwischen dem Auge, der Sichtwahrnehmung und der Imagination eingehender zu studieren. Das Sehvermögen dient als Referenz und Kontrolle, um ein möglichst getreues Abbild eines Gegenstandes zu gewährleisten, das schließlich von der Hand umgesetzt wird. In diesem Zusammenhang beschreibt Roland Barthes, dass während des Malvorgangs die Wahrnehmung beziehungsweise das Sehen und die Hand als Instrument der Ausführung voneinander abhängig sind.⁴⁶ Es entsteht eine Hierarchie, wobei die Ausführung der Wahrnehmung unterlegen ist. Barthes bezeichnet diese Unterwerfung als „*repressive Rationalität*“⁴⁷, welche für die gesamte Malerei der Vergangenheit bezeichnend ist. Dieser Unterordnung trotzend

⁴⁶ Barthes 1990, S. 165.

⁴⁷ Ebd., S. 171.

erhebt Twombly in seiner Malerei den Anspruch, diese von der Wirklichkeitstreuen Abbildung loszulösen, wodurch er die Malerei von der Vision befreit.⁴⁸

Der bildkünstlerische Zugang zeigt sich konkret darin, dass Twombly seine Bildsprache auf die Linie reduziert. Im Vergleich zu früheren Bildern tauscht er nun den Pinsel gegen den Bleistift aus und die reine, den Malgrund dominierende Linie wird zum Hauptcharakteristikum seiner Bilder der darauf folgenden Jahre.

Konkret sichtbar ist dies in dem großformatigen Gemälde ‚Panorama‘ (Abb. 9) aus dem Jahr 1955.⁴⁹ Speziell der naheliegende Vergleich dieses Werkes mit Jackson Pollocks Bild ‚Number 32‘ (Abb. 10) von 1950 offenbart die spezifischen Qualitäten der eben beschriebenen künstlerischen Aspekte Twomblys.

Stellt man die Werke der beiden Künstler gegenüber, so lassen sich im ersten Augenblick Parallelen feststellen, die aber letztendlich die Unterschiede umso deutlicher machen. Sowohl in Pollocks als auch in Twomblys Bildern ist die Bildoberfläche der Schauplatz eines wilden Liniengewirrs, das auf dem Untergrund einen Raum ungewisser Tiefe suggeriert. Bei genauerer Betrachtung heben sich die unsteten und unterbrochenen, mit Bleistift und Kreide gezogenen Linien Twomblys deutlich von dem organischen und flüssigen Malvorgang Jackson Pollocks ab (Abb. 11-12).

Während bei Pollock die Körpermotorik und das Tempo im Vordergrund stehen und die Bewegung im Bild spürbar wird⁵⁰, dominiert bei Twombly das Skripturale und die Zeichnung, welche die Aggressivität und das „Dramatische“ eines abstrakten Expressionismus entschärft.⁵¹ Die Bewegung geht nicht mehr unkontrolliert vom

⁴⁸ Norris/ Benjamin 1990, S. 50. Vergleiche dazu auch Barthes, der folgendes schreibt: *„In gewisser Weise befreit Twombly die Malerei vom Sehen; denn der „Linkische“ („der Linkshänder“) hebt die Verbindung zwischen Hand und Auge auf: Er zeichnet ohne Licht.“*, in Barthes 1990, S. 171.

⁴⁹ Dieses Gemälde stammt aus einer Reihe von sechs bis acht grau grundierten Bildern mit Zeichnungen und Linien in weißer Kreide darauf. ‚Panorama‘ ist das größte und einzig erhaltene Werk aus dieser Reihe. Die übrigen Arbeiten sind nur durch Fotografien bekannt und wurden von Twombly kurz nach ihrer Entstehung wieder vernichtet. Eine Fotografie eines Teils der nicht erhaltenen Gemälde ist abgebildet in: Varnedoe 1995, S. 23.

⁵⁰ Göricke 1994, S. 48.

⁵¹ Varnedoe 1995, S. 24.

gesamten Körper aus, sondern wird, wenn auch unbewusst aus dem Handgelenk gesteuert. Der Kontakt zwischen Zeichenmittel und Leinwand bleibt im Gegensatz zu Pollock bestehen.

Damit erklärt sich jenes elementare Spannungsverhältnis, das eine konkrete Linie durch eine scheinbar unbewusste Motorik entstehen lässt.⁵² Dem gegenüber steht Pollock, in dessen Malerei ein Selbstausdruck im Zentrum steht, der durch die radikalere physische Freisetzung von Gesten geprägt ist und von unbewussten Impulsen diktiert wird.⁵³ Dies führt, so Jutta Göricke, zu einer Form von Privatheit und künstlerischen Subjektivität, wodurch sich das Kunstwerk einer Kommunikation entzieht und den Betrachter nahezu ausschließt.⁵⁴

Wenn man unter diesem Blickwinkel die Werke ‚Panorama‘ und ‚Number 32‘ betrachtet, so ist dies ein wesentlicher Punkt, durch welchen sich die Arbeiten der beiden Künstler unterscheiden und sich Twombly von der Tradition des action paintings, aus der er stammt, distanziert. Indem er sowohl amorph und scheinbar absichtslos gezogene Linien als auch Skripturen die an Schriftzeichen erinnern, in den Bildern gegenüberstellt, schafft er eine völlig andere „Atmosphäre“ in seinen Bildern, die auf das Bewusstsein des Betrachters weniger gewaltig einfällt als vielmehr diese unterwandern.

Twomblys Formensprache geht über den bloßen Selbstausdruck hinaus und öffnet dem Betrachter einen Zugang zum Bild indem er es zu einer Projektionsfläche für Assoziationen verwandelt. Der Betrachter beginnt die Komposition visuell abzutasten, er bewegt sich optisch durch das Bild, verirrt sich in einem fragmentarischen Liniengewirr, das zwar als geschlossenes Ganzes erscheint, sich aber dennoch im selben Augenblick wieder auflöst.⁵⁵ Der Betrachter findet sich in

⁵² Jutta Göricke beschreibt dies folgendermaßen: „Durch die Bewegung aus dem Handgelenk formt sich eine Linie zwischen unbedachtem Gestus und bedachter Schrift, auch wenn letztere noch nicht lesbar ist.“, in: Göricke 1994, S. 48.

⁵³ Varnedoe 1995, S. 23.

⁵⁴ Göricke 1994, S. 35.

⁵⁵ Bastian Heiner schreibt dazu: „Diese Bilder scheinen viele zeitliche Momente zu berühren, die sich wie in plötzlicher Erinnerung an diese Momente vermischen und wieder zerreißen.“, in: Bastian 1978, S.15.

einem endlosen Raum wieder, was den Versuch auslöst, den eigenen Standpunkt im Bild zu verankern.

Die durch die Linien erzeugte fragmentarische Zeichenhaftigkeit wird bei Twombly in weiterer Folge durch die Verwendung von Begriffen und dechiffrierten Zeichen weiterentwickelt.

Diese stilistische Neuerung geht einher mit dem Umzug nach Rom im Jahr 1957. Ab diesem Zeitpunkt heben sich die Bilder deutlich von früheren Werken ab. Sie sind nun erfasst von Licht, der Malgrund ist monochrom gestaltet und die Oberfläche weist weniger krustige und gefurchte Schichten auf. Die Linien sind in verschiedenen intensiven Graphittönen aufgetragen. Zart hingekritzelte Skripturen wechseln sich mit beinahe in den Malgrund eingeritzten, harten Linien ab. Vereinzelt aufgetragene Farbflecken und transparente Übermalungen, die die darunter liegenden Linien noch zum Vorschein kommen lassen, verleihen den Bildern eine diffuse Räumlichkeit, die durch die verschiedenen Schichten und Überlagerungen erzielt wird. Die Ränder der Bilder bekommen größere Bedeutung und werden zu einer Zone der Aktivität. Signatur, Ort und Datum werden nun oftmals vergrößert zum graphischen Element wie eine Inschrift auf das Bild gesetzt. Themen aus der Mythologie, Literatur- und Kulturgeschichte werden zum Inhalt der Bilder. Die für die folgenden Werkanalysen wesentlichste Neuerung ist, dass nun vermehrt leserliche, zu Sinneinheiten verknüpfte, alphabetische Zeichen wichtiger Bestandteil Twomblys Kompositionen werden.⁵⁶

In den folgenden Kapiteln wird nun eingehender auf zwei Werke aus den Jahren 1957 und 1964 eingegangen werden. Durch deren Analyse soll die zuvor skizzierte Entwicklung hin zur der bereits beschriebenen „Twomblyschen“ Zeichen- und Formensprache veranschaulicht werden.

⁵⁶ Göricke 1994, S.55.

Hierbei wird die Frage nach Repräsentation und Bildhaftigkeit eine wichtige Rolle spielen. Manifestiert sich Bildhaftigkeit in seinen Werken neu, und wenn ja, wie? Führt die besprochene fragmentarische Zeichenhaftigkeit zu einer schrittweisen Auflösung seiner Bilder? Wie verhält sich die Schriftlichkeit gegenüber der Bildhaftigkeit?

4.2. OLYMPIA 1957

„Olympia“ (Abb. 13a) ist das erste großformatige Bild, das nach Twomblys Übersiedlung nach Rom im Jahr 1957 entstanden ist. Es ist Teil einer Reihe von Bildern, die sich in ihrer Struktur und Form sehr ähnlich sind.⁵⁷

In der rechten unteren Bildhälfte steht mit Bleistift deutlich entzifferbar der Titel des Bildes, „OLYMPIA“. Nur der letzte Buchstabe des Wortes wird durch die Begrenzung des rechten Bildrandes angeschnitten. Bei genauerer Betrachtung entdeckt man zahlreiche andere Begriffe und Formen, wie in der Mitte des unteren Bildrandes das mit einem zarten Strich in großen Versalien geschriebene Wort „ROMA“. Rechts oberhalb der Bildmitte ist das Wort „MORTE“ zu lesen. Ziffern sind erkennbar und das mehrmals wiederkehrende Motiv der liegenden 8. Die in früheren Werken sich endlos schlängelnde Linie präsentiert sich nun zerstückelt und kulminiert in einem zarten Gefüge aus winzigen Inseln.⁵⁸ Farbige und graue Kreisausführungen werden zu separaten Piktogrammen und verteilen sich auf die gesamte helle Bildfläche, wie auch die liegende 8, welche sich zu herz- oder brezelähnlichen Gebilden verformt auf der Oberfläche verteilt.

Die linearen Strukturen und Gebilde scheinen zufällig auf der Bildfläche in Erscheinung zu treten und tauchen eher wahllos hier und da auf. All diese separaten Zeichen, Linienkürzel und Begriffe wirken eher unbeholfen auf die Leinwand aufgetragen.⁵⁹ Die einzige Anordnung, die dieses Gewirr erfährt, erzielt Twombly durch eine stärkere oder schwächere Betonung der einzelnen Elemente.

⁵⁷ In diese Werkphase fallen u. a. auch die Bilder „Roma“ und „Arcadia“, jeweils 1957 entstanden.

⁵⁸ Görcke 1994, S.56.

⁵⁹ Roland Barthes schreibt in diesem Zusammenhang von einer „konstanten Ungeschicklichkeit“ in Twomblys Ausführungen, so als würde er die Hand über die Bildoberfläche schleifen lassen. in: Barthes 1990, S.197.

Im Zentrum des Bildes und im oberen mittleren Bildteil scheint es als hätte der Künstler die Buchstaben und Linien verwischt oder wegradiert. Mehrere Farbschichten sind übereinander aufgetragen und an manchen Stellen scheinen blasse Linien unter den hellen Farbspuren durch, wodurch der Eindruck eines Vorder- und Hintergrunds entsteht.

Welche Rolle spielt die Schrift in diesem Werk? Die leserlichen Worte animieren den Betrachter, hinter den anderen linearen Gebilden ebenfalls dechiffrierte Zeichen zu vermuten. Durch den Umstand, dass sich auf der Bildoberfläche entzifferbare Worte befinden und diese zudem in einer schwer leserlichen Weise aufgetragen sind, versucht man hinter den anderen linearen und malerischen Kürzeln ebenso Begriffe aufzudecken. Die hingekritzelter Wortfetzen unterscheiden sich zudem formal kaum von den nicht -alphabetischen Ereignissen im Bild. Hier wird ersichtlich, dass die Schrift eine entscheidende Rolle bezüglich der Interpretation des Werkes spielt. Die Anwesenheit der Schrift „*überwältigt den malerischen Ausdruck*.“ so Göricke.⁶⁰

Der Betrachter beginnt mit dem Blick über das Bild zu wandern, von einem Ereignis zum nächsten und der Versuch die Inhalte zu deuten ist einem fortwährenden Prozess der Auflösung und Neugenerierung unterworfen.⁶¹

Mit der Einkehr der alphabetischen Schrift wird die Leseart des Gemäldes vorgegeben. Nicht nur die Begriffe, sondern alle Bildelemente - auch rein malerische - werden zu Zeichen, ob sie nun entzifferbar sind oder nicht. Die Rezeption orientiert sich neu und es kommt zu einer Semiotisierung des Gemalten. Der malerische Kontext bleibt jedoch erhalten und es entsteht eine Wechselbeziehung zwischen den malerischen Elementen und der sprachlichen Bedeutung. Man betritt optisch das Bild und beginnt es zu lesen, irrt auf der Suche nach Bedeutung von einem Gebilde zum nächsten und langsam erschließt sich ein Pool an Information, dessen Vorrat an dechiffrierten Zeichen sich schließlich

⁶⁰ Ebd., S. 58.

⁶¹ Barthes formuliert dies folgendermaßen: „*Twomblys Titel haben eine labyrinthische Funktion: hat man die von ihnen empfohlene Idee durchlaufen, muss man wieder zurück und anderswo aufbrechen.*“, in: Barthes 1983, S. 77-78.

erschöpft und in der Anspielung stecken bleibt.⁶² Erst jetzt verhakt sich der Blick nicht mehr in Einzelheiten und die gestreute Komposition wird als Gesamtheit wahrgenommen, bevor dieser Prozess durch wieder neu entdeckte Zeichen erneut in Gang gesetzt wird.

Was aber bedeuten diese vielen Zeichen und Spuren die Twombly auf der Leinwand hinterlässt?

Betrachtet man das Bild so öffnet das Wort Olympia in einer Initialzündung den Zugang zum Bild.⁶³ Das Wort befindet sich in einem relativ leeren Bereich des Bildes, ist nicht so stark von anderen angrenzenden Liniengebilden umgeben und hebt sich durch einen vergleichsweise dunklen und festen Strich von den anderen Begriffen ab. Es lädt förmlich dazu ein sich zu erinnern, mit diesem Begriff eine Fülle von Assoziationen heraufzubeschwören, die unter anderem mit der antiken Stadt in Verbindung stehen.

Es gibt verschiedene Deutungsansätze in der Literatur. Vor allem werden der kulturgeschichtliche Aspekt und der Bezug zu den antiken Kultstätten in den Vordergrund gerückt, da sich Twombly nicht nur in diesem Werk auf antike Vorbilder bezieht und diese Art der Interpretation daher am naheliegendsten erscheint.⁶⁴

Ich schließe mich den Deutungen hinsichtlich eines mythologischen und kulturgeschichtlichen Hintergrundes der Begriffe weitgehend an, zumal diese Themen in Twomblys gesamtem Œuvre eine zentrale Rolle einnehmen. Zudem ist

⁶² Göricke 1994, S. 59.

⁶³ Ebd., S. 57.

⁶⁴ Jutta Göricke schließt auch eine Verbindung zu Manets ‚Olympia‘ aus dem Jahr 1863 nicht aus. Für diese Deutung würden die herzförmigen Gebilde sprechen, das Palindrom „AMOR“ und auch „MORTE“. Im 19. Jahrhundert ist Liebe und Tod ein nicht selten behandeltes Thema der Kunstgeschichte. in: Göricke 1994, S.61; Kirk Varnedoe sieht in den Begriffen auch eine mögliche Beschriftung des Gemäldes. Signatur, Datum und Ort werden vergrößert und so zu graphischen Elementen des Bildes. In vielen späteren Werken setzt Twombly Titel, Signatur und Datum wie eine Inschrift auf seine Bildoberflächen. So kann Rom als Verweis auf den Entstehungsort in der Jetztzeit gesehen werden, oder für das alte Rom stehen, als längst untergegangene antike Kultstätte. Die liegende 8 wird zum mathematischen Symbol für Unendlichkeit und somit auch ein Hinweis auf die Zeitspanne zwischen Heute und der längst vergangenen Blütezeit Olympias. in: Varnedoe 1995, S.30.

Olympia eines der ersten Werke, das in Italien entstanden ist und mit Sicherheit viele Eindrücke widerspiegelt.

Doch all dies sind Lesearten, die von den Begriffen ausgehen. Meiner Meinung nach ist es nicht wesentlich für das Verständnis dieses Werkes, ob es sich um private Erinnerungen des Künstlers handelt oder um eine Anspielung auf die Kulturgeschichte. Denn selbst mit dem Wissen darüber, was die Begriffe möglicherweise bedeuten könnten, wird der fragmentarische Charakter dieser Sprachköder nie eine einheitliche, allgemein gültige Interpretation ermöglichen. Viel wichtiger ist die Rolle des Rezipienten. Dieser bringt sein eigenes Wissensreservoir mit und bedient sich der eigenen Assoziations- und Konnotationsbreite um das Bild zu lesen.

Twombly seziert förmlich das Gedächtnis der Betrachter und hinterlässt ein zwiespältiges Gefühl. Nichts repräsentiert die Wortfetzen, keine Abbildung gibt einen Hinweis darüber, ob sich etwas hinter diesen Chiffren verbirgt. Er stellt die Repräsentation per se in Frage und hinterlässt eine Oberfläche mit zerbrochenen Teilen und Paradigmen.

Dies führt mich zurück zu der eingangs gestellten Frage inwieweit sich Bildhaftigkeit in Twomblys Werken „neu“ manifestiert. Eine mögliche Antwort wäre, dass nicht mehr das Bild selbst und das was zu sehen gegeben wird, sondern die Imagination dessen was es sein könnte zur Erschließung des Gemäldes führt. Bildhaftigkeit löst sich vom Medium und findet im Kopf des Betrachtes statt.

Anders verhält es sich bei dem Bild ‚School of Athens II‘ (Abb. 14a). Twombly bezieht sich in diesem Fall, wie schon durch den Titel ersichtlich wird, auf ein bereits vorhandenes Werk.

4.3. SCHOOL OF ATHENS II 1964

Viel mehr noch als in dem Bild ‚Olympia‘ findet die Frage nach Repräsentation in dem Werk ‚School of Athens II‘ eine interessante Antwort.

Während Twomblys gesamtes Werk basierend auf Anspielungen und Spuren vermeintliche Bedeutung suggeriert, rekonstruiert der Künstler in diesem Werk ein

konkretes Vorbild inhaltlich bis ins Detail. Es handelt sich um Raffaels Fresko ‚Schule von Athen‘ (Abb. 15) in den Stanzen des Vatikans, das 1508-1511 entstanden ist.⁶⁵ Der Bezug zu einem fest umrissenen Original, das zum Vorschein kommt, ist einmalig in seinem gesamten Schaffen. Auch in diesem Werk kommt der Schrift eine tragende Rolle zu und dient der Semiotisierung und Interpretation des Bildes.

Im Gegensatz zu ‚Olympia‘ präsentiert sich das 1964 entstandene Bild ‚School of Athens II‘ als ein farbenträchtiges und unruhiges Bild. Die zarten Bleistiftlinien und die zurückhaltende Farbigkeit sind einer Materialschlacht aus Öl, Kreide und Bleistift auf grau grundierter Leinwand gewichen. Zum Teil direkt aus der Tube und mit den Fingern oder dem Pinselstiel auf die Leinwand aufgetragen reicht die Farbskala von Ocker, Braun und Grautönen bis hin zu einem kräftigen Rot und Blau. Zwischen den Farbereignissen sind weiße Flächen aufgetragen, die sich von dem grauen Hintergrund stark abheben und dem Bild eine gewisse Räumlichkeit verleihen. Im Kontrast zu der scheinbar planlosen Linienführung und den malerischen Elementen verlaufen parallel zur Grundseite in unregelmäßigen Abständen Hilfslinien, die sich gestaffelt bis hin zur Bildmitte erstrecken. Die Farbaktionen und Linienbündel konzentrieren sich in der Komposition vor allem auf die untere Bildhälfte, vertikal die Bildmitte hoch bis zum oberen Rand. Der rechte und linke obere Bildteil ist ausgespart, sodass der Eindruck einer Art Bühne, die ein Geschehen wieder gibt, entsteht.

Beinahe in fließendem Übergang mit den Linienbündeln bildet sich die Handschrift Twomblys heraus. Worte, Zahlen und Begriffe werden lesbar. So ist im oberen linken Viertel der Name „Apollo“ auf einem weißen, sich verlaufenden Farbfleck zu lesen, in der Mitte des Bildes werden zwei kreisförmige diffuse Gebilde mit den Namen „Aristotele“ und „Platone“ benannt und rechts dem Namen „Apollo“ gegenüber befindet sich die Signatur Cy Twomblys, sowie Entstehungsort und -zeit, „Roma 1964“. In einem mit weißer Kreide und Bleistift gezogenen Bogen, der sich über die Mittelachse erstreckt und die gesamte Komposition nach oben hin abschließt, erscheint der Schriftzug „Scuola di Athene“, der zugleich als Bildtitel

⁶⁵ Kliemann/ Rohlmann 2004, S. 150.

fungiert. Es handelt sich jedoch in diesem Fall nicht bloß um einen Bildtitel, der Künstler macht hier einen klaren Verweis auf ein wohl bekanntes Original, das Fresko Raffaels. Damit gelingt es Twombly, dem Werk einen über den bloßen Selbstausdruck hinausgehenden Sinn einzuschreiben und den Bezug zu einem Vorbild herzustellen.

Das zunächst verwirrende Spiel der Linien und das Durcheinander beginnen sich Schritt für Schritt mit Bedeutung aufzuladen. Jeder hinzukommende Begriff, jedes neu entdeckte Kürzel unterstützt diesen Prozess. Auch hier, wie schon bei dem Werk ‚Olympia‘, gibt die Schrift den Pfad vor, wie das Bild gelesen werden soll, jedoch ist der Spielraum der Interpretation beziehungsweise der Rezeption eingeschränkter, da in diesem Fall die Vorstellung auf einen Raum beschränkt wird. Ein konkretes Vorbild gibt diesen vor.

Während bei ‚Olympia‘ der Betrachter selbst der Architekt seiner Imagination ist, sich ein Bild oder eine Geschichte in seiner Vorstellung „ausmalen“ kann, findet man in ‚School of Athens II‘ ein bereits vorhandenes Gerüst vor. Dennoch liegt es am Betrachter, wenn auch in eingeschränkter Weise, sich auf Spurensuche zu begeben und das Werk zu generieren. So entsprechen auf den ersten Blick die proportionalen Unterteilungen und das Format der beiden Werke einander. Die Bogenform des Originals ist auch bei Twomblys Werk wieder zu finden. Die kassettenartigen Tonnengewölbe in dem Fresko erscheinen als zwei bogenförmige Gebilde im oberen mittleren Bildteil wieder. Am unteren Bildrand verläuft eine girlandenartige Linie über die ganze Bildbreite die auf die ornamentale Illusionsmalerei am unteren Rand in dem Fresko verweist. Darüber, zwischen der ersten und zweiten Hilfslinie, befindet sich eine mit roter Kreide gezogene Trapezform, in die wiederum ein kleineres weißes Trapez eingeschrieben ist. In Raffaels Bild lehnt an dieser Stelle eine nachdenkliche Figur an einem Sockel, links davon befindet sich ein durch blaue, vertikal aufgerichtete Linien angedeutetes Rechteck, das möglicherweise Epikur mit einem Lorbeerkranz auf dem Haupt darstellt. Bei den Figuren Aristoteles und Platon sowie der linken Marmorstatue kommt Twombly dem Betrachter entgegen, indem er die beiden blauweißen Linienbündel mit den Philosophennamen beschriftet und die Statue als Apollo

deklariert. Die vielen im Raum verteilten Farbkleckse verweisen auf die verschiedenen Gelehrten-Figuren und malerischen Details, die sich in das vom Original vorgegebene Interpretationsgerüst einreihen lassen. Jedoch ist es kaum möglich, ohne den direkten Vergleich mit einer Abbildung des Freskos die verschiedenen, meist nur in einer Andeutung verharrenden malerischen Details zuzuordnen. Oftmals ist keinerlei Analogie festzustellen. Zu Beginn gibt nur der Titel einen Hinweis auf das Dargestellte.

Exemplarisch für Twomblys Verwirrspiel mit dem Betrachter ist das 1961 entstandene Bild ‚The Italians‘ (Abb. 16). Anders als in den beiden besprochenen Werken gibt hier nur der Titel, der zugleich wie eine Inschrift auf die Leinwand aufgetragen ist, einen Hinweis. Keine anderen Begriffe sind zu finden. Der Betrachter sucht vergeblichst nach einem Anhaltspunkt, der in Verbindung mit „Italienern“ gesehen werden kann, doch er findet nichts. Dennoch kann nicht ausgeschlossen werden, dass tatsächlich Italiener oder ein Verweis auf selbige dargestellt sind. Folglich muss das Bild einer anderen Logik unterstellt sein, wodurch der Betrachter gefordert ist seine herkömmlichen Sehgewohnheiten zu hinterfragen.⁶⁶ Der Titel bietet zwar einen Zugang zum Bild, versperrt diesen aber sogleich wieder.

Ähnliche Ungereimtheiten treten bei der Betrachtung der ‚School of Athens II‘ auf, jedoch mit dem wesentlichen Unterschied, dass hier Raffaels Werk einen Anhaltspunkt und eine Orientierung bietet. Wenn man davon ausgeht, dass dem Betrachter das Fresko bekannt ist, hat dieser, auch wenn er keine Abbildung für einen direkten Vergleich bei sich hat, eine gewisse Vorstellung davon, wie der Aufbau der Komposition und die verschiedenen malerischen und skripturalen Elemente zu verstehen sind. Deren formale Ausführung erschwert jedoch die Identifizierung einzelner Farbflächen und Liniengebilde, sofern sie nicht eindeutig beschriftet sind.

⁶⁶ Barthes 1990, S.190.

Jutta Göricke bezeichnet Twomblys Malweise, die durch Übermalungen, ein Verwischen und eine unstete Linienführung geprägt ist, als gestische Malerei. Deren wesentliches Merkmal ist es, unbewusste Inhalte zu transportieren, die individuell von Twombly geprägt sind.⁶⁷

Der Künstler versucht die anerzogenen Gewohnheiten seiner Hand abzulegen und seinen zeichnerischen Stil zu befreien, indem er in der Dunkelheit zeichnet, um ihm etwas Spontanes und Zufälliges zu verleihen. Sein Pinselduktus soll nicht mehr bewusst gezogen werden, sondern unbewusst hervortreten.

Diese Verlagerung des Schwerpunktes weg von einer repräsentativen Darstellung hin zum eigentlichen Malprozess, der spontan ausgeführt und dem Zufall überlassen wird, ist auch das wesentliche Merkmal der Bilder Pollocks. Seine Ausdrucksform ist eine Malgeste, die ein automatisiertes spontanes Malverfahren, das aus dem Unbewussten schöpft, dokumentiert. Obwohl die letztendliche Erscheinung der Komposition bewusst vom Künstler gelenkt wird, überwiegt bei der Betrachtung seiner Werke doch der Eindruck einer spontanen und unbeabsichtigten Entstehung und eines sehr subjektiven Ausdrucks.

Anders verhält es sich in Twomblys Werken. Wie bereits ein Vergleich gezeigt hat, sind seine Linien, im Gegensatz zu Pollocks, unterbrochen (Abb. 11-12). Es hat den Anschein als würde er beim Ziehen der Linien mehrmals absetzen, einmal mehr oder weniger fest aufdrücken um diese schließlich an einer völlig anderen Stelle im Bild fortzusetzen. Wirre Linien, Farbkleckse und andere malerische Elemente werden zu Protagonisten des subjektiven Ausdrucks, dem objektive Elemente wie die Schrift, Hilfslinien und geometrische Formen gegenüber stehen.

Die gestischen Elemente stehen in Widerspruch mit den geschriebenen Worten und ein Verwirrspiel findet in der wechselseitigen Beziehung der beiden statt, sodass sich diese beiden Elemente gegenseitig hinsichtlich ihrer Interpretation beeinflussen. Auf der einen Seite objektiviert die Schrift die gestischen Elemente in dem Bild, auf der anderen Seite deformieren diese wiederum die Klarheit der Schrift.

Betrachtet man Twomblys ‚School of Athens II‘, beinhaltet dieses Bild verschiedene Informationen. Der Titel führt unweigerlich dazu Raffaels Fresko zum Vergleich

⁶⁷ Göricke 1994, S.90.

heranzuziehen. Man entdeckt drei dezidiert benannte Figuren, die motivisch mit Raffaels Werk übereinstimmen, beziehungsweise in dessen Ausführung wiederzufinden sind. Zum Beispiel befindet sich im Zentrum ein strahlenförmiges Gebilde aus Linien, das mit weißer Farbe in kreisförmiger Bewegung übermalt ist. Darüber befindet sich wie in einer Art Sprechblase der Name „Aristotele“ (Abb. 14b). Das heißt, wenn dieses Liniengewirr für eine Person steht, so muss es sich folglich in anderen Bereichen des Bildes, wo die Dichte der Linien zunimmt, auch um Personen handeln. Doch die gestische Malweise und eine fragmentarische Zeichenhaftigkeit führen den Betrachter immer wieder weg von einer Rekonstruktion des Bildes von Raffael. Hier wird gut ersichtlich wie sich die gestischen und schriftlichen Elemente gegenseitig beeinflussen.

Bereits bei der Analyse des Werkes ‚Olympia‘ wurde ersichtlich, wie die Anwesenheit von leserlichen Begriffen die Rezeption der Bilder maßgeblich beeinflusst.

Obwohl die malerischen Elemente in den Bildern überwiegen, ist es jedoch die im Vergleich dazu geringe Anzahl der Worte, die die Interpretation des Inhalts in eine Richtung lenken.

Zum einen hat man das Gefühl Twomblys Stil ist ein Ausdruck von Subjektivität, der unbewusst hervortritt, aber zugleich haftet diesem Liniengewirr etwas Kalkuliertes an. Es handelt sich nicht nur um die individuelle Umsetzung des Freskos vom Künstler selbst, sondern durch die gestische Malerei wird der subjektive Ausdruck generalisiert, was die nicht entzifferbaren und malerischen Elemente zu einer Art Sprachmaterial werden lässt, das zitierbar wird.

Wie schon bei ‚Olympia‘ wird auch in ‚School of Athens II‘ der Betrachter zu einem immanenten Teil der Werkgenerierung.

5. Gary Hill – Zerstückelung und Abwesenheit

5.1. Der Körper – digitale Medien

Die Präsenz des menschlichen Körpers spielt in Hills Installationen eine zentrale Rolle. Dabei kann die ganze Figur ebenso erscheinen wie Körperausschnitte oder auch Fragmente, die in der Regel durch die Wahl des Kameraausschnittes definiert und in den Installationen zu einem neuen Zusammenhang rekonstruiert und organisiert werden.

Hill benutzt erstmals im Jahr 1973 das Video als Darstellungsmöglichkeit.⁶⁸ Zur selben Zeit beginnt er sich mit seinem eigenen Körper auseinanderzusetzen. In Experimenten mit dem Videorekorder entdeckt er, wie zahlreiche andere seiner Kollegen, dass der Körper ein ausgezeichnetes Material für seine Performance-Aktivitäten mit dem „neuen“ Medium darstellt. Durch gezielte fotografische oder filmische Aufzeichnungen gehen körperbezogene Performances immer mehr in den Bereich der Medienkunst über. Hill beginnt mit der Erforschung der technischen Möglichkeiten des Videos und die menschliche Gestalt verschwindet zunehmend während dieser Phase aus seinen Arbeiten.

Erst mit dem Werk ‚Crux‘ (Abb. 17a), das in den Jahren 1983 bis 1987 entsteht, taucht der Körper als Material in seinen Installationen wieder auf.

Ab den achtziger Jahren dient der menschliche Körper in seinen Arbeiten als gestalterisches Material um Fragen der Subjektivität aufzuwerfen und dem Bewusstsein Ausdruck zu verleihen, dass man immer von außen gesehen wird und ständig irgendeinem Blick ausgesetzt ist. Der Künstler, der gleichzeitig auch das Objekt ist, sieht sich im Monitor nicht als Spiegelbild, das eine seitenverkehrte Ansicht wiedergibt, sondern als das Bild, welches andere von ihm sehen. Der Künstler wird selbst zum Forschungsobjekt.

Wie stets in Hills Werken, ist auch in ‚Crux‘ der Körper zerstückelt und nicht in einer Einheit wiedergegeben. Der Körper ist niemals ein Ganzes. Er ist eine Ansammlung

⁶⁸ Mehr zu Hills Anfangsjahren in den Interviews von Lucinda Furlong und Stephen Sarrazin, in: Morgan 2000, S. 181/ S. 206. und Gary Hill: Inter-View, in: Kat. Ausst., Amsterdam/ Wien 1993/ 1994, S. 149.

von Fragmenten und sprachlichen Elementen, die in ihrer Summe ein mögliches Bild ins Bewusstsein rufen können.

Von entscheidender Bedeutung ist der Einfluss, den der Schriftsteller Maurice Blanchot und der Theoretiker Martin Heidegger auf die Werke Hills hat.⁶⁹ In zahlreichen Werken beruft sich Hill fortwährend auf die Texte Heideggers und vor allem Blanchots, die er im Video abbildet oder dem Video als Ton unterlegt. Hier wären vor allem die Installationen ‚Incidence of Catastrophe‘ (Abb. 18a-c) von 1987-88, ‚Beacon‘ (Abb. 19) von 1990 und ‚I Believe It Is an Image of the Other‘ (Abb. 20a-b) von 1991-92 zu nennen.

Im Folgenden soll nur kurz auf diesen, wenn auch wichtigen Aspekt, eingegangen werden, da die drei in dieser Arbeit behandelten Werke sich nicht auf Textstellen Blanchots beziehen. Dennoch spielen diese Schriften eine bedeutende Rolle in Hills Werk, wie er auch immer wieder in Interviews wie zum Beispiel mit Georges Quasha und Charles Stein besprochen hat.⁷⁰ Ein gutes Beispiel hierfür ist eine Passage aus Blanchots Essay „The Essential Solitude and Two Versions of Imaginary“.⁷¹

Wie Blanchot in diesem Text beschreibt, führt die Betrachtung eines Gegenstandes zu einer Imagination, die sich jedoch von diesem löst und dadurch ungreifbar wird. Bei der Betrachtung setzt ein Vorgang des Erkennens und des gleichzeitigen Entrückens der Bilder ein. Dies spiegelt sich in zahlreichen Werken Hills wieder. Durch die Fragmentierung des Dargestellten als wesentlicher Bestandteil seiner

⁶⁹ Die Aussagen wie „*Ohne Sprache kann nichts gezeigt werden. Und Schweigen ist immer noch Sprechen.*“ von Blanchot oder „*Die Sprache ist das Haus des Seins. In ihrer Behausung wohnt der Mensch*“ von Martin Heidegger finden in Hills Arbeiten ihre Interpretation. in: Kat. Ausst., Amsterdam/ Wien 1993/ 1994, S. 158.

⁷⁰ Quasha, Georges/ Stein Charles, Liminal Performance: Gary Hill in Dialogue, in: Morgan 2000, S. 243-268.

⁷¹ Dieser Text wird unter anderem auch in der Installation ‚Beacon‘ wiedergegeben: „*According to the usual analysis, the image exists after the object: the image follows from it; we see, then we imagine. After the object comes the image. ‚After‘ means that first the thing must move away in order to allow itself to be grasped again. But his distancing is not the simple change of place of a moving object, which nevertheless remains the same. Here the distancing is at the heart of the thing. The thing was there, we grasped it in the living motion of comprehensive action – and once it has become an image it instantly becomes ungraspable, noncontemporary, impassive, [...] the present thing in its absence, the thing graspable because ungraspable, appearing as something that have disappeared [...]*“, in: Kat. Ausst., Amsterdam/ Wien 1993/ 1994, S. 85.

Arbeiten gewinnt dieses Wechselspiel von An- und Abwesenheit zusätzlich an Intensität. Dies wird vor allem in Hinblick auf die später folgenden Werkanalysen von entscheidender Bedeutung sein.

Zuvor jedoch soll in folgendem Kapitel noch auf den nicht unwesentlichen Aspekt der Verwendung von digitalen Medien in Hills Werken eingegangen werden.

Die zunehmende Technologisierung und Digitalisierung ist ein wichtiger Aspekt in Hills Werk. Der Betrachter, sein Blick und seine Wahrnehmung spielen dabei eine zentrale Rolle. Der Statuswechsel vom analogen zum digitalen Bild leitet einen Wandel im Umgang mit Bildern ein. So postuliert Paul Virilio eine zunehmende Beschleunigung und Überreizung des Menschen durch die Technologisierung. Dies äußert sich dahingehend, dass es zu einer Veränderung der Sinneswahrnehmung und des Bewusstseins führt.⁷² Es kommt zu einer Beschleunigung des Sehens und Veränderung des Blickes. Diesem Sachverhalt und der damit einhergehenden Auflösung der Bilder widmet Joachim Paech in seinem Aufsatz „Die Entropie der Bilder“ besondere Aufmerksamkeit:

„Veränderungen unserer Wahrnehmung werden an Bildern erkennbar, die sich einem anderen Blick darstellen, der weiß, dass er auch dort noch Veränderung sieht, wo das Bild vorgibt, noch denselben Blick zu repräsentieren. Der Blick kann die Bilder nicht halten, weil sie sich selbst einem haltlos gewordenen Blick verdanken.“⁷³

Folgt man Paechs Ausführungen so bedeutet dies, dass bei der Betrachtung digitaler Bilder, die einen zeitlichen Ablauf implizieren, sich der Blick dahingehend konditioniert, die Bilder so schnell als möglich zu rezipieren, da a priori von ihrem Verschwinden ausgegangen wird. Ein bedächtiges Beschauen weicht einem Blick, der sich ständig in Bewegung befindet.

Der Faktor Zeit spielt hierbei eine wesentliche Rolle, denn durch den ruhelosen Blick geraten die Bilder in Bewegung und „stürzen in die Zeit“.⁷⁴ Dieser Effekt hat zur Folge, dass sich die Bilder in zeitliche Wahrnehmungsabschnitte aufteilen und dies

⁷² Virilio 1994, S. 90.

⁷³ Ebd., S. 309.

⁷⁴ Ebd., S. 310.

schließlich zu deren Auflösung führt. Der Blick wandert unaufhörlich durch das Bild und durch die dynamische Bewegung beginnt ein Prozess der Auflösung.

Die Künstler Joachim Sauter und Dirk Lüsebrink setzen diesen Vorgang in ihrer Video-Installation ‚Der Zerseher‘ (Abb. 21 a-b) von 1992 um. Der Betrachter wird selbst zum Akteur und das Gemälde beginnt sich genau an den Stellen grafisch zu verändern, die betrachtet werden.⁷⁵ Wird länger als 30 Sekunden ein Bereich nicht mehr beachtet, so startet die Regeneration des Dargestellten bis es schließlich wieder zu seinem Originalzustand gelangt.

Diese Arbeit veranschaulicht den zuvor beschriebenen Prozess der Auflösung durch einen ruhelosen Blick. Der Betrachter vermag es nicht, mit seinem Blick das gesamte Bild zu erschließen. Die Wahrnehmung bleibt stets auf einen Punkt fokussiert und das umliegende Areal schwindet allmählich und bleibt unserer Wahrnehmung verschlossen. Der Betrachter sieht also nicht, dass er nichts sieht. Es bleibt ein blinder Fleck. Sobald der Blick auf einen Punkt trifft, beginnt der Betrachter dieses Sichtfeld zu analysieren und zu strukturieren um es in ein System einzufügen, das für das weitere Verständnis des Werkes wesentlich ist. Durch das Verharren des Blickes beginnt sich die Materialität des Bildes aufzulösen, da der Blick nicht länger über die Oberfläche gleitet, sondern sich in ihr „verhakt“. Es bleibt kein anderer Weg als dieses Bild zu „zerbrechen“. Erst wenn sich der Blick wieder löst, kann sich die Darstellung regenerieren und in der Wahrnehmung des Betrachters aufsteigen. So wird das Verschwinden zugleich die Bedingung für das Erscheinen von etwas ‚Neuem‘.⁷⁶ Die Fragmente und verstreuten Teile beginnen

⁷⁵ Auf die Rückseite einer gerahmten Leinwand wird vom dahinter liegenden Raum, der für den Betrachter nicht einsehbar ist, ein Bild projiziert. Ebenfalls dort befindet sich ein Eyetracking-System, das aus einem Computer, einer Kamera und einer Videotrackingsoftware besteht. Während der Betrachter sich dem Bild nähert, beginnt die Kamera sein Auge aufzunehmen. Zudem wird ein Infrarotscheinwerfer auf das Auge gerichtet. Diese aufgezeichneten Bilder und die Reflexionen der Scheinwerfer werden wiederum in Echtzeit von dem Computer analysiert um so das Zentrum der Iris zu erkennen. Auf diese Weise kann genau berechnet werden, auf welchen Punkt der Betrachter gerade blickt., in: ART+COM 1991/ 1992, (12.01.2008), URL: http://www.artcom.de/index.php?option=com_acprojects&page=5&id=24&Itemid=144&details=&imageRequestToggle=0&lang=de&selectedimage=.

⁷⁶ So postuliert Virilio: „[...] in der Ästhetik des Verschwindens setzt sich das Unternehmen des Erscheinens fort.“; in: Virilio 1986, S. 59.

sich nach einem neuen Gesetz zusammenzufinden. Diese Beobachtungen werden auch in den späteren Ausführungen zu Hills Werken eine wesentliche Rolle spielen.

Hier ist meiner Ansicht nach die Tatsache interessant, dass Hill dem Betrachter bereits fragmentierte Bilder eines Körpers darbietet. Wie wirkt sich dies auf die Wahrnehmung und den Prozess der Neugenerierung aus? Die Einschnitte bedeuten eine Unterbrechung des Blickes und zugleich bieten sie einen Zwischenraum und ein zeitliches Intervall, wodurch es dem Betrachter möglich wird ein mentales Bild in diese Leerstelle einzuschreiben. Es bildet sich ein virtueller Raum, in dem eine weitere Ausdehnung möglich ist. Das Werk reduziert sich nicht bloß auf die reine Darstellung, sondern lässt eine darüber hinausgehende Interpretation und Auseinandersetzung zu.

In den folgenden Ausführungen sollen nun drei Werke genauer betrachtet werden, die sich vor allem durch die Zerstückelung und das Verschwinden des Körpers auszeichnen. Aus den frühen achtziger Jahren die bereits erwähnte Installation ‚Crux‘ von 1983, gefolgt von ‚Suspension of Disbelief‘ von 1991 und ‚Inasmuch as it is Always Already Taking Place‘ aus dem Jahr 1990.

5.2. CRUX (It's Time to Turn the Record Over) 1983-1987

Die Installation besteht aus fünf Monitoren, die in Kreuzform an der Decke beziehungsweise an einer Wand montiert sind (Abb. 17a). Auf dem oberen Bildschirm ist der Kopf des Künstlers dargestellt, auf den beiden seitlichen seine Hände und am unteren Ende befinden sich zwei Monitore mit den Füßen Hills. Die Anordnung der Bildschirme lässt ein Kreuz erahnen, im Zentrum der Arbeit befindet sich jedoch die leere Wand, die anderen Teile des Körpers sind abwesend. Die ursprünglichen Echtzeitaufnahmen sind als eine Art Performancestück konzipiert und wurden auf Bannerman's Island im Hudson bei Beacon, New York, aufgenommen.⁷⁷ Der Künstler hat vier kleine Kameras und Mikrofone an seine

⁷⁷ Kat. Ausst., Wolfsburg/ Lissabon 2002/2003, S. 125.

Arm- und Fußgelenke angebracht, sodass im Zentrum der entsprechenden Monitore seine Arme und Füße zu sehen sind. Die fünfte Kamera mit Mikrofon wurde auf dem Oberkörper Hills befestigt und ist auf seinen Kopf gerichtet (Abb. 17c). Ausgerüstet mit dieser Technik bewegt sich Hill nun durch das Gelände einer Ruine eines Schlosses bis er sich am Ende einem Ufer nähert. Die Bewegungen und die dadurch verursachten Geräusche, wie der schwere Atem und das Rauschen der Blätter werden aufgezeichnet und es entstehen Videobänder in einer Länge von ungefähr 26 Minuten, die später synchron auf den fünf Monitoren zu sehen sind. Wie bereits erwähnt ist die Arbeit ‚Crux‘ Hills erstes relevantes Werk, in welchem der menschliche Körper zum Hauptthema wird. Der Künstler als Performer ist gleichzeitig Darsteller und Medium, fähig zu sehen, zu zeigen und gesehen zu werden. Hill gelingt es dadurch die Rolle des Künstlers und Performers durch das Video neu zu interpretieren.

Durch die Wahl der Kamerapositionen und der Filmausschnitte ist ein beträchtlicher Teil des Körpers abwesend. Die leere Wand jedoch lädt sozusagen den Betrachter ein, die fehlenden Bilder zu ergänzen (Abb. 17b). Was ist das für ein Körper? Ein Gekreuzigter, geschunden durch die Wanderung durch das unwegsame Gelände? Das Bild eines einsamen Individuums wandelt sich durch das Kreuz und die Absenz des Körpers zu einem Märtyrer und Pilger.

Auch Chris Burden, einer der Hauptvertreter der körperbezogenen Kunst, hat bereits 1974 in seinem Werk ‚Transfixed‘ (Abb. 22) die Thematik der Kreuzigung und des Martyriums aufgenommen. Burden lässt sich mit Nägeln durch die Handflächen an einem fahrenden Volkswagen befestigen. Obwohl es in diesem Werk weniger um Ab- und Anwesenheit geht, als vielmehr um das Martyrium des Körpers selbst, so ist doch die Rolle des Künstlers als Subjekt und Objekt beiden Werken gleich.

Mit „Selbsteinschreibung“ beziehungsweise der Identifikation des Betrachters mit dem Dargestellten hat sich auch Peter Weibel in der Arbeit ‚Kruzifikation der Identität‘ (Abb. 23a) im Jahr 1973 näher befasst. Auch hier ist das Leitmotiv ein lebensgroßes Kreuz in dessen Mitte sich ein Monitor befindet, auf dem der Betrachter, sobald er die richtige Position eingenommen hat, sich selbst erkennen

kann.⁷⁸ Der Künstler fordert den Betrachter auf aktiv an dem Geschehen teilzunehmen. Der Handlungsspielraum bleibt jedoch eingeschränkt und der Prozess der Identifizierung ist mit dem Erscheinen des eigenen Bildes in der Mitte des Kreuzes abgeschlossen und geht nicht über die eigene Bildhaftigkeit hinaus.

Ich denke am Vergleich mit diesen beiden Werken wird ersichtlich worin der wesentlich Unterschied zu Hill besteht. Dieser geht einen Schritt weiter indem er sich selbst zum sehenden und erfahrenden Objekt macht und dem Betrachter einen leeren Raum einräumt der erst mit „Bedeutung“ gefüllt werden muss. Burden setzt mit seiner Performance, die bereits alle Information enthält, ein Statement, wohingegen Hill seinen Körper völlig von diesem befreit und sich selbst zu einem Suchenden, wie es auch der Betrachter ist, macht.

Durch die Anordnung der Bildschirme wird der Wanderer zerstückelt und zu einem fragmentarischen Subjekt gemacht, das kein Zentrum besitzt und weder ab- noch anwesend ist. Im Gegensatz zu Weibels Arbeit ist es dem Betrachter bei Hill nicht möglich, sich selbst im Werk sichtbar zu machen. Mit ausgestreckten Armen kann sich der Betrachter am Kreuz selbst wiedererkennen. Diese Selbstidentifikation ist stark an das Setting der Installation gebunden und schränkt eine darüber hinausgehende Assoziationsbreite weitgehend aus. Im Gegensatz dazu hat der Betrachter bei Hill viel mehr die Möglichkeit an dem Geschehen teilzunehmen, die Anstrengungen mitzuverfolgen und die Leere in der Mitte des Kreuzes lässt dem Betrachter Raum, die Bilder zu ergänzen und sie in eine Geschichte einzubinden. Unterstützt wird dies von der ablaufenden Tonspur, die dem Werk eine gesteigerte Präsenz verleiht.

Meiner Meinung nach geht Hill durch die Fragmentierung, die Spürbarkeit einer Präsenz, die jedoch abwesend ist und die akustische Untermalung in der Arbeit ‚CRUX‘ über die reine Bildhaftigkeit hinaus. Der Körper wird zu einem nicht mehr fassbaren Material, das einem stetigen Wandel und einer Neudefinition

⁷⁸ Betritt der Betrachter das Podest, welches sich vor dem Kreuz befindet, genau auf dessen Mittelpunkt und breitet seine Arme gleich einem Kreuz aus, wird die eingebaute Kamera durch Sensoren aktiviert und beginnt das Geschehen aufzuzeichnen (Abb. 23b). Erst jetzt erscheint auf dem zuvor leeren Monitor das Bild des Betrachters.

unterworfen ist. Er befindet sich in einer Krise der Repräsentation, deren vermeintliche Rettung ein Kreislauf von stetiger Auflösung und Neugenerierung ist.

Viel stärker noch als in ‚Crux‘ kommt dieser Aspekt in dem Werk ‚Suspension of Disbelief (for Marine)‘ (Abb. 24a) zur Geltung. Hier wird nun kaum mehr Information geboten, sei es in Form von Geräuschen oder eines äußeren Rahmens, wie dem eines Kreuzes.

5.3. SUSPENSION OF DISBELIEF (for Marine) 1991-1992

Über eine Reihe von 30 modifizierten 12“ Monitoren, die an der Vorderfront eines Balkens aus Aluminium oder einer Stahlschiene angebracht sind, laufen Bilder von zwei nackten Körpern, wobei es sich um einen weiblichen und einen männlichen Körper, den des Künstlers selbst, handelt. In einer Höhe von etwa 1,80 m und in einem Abstand von 1,80 m bis 2,40 m⁷⁹ zur Rückwand wird die Stahlschiene mit Monitoren vollständig von den Wänden des Raumes getragen.

Es handelt sich um Nahaufnahmen, wobei die Kamera forschend über die Körper des Mannes und der Frau hinweg gleiten. Die Art und Weise wie die Kamera die Oberfläche gleichsam „streicht“ erweckt das Gefühl von Intimität und Unmittelbarkeit. Die Figuren sind in Segmente zerteilt (Abb. 24c/d), die in den einzelnen Bildschirmen über die volle Breite des Balkens hin und her flackern (Abb. 24b). Durch den immer schnelleren Wechsel und durch das plötzliche Erscheinen und Verschwinden der Bilder entsteht manchmal die Illusion eines größeren Körperteiles, der sich über mehrere Monitore ausdehnt. Die Körperfragmente überlagern sich, nähern sich einander an und verschmelzen ineinander, sodass es dem Betrachter unmöglich erscheint aus dieser Anhäufung von unbestimmbaren Körperteilen ein Ganzes zu konstruieren.

Die Körper verflechten sich und es gelingt nie die Fragmente in Einklang zu bringen und den Blick festzuhalten, da der Fluss der Bilder ständig unterbrochen und

⁷⁹ Kat. Ausst., Wolfsburg/ Lissabon 2002/2003, S. 159.

auseinander gerissen wird.⁸⁰ Der Körper als Ganzes existiert nicht mehr, erst wenn man den Blick abwendet entsteht aus dem Wahrgenommenen ein Nachbild, das vor dem geistigen Auge in Erscheinung tritt. Man sieht die Teile eines Körpers, doch durch die permanente Fragmentierung und Zerstückelung beginnt sich dieser völlig aufzulösen. Das Herstellen eines einheitlichen Körpers ist ebenso unmöglich wie das Vordringen oder Eintauchen in ein mögliches „Dahinter“.

Hat dieser Körper eine Ausdehnung, ein Inneres oder ist er auf seine bloße Oberfläche beschränkt? Trotz der pedantischen Erforschung der Haut und der Körperoberfläche durch die Kamera bleibt einem der Zugang in ein Inneres verwehrt und der Betrachter muss sich mit dem Äußeren und der flüchtigen Form zufrieden geben. Die geringe Bildauflösung und die relativ kleinen Bildschirme erschweren zusätzlich das „Eindringen“ in die Bilder.

Cooke Lynne sieht die Ursache dafür nicht zuletzt in der Natur des Mediums, die einen tieferen Zugang unmöglich macht. Jedoch wird der Körper durch die geringe Schärfentiefe des Videos auf die vorderste Bildebene reduziert, wodurch das Gefühl von Gegenwärtigkeit vermittelt wird.⁸¹ Dennoch wird diese Unmittelbarkeit durch die Art und Weise, wie die Installation den Raum füllt, relativiert. Die lange Reihe von Monitoren ist aus der Nähe mit einem Blick nicht mehr zu erfassen. Der Betrachter muss sich bis ans Ende des Raumes begeben, um das ganze Ausmaß der Arbeit zu begreifen. Durch die große Entfernung wird das Gefühl von der Anwesenheit der

⁸⁰ In einem Interview anlässlich einer Ausstellung im San Francisco Museum of Modern Art erzählt Hill, dass es sich bei der weiblichen Person um eine gute Bekannte (Marine) handelt, die auf einem anderen Kontinent lebt und so die Freundschaft über eine große Distanz bestehen muss. Um die Aufzeichnungen machen zu können, trafen sie sich auf halbem Weg von den tatsächlichen Wohnorten. Hill beschreibt dieses Zusammentreffen mit „weaving of lives“, was meiner Ansicht nach die Charakteristik dieses Werkes auf den Punkt bringt. Ein Auszug aus dem Interview: „*The idea of „Suspension of Disbelief“ was there could be a continuous relationship over this suspension of space and time. My body was recorded in Seattle, in a kind of studio situation, and I met her in New York in a hotel and I brought some black velvet and some lights and a camera. [...] So you have these two very completely different production spaces. Flying quite literally to a space that's halfway between where we actually live has a lot to do with what the work is about. A kind of weaving of lives.*“, in: Gary Hill, In His Own Words, San Francisco Museum of Modern Art, 2005, (13.02.2007), URL: Videostream zu Suspension of Disbelief, <http://www.sfmoma.org/msoma/newExpScreen.asp?expScreenNum=8268>.

⁸¹ Lynne Cooke, Gary Hill – Jenseits von Babel, in: Kat. Ausst., Amsterdam/ Wien 1993/ 1994, S. 167.

Körper abgeschwächt und die Distanz, die den Bildern bereits anhaftet, noch zusätzlich betont.

Anders als in der Arbeit ‚Crux‘ und in den meisten seiner anderen Arbeiten weist dieses Werk weder eine Tonspur noch einen Text auf. Während ‚Crux‘ durch die Geräusche stark an körperlicher Präsenz zunimmt, fällt hier die Sprache als Mittel zu Überwindung von Entfremdung völlig weg. Der Körper wird auf seinen bloßen Ausdruck reduziert.⁸²

Er ist nicht nur Apparat, der sich bewegt und Geräusche von sich gibt, Empfindungen und Gefühle sprachlich ausdrückt, er ist auch ein „Gefäß“ voll Gedanken, die in der Stille stattfinden. Zudem macht die Stille die eigene Präsenz und Existenz des Betrachters umso stärker. Es findet keine Interaktion statt wie es zum Beispiel in der Installation ‚Tall Shipp’s‘ (Abb. 25) der Fall ist. Die projizierten Gestalten in dieser Arbeit scheinen, nicht zuletzt durch die Geräuschkulisse, unmittelbar auf die Bewegung des Betrachters im Raum zu reagieren. Die Projektionen erleuchten den ganzen Raum, kein Rahmen schließt sie ein. In ‚Suspension of Disbelief‘ betont die erhöhte Position und die Abgrenzung durch die Monitore noch zusätzlich zu der vollkommenen Stille die unüberwindbare Distanz, lässt aber zugleich dem Betrachter und seinen Gedanken mehr Raum sich zu entfalten.

Wenn man nun in diesem Raum steht und die Schiene mit abwechselnd hin und her flackernden Bildern sieht, so ist es meiner Ansicht nach nicht nur eine beinahe körperlich gegenwärtige und doch unerreichbare Abfolge von rasch aufeinander folgenden Bildsequenzen, sondern es entsteht auch der Eindruck einer Art Leitung, in der ein Transfer stattfindet. Es ist als würde eine Pipeline den Raum durchqueren, die Körperinformationen von einem Punkt zu einem anderen

⁸² Der Theoretiker Jacinto Lageira schreibt in einem Aufsatz über die Stille in Hills Werk folgendes: *„But if one accepts voluntarily that objects or things in the natural world can be silent, it is more difficult for us to see a body sunk in silence. [...] And in reality, if the combined images of the body and silence return recurrently, it is because we are dealing with the personal solitude of our body from which we cannot escape, we are dealing with the silence of our existence and of our unique, perishable body. The silence cannot be shared. It can be seen.“*, in: Jacinto Lageira, *The Image of the World in the Body of the Text*, in: Morgan 2000, S. 48.

transportiert. Der ganze Körper wird zerstückelt, verwandelt und ausgeschickt. Das Resultat ist eine Ansammlung von Teilen und Spuren, die im nächsten Schritt zu einem neuen Ganzen zusammengefügt werden müssen. Doch auf dem Weg geht Information verloren und muss vom Rezipienten neu definiert werden. Die einzelnen Teile der Körper treten an verschiedenen Stellen zum Vorschein und nur selten in ihrer richtigen Reihenfolge auf, sodass es unmöglich erscheint sie zu einem Ganzen zusammenzufügen. Hill zeichnet eine reale Situation auf, die Körper zweier Menschen, und das Medium, in diesem Fall das Video und der Künstler selbst, wandelt diese Information dann in Bilder um und reduziert das ganze Material auf ein konsumierbares Maß für den Betrachter. Dies, so denke ich, ist die Voraussetzung dafür, dass der Rezipient nun mit dem ihm zur Verfügung stehenden Material beliebig umgehen und daraus ein völlig neues Bild erschaffen kann.

Einen geschlosseneren Rahmen und das Vorhandensein einer Geräuschkulisse bietet die Installation ‚Inasmuch as it is Always Already Taking Place‘ (Abb. 26a). Im Gegensatz zu ‚Suspension of Disbelief‘ ist hier kein Zeichen von Hektik, kein schnelles Flackern der Bildschirme so bezeichnend, sondern eine relativ ruhige Haltung die von dem Werk ausgeht.

5.4. INASMUCH AS IT IS ALWAYS ALREADY TAKING PLACE 1990

In einer tiefen horizontalen Nische mit den Ausmaßen 41x137x167cm befinden sich 16 isolierte Bildröhren, die mit ihren Gehäusen und der Elektronik durch Kabel miteinander verbunden sind. Die Monitore variieren in der Größe von 1,2 cm bis 58 cm und gleichen in ihrer Aufstellung einer willkürlichen Anordnung, die nur durch die gestaffelte Aufstellung, beginnend im Vordergrund mit den kleinsten Monitoren bis hin zu den immer größer werdenden im Hintergrund, eine gewisse Ordnung erfahren (Abb. 26b). „*Sie gleichen wie Trümmer, Glühbirnen, die ans Land gespült*

worden sind, oder wie Steine, die zu immer kleineren Stücken auseinander gebrochen sind.“⁸³

Auf allen Bildschirmen bis auf einen erscheint das Fragment eines männlichen Körpers. Es handelt sich um Hill selbst, dessen Körperteile in ihrer natürlichen Größe dargestellt sind. So ist zum Beispiel auf einem Monitor der Teil einer Schulter, auf einem anderen ein gebeugter Rücken und einem weiteren ein Bauch zu erkennen (Abb. 26d). Ein kleiner Monitor im Vordergrund bildet den Teil eines Handtellers oder eines nicht weiter identifizierbaren Stückes Haut ab. Die Haut wirkt wie eine undurchlässige Membran, die straff über die Bildfläche gespannt ist und jegliches Eindringen in ein Inneres zu verhindern scheint.

Die Ausnahme bildet das auf einem der kleinsten Monitore erscheinende Bild eines Schriftstücks, über das ein Finger den gelesenen Text verfolgt (Abb. 26c).

Aufgeblasen über den ganzen Bildschirm wird die Haut zu einer Oberfläche die gleichsam literarisch gelesen und betrachtet wird.

Ohne Kamera wäre es dem Künstler nicht möglich gewesen, diese bestimmten Blickpunkte und Ausschnitte seines eigenen Körpers zu betrachten. Durch diese bruchstückhaften Ansichten beherbergt dieser nun kein Subjekt des Sehens mehr, sondern wird zum passiven Rezipienten, der sich einer mitleidlosen Untersuchung durch einen Anderen stellt. Die Zerstückelung und die Verkettung der einzelnen Segmente verhindert die Produktion eines ganzen Körpers. In der Dunkelheit der Nische erscheinen die Bilder wie eine Masse von Haut umgeben von Leere, deren Oberfläche möglicherweise nichts beherbergt und ein Inneres nicht vermuten lässt.⁸⁴ Dieser Effekt wird unterstrichen durch den auffälligen Fokus der Kamera auf Körpergrenzen, Enden und Öffnungen und den hell-dunkel Kontrast.

Wie es schon bei ‚Suspension of Disbelief‘ der Fall war, erschwert auch hier die geringe Schärfentiefe das „Eindringen“ in die Bilder und der Körper bleibt der vordersten Bildebene verhaftet.

In jedem Bild gibt es leise Bewegungen, eine sanfte Atembewegung des Bauches und ein schwaches Vibrieren der Körperfragmente, sodass ein ruhiger Blick auf das

⁸³ Kat. Ausst., Wolfsburg/ Lissabon 2002/2003, S.147.

⁸⁴ Lajer-Burcharth 1997, S. 194.

Geschehen suggeriert wird. Zudem werden die Bilder und Bewegungen durch Geräusche untermalt. Man hört das Streichen des Fingers über die Buchseite, ein leises Murmeln kaum artikulierter Phrasen, das Rascheln des Papiers und das Reiben von Haut. Auch hier werden die Geräusche, wie Lynne Cooke es bezeichnet, zu „*Laut-Trümmern*“⁸⁵ zermalmt, die sich gegenseitig übertönen. Durch diese unablässige, unverständliche und monotone Geräuschkulisse wird der Betrachter gleichsam in den Raum gezogen, indem die Monitore wie ein Stillleben angeordnet sind.⁸⁶ Die beinahe unsichtbare Bewegung, die ebenso gut auf das Flackern des Blickes zurückgeführt werden kann, lässt einem bewusst werden, dass es sich um Bilder lebender Materie handelt. Es entsteht etwas, das in Hills Werken immer wieder eine tragende Rolle spielt. Der Präsenz des Hörbaren wird eine Distanz und Unnahbarkeit gegenübergestellt. Jedoch, durch die leise Wiedergabe der Geräusche bis zur annähernden Unhörbarkeit, wird selbst diese vermeintliche Gegenwärtigkeit für den Betrachter immer schwerer zu erschließen. Das Gesehene wie auch das Gehörte erfahren eine Zäsur, beides kann in seiner reinsten Form nicht erschlossen werden und bleibt in einem Stadium des Bruchstückhaften bestehen.

Der Ton als verbindendes Element ist ein wichtiger Bestandteil des Werkes. Das flüsternde Sprechen und ein schweres Atmen eröffnen sozusagen einen Raum indem die Bilder zirkulieren. Die Sprache wird zum Referenten für das Dargestellte und man spürt eine unsichtbare Präsenz im Raum der Installation. Die kaum verständliche Tonspur schafft eine flüchtige Gegenwärtigkeit.⁸⁷

Wie in den bereits beschriebenen Werken ist auch im Fall von ‚Inasmuch as it is Always Already Taking Place‘ das immer wiederkehrende Element der Auflösung des Körpers⁸⁸ in vom ganzen Körper scheinbar abgekoppelte Bilder existent. Die Teile

⁸⁵ Lynne Cooke, Gary Hill – Jenseits von Babel, in: Kat. Ausst., Amsterdam/ Wien 1993/ 1994, S.165.

⁸⁶ Belting 2002b, S. 99.

⁸⁷ Hans Belting beschreibt diesen Zustand auf folgende Weise: *“Je weniger wir verstehen, was sie da sagt, desto weniger achten wir auf den Inhalt und desto mehr nehmen wir die sprechende Person wahr, den Klang ihrer Stimme, ihre undefinierbare reale Anwesenheit.”*, in: Vischer 1995, S.54.

⁸⁸ Wie bereits einleitend erwähnt handelt es sich bei der männlichen Person um den Künstler selbst, was jedoch weder durch den Titel, noch durch andere Andeutungen innerhalb des Werkes ersichtlich wird, sondern die

des Körpers sind zwar deutlich als solche zu erkennen, dennoch wird der Betrachter über ihre tatsächliche Position im Unklaren gelassen. Auf der einen Seite kann dies als ein Spiel des Künstlers mit dem voyeuristischen Verhalten des Betrachters gesehen werden, auf der anderen Seite jedoch ermöglicht es Hill einen freien Umgang mit dem Bildmaterial des menschlichen Körpers, der zwar als Gesamtbild nicht mehr greifbar ist, aber durch die Struktur trotzdem erkennbar bleibt.

Jede äußere Referenz wird hier vermieden. Die einzige Referenz, welche die Bilder noch liefern, ist die an die Idee des Körpers selbst. Die Gleichung von Bild und Körper wird durch die Dekonstruktion, die Hill mit den Bildern betreibt, zerstört. Je weniger diese an einen Kontext gebunden sind und je freier sie in Bezug zueinander stehen, desto einfacher und bereitwilliger kann etwas „Neues“ darin entdeckt werden. Die Fragmente sind wie einzelne Silben und Wortfetzen, die beliebig zu einem neuen Ganzen zusammengesetzt werden können.

Betrachtet man ‚Inasmuch as it is Always Already Taking Place‘, so baut sich die Installation, durch die Rahmung der Nische, im ersten Augenblick wie ein Stillleben vor einem auf. Aus dem Kontext gerissen und gerahmt von der Nische, in der die verschiedenen Oberflächen zusammengestellt werden, wird der Monitor hier zu einer undurchsichtigen trüben ästhetischen Oberfläche, die auf die selbe Art und Weise betrachtet wird, wie ein Stillleben in einer Kunstgalerie. Erst im zweiten Schritt beginnt sich diese Einheit aufzulösen und die einzelnen Bildschirmoberflächen zu unterscheiden.

Durch das Näher treten und den Versuch, aus der Tonkulisse Information zu erlangen, beginnt der Prozess dieser stetigen Neugenerierung des Gesehenen und Gehörten. Die unterschiedlichen Bilder der Körper, die auf den Monitoren erscheinen, kommen allesamt als ein Bild daher, ergeben jedoch kein Bild.

Kenntnis einschlägiger Literatur voraussetzt. Ich werde mich daher in den folgenden Ausführungen immer wieder auf den Körper im allgemeinen beziehen und die Tatsache, dass es sich dabei um Hill selbst handelt außer acht lassen, da ich der Meinung bin, dass dies keine Relevanz hinsichtlich einer Rezeption und möglichen Interpretation von Seiten des Betrachters dieses Werkes hat.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass bei der Betrachtung von Hills Installationen ersichtlich wird, dass die Reflexion von Wahrnehmungsprozessen ein wichtiger Aspekt ist und der Rezipient maßgeblich zur Erschließung der Werke beiträgt. Dabei spielen der Ton, die Beschaffenheit des Videobildes, die Verwendung der Sprache und des menschlichen Körpers eine entscheidende Rolle. Das Medium Video fungiert als geschlossener elektronischer Raum, in dem Hill konkrete Elemente wie den menschlichen Körper, das geschriebene Wort oder skulpturale Oberflächen gleichsam zirkulieren lässt.

Bereits die frühe Arbeit ‚Crux‘ vereint all diese für Hill so charakteristischen Aspekte. Auf fünf Monitoren sieht man den Künstler selbst, wie er sich durch ein Gelände bewegt. All diese Ausschnitte stimmen in ihrer Abfolge, dem zeitlichen Ablauf und der Akustik überein. Durch die ausschnittthafte und fragmentarische Wiedergabe und die daraus resultierende Abwesenheit eines beträchtlichen Teiles des Körpers sind hier schon die ersten Ansätze Hills zu erkennen, sein Werk dem Betrachter zu öffnen und einen Raum für eigene Assoziationen zu schaffen.

In ‚Suspension of Disbelief‘ reduziert der Künstler das Bildmaterial auf ein Minimum. Die Personen selbst bewegen sich nicht mehr und der Ton fällt völlig weg. Würde man die einzelnen Bilder auf den Monitoren in der richtigen Reihenfolge aneinanderstellen ergäbe sich daraus ein stimmiges Bild zweier liegender Menschen. Doch durch die Zerstückelung der Körper, das hin und her flackern dieser Fragmente auf den einzelnen Bildschirmen, gerät dieses ganze Material in Bewegung, wodurch es dem Betrachter unmöglich wird eine Rekonstruktion der ursprünglichen Szene vorzunehmen. Zudem ist hier kein geschlossener Rahmen mehr gegeben. Man hat den Eindruck, dass diese Schiene mit Monitoren, die den Raum durchquert nur ein kleiner Teil einer „Leitung“ ist, die das ganze Gebäude durchzieht. Dies führt viel stärker noch als bei ‚Crux‘ zu einer Neugenerierung des vorhandenen Materials, was am Ende für eine höchst individuelle Rezeption durch den Betrachter ausschlaggebend ist.

Diese imaginativen Elemente der beiden soeben behandelten Werke summieren sich in der Installation ‚Inasmuch as it is Always Already Taking‘.

Die spürbare Nicht-Präsenz des Körpers, die erst durch einen vorgegebenen Raum und die Akustik bewusst wahrgenommen wird (‚Crux‘), sowie die völlige

Dekonstruktion und Reduzierung des menschlichen Körpers auf einzelne Fragmente, die in ihrer wirren Abfolge und Zusammenstellung kein einheitliches Bild mehr ergeben („Suspension of Disbelief“) bilden die wichtigsten Aspekte der Installation „Inasmuch as it is Always Already Taking“.

Aus meiner Sicht findet die Abbildung des menschlichen Körpers und die Problematik, die sich daraus ergibt, nämlich eine lebende Existenz abzubilden, in Hills Arbeiten eine neue Dimension. Er stellt die Referenz von Bild und Körper in Frage. In dem Werktitel „Inasmuch as it is Always Already Taking Place“ (Weil es immer bereits schon stattfindet) nimmt der Künstler vorweg, was seine Arbeiten auszeichnet. Der Körper ist immer noch da, er „findet statt“ und man kann immer noch nach den Bildern des Körpers auf die Suche gehen. Hill nimmt das Bild eines Menschen und löst es in seine Bestandteile und einzelne Silben auf und fasst diese neu zusammen. Die Wahrnehmung des Betrachters wird unterbrochen, das Bild kann nur bruchstückhaft und verstreut aufgenommen werden, als wäre ein Hindernis eingebaut um den Irrtum, der im Bild liegt, aufzudecken. Dies führt unweigerlich zu einer neuen Bildhaftigkeit, die sich vom Werk loslöst und über dieses hinausgeht.

6. Zusammenführung und Fokussierung

6.1. Bild und Betrachter

Twomblys und Hills Werke zeigen die Forcierung jener Charakteristika, die schon Magritte in dem Bild ‚La trahison des images‘ zeigt. Zu Beginn steht die Frage nach Bildhaftigkeit, die Forderung an den Betrachter über das herkömmliche Bild hinauszudenken. Magritte stellt einen Gegenstand dar, dem in seiner geschlossenen Repräsentation nichts mehr hinzugefügt werden kann. Dennoch entsteht in gewisser Weise ein „Riss“, da der hinzugefügte Text eben diese in sich geschlossene Darstellung aus ihrer Verankerung hebt. Der Widerspruch dieser beiden Bildinhalte führt dazu, dass die herkömmliche Art der Betrachtung kippt. Das Vertrauen in die Darstellung weicht einer Reflexion darüber was zu sehen gegeben wird und gegeben werden kann. Die Veränderung des Status des Bildes wird zu dessen Inhalt und dies führt zu einem Wandel im ikonischen Bewusstsein.⁸⁹ Der Betrachter wird aufgefordert, die Frage was Bilder sind, wie sie funktionieren und was sie mitteilen, gründlicher zu erkunden. Es ist ein Bruch und der Beginn einer Auflösung, die in weiterer Folge zu einer völligen Dekonstruktion führt wie am Beispiel Twomblys ersichtlich wird.

Twombly bricht völlig mit der Nachvollziehbarkeit des Abgebildeten. In seinen Bildern ist die Schöpfung des Gegenstandes beziehungsweise der Darstellung nicht bereits abgeschlossen, wie es bei Magrittes Pfeife der Fall ist.

Das Bild und sein Inhalt entstehen in dem Moment, wo wir es betrachten, vor unseren Augen. Der ikonische Kontrast⁹⁰, den Magritte mit Hilfe der Paradoxie erzielt und dadurch Verwirrung auslöst, wird in Twomblys Werken zu einem kalkulierten Scheitern des Betrachters.

⁸⁹ Boehm 1994, S. 327.

⁹⁰ Boehm 1994, S. 335.

Gottfried Boehm prägte den Begriff der „ikonischen Differenz“, welche die Grundbedingungen bezeichnet, unter denen Bilder Bedeutung generieren und Sinn erzeugen. In einem Gespräch mit Birgit Richard geht Boehm genauer auf diesen Begriff, wie auch auf den des „iconic turns“ ein; in: Boehm 2008, S.134-140.

Nimmt man als Beispiel das Werk ‚Olympia‘, so zeigt sich Realität als etwas auf der Bildfläche hervorgebrachtes, welche nie wirklich ist, nicht starr erscheint, sondern sich in einem Fluss befindet. Wie Metaphern erscheinen die Bildelemente auf der Oberfläche, die jedoch jegliche Referenz von sich weisen.

Weder das Gekritzelt, die Farbflächen, noch die verschiedenen Zeichen und Schriftzüge wollen „etwas“ zeigen. Auf der einen Seite sind Begriffe und Gebilde, wie ‚Olympia‘, ‚Morte‘, ‚Roma‘, Herzformen und die liegende 8, leicht zu entziffernde Elemente des Bildes. Auf der anderen Seite überwiegt ein Liniengewirr, das zum Teil so aussieht, als würde sich ein Wort dahinter verbergen, das sich jedoch bei intensiverer Betrachtung als unlesbar herausstellt.

Die Bildelemente suggerieren zwar im einzelnen Bedeutung, diese löst sich jedoch durch die Anwesenheit der rätselhaften Gebilde in ihrer Gesamtheit wieder auf, wodurch sie in ihrer reinen Form wirken und im Betrachter einen Denkprozess auslösen. Das Bild hebt sich in dem Augenblick auf, wo es ihm gelingt die Wahrnehmung des Betrachters und dessen Blick vom Detail auf die gesamte Komposition zu leiten. Als Betrachter meint man einen Weg aus diesem Labyrinth von Zeichen und Piktogrammen gefunden zu haben, doch bei dem Versuch das ganze Ausmaß des Bildes zu erfassen und eine Antwort auf die Frage, was dargestellt ist, zu finden, tritt der Auflösungsprozess ein. Der Betrachter scheitert an seinen herkömmlichen Wahrnehmungsgewohnheiten und wird auf sich selbst zurückverwiesen.

Gary Hill schafft in seinen Werken ein völlig anderes Sehbewusstsein⁹¹, denn seine Arbeiten fordern vom Publikum, sich nicht mehr darauf zu verlassen, dass das Werk seiner Wahrnehmung entgegenkommt und diese in gewohnter Weise funktioniert. Dies hat zur Folge, dass der Betrachter sein Sehen und die Art und Weise wie er das Bild betrachtet, selbst zu hinterfragen und zu überprüfen beginnt. Dies ist für Hills Werke charakteristisch. In den drei besprochenen Werken erfährt der Betrachter zunächst eine Erschwerung des Sehens. Die einzelnen Körperfragmente stehen wie Begriffe im Raum, die in ihrer scheinbar paradoxen

⁹¹ Gottfried Boehm, Zeitigung. Annäherung an Gary Hill, in Vischer 1995, S. 26.

Anordnung einen unendlichen Produktionsprozess von weiteren Bildern auslösen. Dieser Umstand wird ersichtlich an dem Werk ‚Inasmuch as it is Always Already Taking Place‘.

Steht man als Betrachter vor dieser Installation, weiß man sogleich, dass man es hier mit einem männlichen Körper zu tun hat. Doch es handelt sich nicht nur um ein starres Bild einer Person, die Körperteile sind aus verschiedenen Perspektiven aufgenommen und verteilen sich in einem dreidimensionalen Raum. Es bedarf einiger Vorstellungskraft, daraus eine einheitliche Figur zu erschaffen. Auf einem Monitor ist der Bauch einer liegenden Person abgebildet. Der Rücken, der dadurch verborgen bleibt, ist wiederum auf einem anderen Bildschirm in gebeugter Form dargestellt. Ein Blick auf den Hals bis hin zum Kinn, das Fragment eines Gesichtes und das Abbild eines Ohres verraten in ihrer Gemeinschaft mehr über den Kopf des Protagonisten. Das Geschlecht, Füße, Beine und ein Handrücken ergänzen alle wesentlichen Bruchstücke, welche die Rekonstruktion eines menschlichen Körpers erfordert.

Zu der Tatsache, dass sich die einzelnen Bilder bewegen, kommt noch der Perspektivenwechsel hinzu. Hier stellt sich die Frage, welche Handlung diese Person verrichtet. Verschiedene Ansichten sprechen für eine ruhende Person. Dem entgegen steht ein gebeugter Rücken, angewinkelte Arme und vor allem die Szene mit dem Finger, der über eine Buchseite fährt in einem der vordersten Bildschirme. Es handelt sich offensichtlich um eine lesende Person. Dieser Eindruck wird bestärkt durch die Hintergrundgeräusche, die ein nicht verständliches Flüstern und schweres Atmen wiedergeben.

Jede Ansicht scheint aufgrund der unterschiedlichen Perspektiven für sich zu stehen, doch durch ihre Kombination lässt sich ein Zusammenhang vermuten. Der Betrachter vernetzt diese einzelnen Fragmente zu einem Bedeutungssystem, das sich jedoch im selben Augenblick wieder relativiert, da sie in ihrer Gesamtheit paradox erscheinen. Die Begriffe beziehungsweise die Bilder weichen auf und ihre vermeintlich feststehende Bedeutung zersetzt sich. Die Zerstückelung fördert diesen fortwährenden Prozess der Bedeutungsgenerierung.

So ist auch bei Hill, wie bei den beiden Künstlern zuvor, ein Scheitern und die Aufforderung an den Betrachter, selbst an der Konstruktion einer Bildhaftigkeit des Werkes teilzunehmen, immanenter Teil dieser Arbeiten.

Die repräsentative Verpflichtung in den Werken Twomblys und Hills weicht zugunsten der Konstruktion von Eigenbildern des Betrachters. Gelöst vom Bann, ein Abbild zu schaffen, wird dadurch ein freier Umgang mit dem Bildmaterial möglich, welches nicht mehr so sehr in der Bildoberfläche verankert ist, sondern über das reine Abbild hinausgeht.

In den Werkanalysen wurde bereits gezeigt, mit welchen Mitteln die Künstler einen Spannungsaufbau zwischen Kunstwerk und Ausstellungsbesucher erzielen und eine Interaktion zwischen Bild und Betrachter in Gang setzen.

Twombly verändert seine Linie, lässt sie wie Spuren auf der Bildoberfläche erscheinen. Schließlich integriert er die alphabetische Schrift, die lediglich als Verweis oder Anspielung zu verstehen ist und jegliche Referenz von sich weist. Hill verankert den menschlichen Körper auf der Oberfläche von Monitoren, zerstückelt ihn und verteilt diese Fragmente gleichfalls wie Spuren eines bereits nicht mehr vorhandenen Ganzen im Raum. Sprachliche Elemente vermitteln ein Gefühl von Gegenwertigkeit, das jedoch durch Unverständlichkeit die Distanz und Rätselhaftigkeit der Bilder einmal mehr verstärkt.

Diese Charakteristika der beiden Künstler fordern den Rezipienten auf, durch die Konstruktion von Eigenbildern und die Selbstwahrnehmung zur letztendlichen Vollendung des Werkes beizutragen.

In den folgenden Kapiteln soll nun ein Fokus auf bestimmte Aspekte in den Werken der beiden Künstler gelegt werden und diese Werke in einer vergleichenden Anschauung eingehender betrachtet werden.

6.2. Sprache und Schrift – Einschreiben von Zeit

Das Verhältnis von Sprache und Bild wird im 20. Jahrhundert zu einem feststehenden Topos der modernen Kunst. Schon Paul Klee experimentiert mit Schriftmalerei und Schriftcollagen. Typographische Montagen werden zu einem wichtigen Bestandteil des Kubismus, Futurismus, Dadaismus, Surrealismus und russischen Konstruktivismus. Sprache und Bild werden gegenübergestellt und auf deren gegenseitige Infragestellung oder Einflussnahme hin untersucht. Ab den späten 50er Jahren kommt es dann zu einer vermehrten Auseinandersetzung mit der geschriebenen Sprache. Vor allem in der Pop-Art entnehmen die Künstler ihre Motive aus der Werbung, den Medien und der Alltagskultur und übertragen diese in ihre Malerei oder den Siebdruck. Ab den 60er Jahren ist das Schriftliche aus der bildenden Kunst nicht mehr wegzudenken. Wichtige Protagonisten, die sich mit der Bild-Wort-Beziehung auseinandergesetzt haben, sind unter anderem Ben Vautier, Dieter Roth, Marcel Broodthears, Bruce Nauman, George Brecht.⁹²

Die eigene Handschrift als formales und inhaltliches Element spielt neben Joseph Beuys und Anselm Kiefer vor allem bei Cy Twombly eine zentrale Rolle.

Bei Gary Hill ist vor allem die Beziehung zwischen Ton und Bild entscheidend für seine Arbeiten. Die Rolle der Sprache, die er als eine machtvolle Materie bezeichnet, ist bei ihm von besonderem Interesse da sie ihre *„Klauen in uns schlägt, während Bilder manchmal einfach am Rande des Bewusstseins vorüberziehen, als ob wir durch ein Autofenster blicken.“*⁹³

In den Werkanalysen zu Twombly und Hill wurde bereits ersichtlich, welche entscheidende Rolle Schrift und Sprache in deren Werken als Bedeutungsträger und manipulatives Element spielen. Was bisher nur am Rande erwähnt wurde, ist der Umstand, dass die Künstler mittels schriftlicher, bildlicher und akustischer Elemente einen Ausdruck von zeitlicher Erfahrung in das Werk einschreiben.

⁹² Faust 1987

⁹³ Hill zitiert von Lynne Cooke, Gary Hill – Jenseits von Babel, in: Kat. Ausst., Amsterdam/ Wien 1993/ 1994, S.162.

Cy Twombly kritzelt auf seine Bildoberflächen, als wären sie Seiten in einem Tagebuch, das dazu dient Augenblicke festzuhalten. Schrift und Sprache fungieren als eine Form der Erinnerung. Boehm bezeichnet diese Zeichen als „*Umrisse eines sich erinnernden Bewusstseins*.“⁹⁴ Der Künstler fordert den Betrachter auf, in diesen Aufzeichnungen zu lesen. So subjektiv diese Begriffe auch sein mögen, mangels jeglicher Referenz und Verankerung in der bildlichen Darstellung wird es dem Betrachter möglich, diese Worte zu seinen eigenen zu machen und sich zu erinnern. So führt der Erinnerungsprozess zu keinem objektiven Wissen, sondern wird zu einer individuellen Erfahrung.⁹⁵

Ebenso wie die Zeichen und Worte Assoziationen auslösen, kann auch in der formalen Ausführung der Moment eines zeitlichen Ablaufs festgestellt werden. Manche Worte sind deutlich erkennbar, andere verblassen zusehends, bis an manchen Stellen nur noch pastose Farbtöne einen Hinweis auf ein möglicherweise bereits verschwundenes Zeichen geben. Es entsteht der Eindruck von Vergänglichkeit und einem Ablauf, dessen zeitliche Ausdehnung weder in der Vergangenheit noch in der Zukunft festlegbar ist. Ein Vorgang, der in dem Moment passiert, wo das Bild betrachtet wird. Eine weitere Form von Zeitlichkeit entsteht während des Rezeptionsprozesses. Das Lesen an sich ist schon ein zeitlicher Vorgang und hinzu kommt noch ein zeitlich bedingter Erfahrungsprozess.⁹⁶ Zunächst verwirren die verschiedenen Zeichen und Piktogramme, da sie in keiner Beziehung zueinander stehen. Je länger der Betrachter jedoch mit seinem Blick das Bild durchwandert, desto schlüssiger erscheinen die Darstellung und ein möglicher Zusammenhang. Durch die Erfahrung, dass lesbare Begriffe Inhalt des Bildes sind und diese zudem oftmals ungenau auf die Oberfläche aufgetragen wurden, können unschlüssige und flüchtige Zeichen effektiver interpretiert werden. Es bedarf an Zeit das Bild zunehmend zu erschließen.

⁹⁴ Boehm/ Stierle/ Winter 1985, S. 54.

⁹⁵ Ebd., S. 55.

⁹⁶ Sabine Groß, Schrift- Bild. Die Zeit des Augen- Blicks, in: Tholen/ Scholl 1990, 231-246.

Bei Gary Hill ist es weniger die Schrift, als vielmehr Sprache, Akustik und Gesten, die seinen Werken ein Empfinden von Zeit und Raum verleihen. Im Unterschied zur Malerei ist das Video ein Medium, in dem der Faktor Zeit eine wesentliche Rolle spielt. Die bewegten Bilder können einen Handlungsablauf darstellen, der über einen Augenblick hinausgeht. In ‚Suspension of Disbelief‘ wird dies gut ersichtlich. Das hin- und herflackern der Bilder suggeriert einen zeitlichen Vorgang. Die Körper wandern von einem Ort zum anderen, ohne jemals zu erstarren. Hill verwendet jedoch oftmals statische Bilder in seinen Arbeiten. Wie verhält es sich hier mit der Zeit und welche Rolle spielt in diesem Fall die Sprache? In der Arbeit ‚Inasmuch as it is Always Already Taking Place‘ zeigt Hill weder einen linearen Ablauf einer Bilderfolge noch baut sich das Werk auf einer narrativen Struktur auf. Es handelt sich zwar um bewegte Bilder auf den Monitoren, jedoch werden diese zu Objekten, die ohne eine zeitliche Verankerung den Raum füllen und weder einen Anfangs- noch einen Endpunkt festlegen. Die Videoinstallation gibt keinen bestimmten Zeitraum vor, sondern markiert einen beliebigen Punkt innerhalb einer Zeitdauer. Die Geräusche, das Flüstern und Rauschen verleihen den Bildern eine Präsenz, die an einen Körper gebunden ist, der verweilt. Unabhängig davon, ob der Betrachter an- oder abwesend ist, existiert dieser Körper. Das Atmen und Flüstern bedingen eine Tätigkeit und man hat es mit einer Person zu tun, die einen Handlungsablauf verfolgt. Ein Vorgang, in dem etwas entsteht und bleibt, der sich aber nicht verfestigt. Durch die begleitenden Geräusche wird aus einer Momentaufnahme ein zeitlicher Ablauf. Hill beschreibt in einem Interview, dass durch die Hörbarkeit einer Stimme Zeit physisch erfassbar wird und einen bilderzeugenden Charakter hat. Dadurch „[...] *wird man in den einen zeitlichen Sprechvorgang hineingezogen. Jede Silbe ist an ein Bild gebunden; die Wörter wirken plötzlich ganz räumlich, und dem Betrachter kommt der Zeitraum jedes einzelnen Wortes zu Bewusstsein.*“⁹⁷

Interessant erscheint mir hier, dass die Anwesenheit der Schrift und Sprache wiederum einen vom Werk wegweisenden Charakter hat. Es stellt sich unweigerlich die Frage, ob man etwas übersehen oder überhört hat. Man kann Begriffe lesen

⁹⁷ Gary Hill, Inter-view, in: Kat. Ausst., Amsterdam/ Wien 1993/ 1994, S. 149.

und jemanden sprechen hören, doch weder das eine noch das andere kann im Werk nachvollzogen werden. Es entsteht der Eindruck, dass Lücken vorhanden sind.

Zudem hat man das Gefühl, an einem Ablauf teilzuhaben, dessen Anfangs- und Endpunkt nicht konkretisierbar ist und nicht linear verläuft. Es ist nicht möglich, am gesamten Geschehen teilzuhaben, viele Sequenzen fehlen, wodurch man als Betrachter gefordert ist, die fehlenden Teile zu ergänzen.

Den Künstlern gelingt es dadurch, ihren Werken eine Abwesenheit einzuschreiben, die dem Betrachter einen Ort für seine eigenen Vorstellungen einräumt.

6.3. Fragment und Zerstückelung

Auf formaler Ebene lassen sich die Werke Twomblys mit den Installationen Hills nicht vergleichen, dennoch sind die Werke beider Künstler von einem hohen Grad der Auflösung geprägt. Die beiden Künstler arbeiten zwar mit unterschiedlichen Medien und Bildinhalten, der Rezeptionsprozess, der durch ihre Werke ausgelöst wird, führt jedoch zu ähnlichen Ergebnissen. Zerstückelung als erfahrbares Moment in deren Werken spielt dabei eine wesentliche Rolle.

Der Begriff der Zerstückelung geht auf einen 1949 geschriebenen und 1973 veröffentlichten Essay von Jacques Lacan zurück.⁹⁸ In seinen theoretischen Überlegungen beschreibt Lacan die (eigene) Bildhaftigkeit als ein wesentliches Streben des Menschen. In seinem Werk „Das Spiegelstadium als Bilder der Ichfunktion“ stellt er den Begriff des Spiegelbildes vor. Das Subjekt stellt sich selbst über das Bild des ganzen autonomen Körpers als Einheit her. Wenn sich das Subjekt als Kleinkind zum ersten Mal in einem Spiegel sieht, nimmt es, aus einem Nichtwissen heraus, seine vermeintliche Vollständigkeit wahr. Diese Vorstellung, dass der eigene Körper als ein „Ganzes“ existiert, ist jedoch immer an einen „Anderen“ gebunden, da das Selbst sich nur im Verhältnis zum „Anderen“ sehen kann. Das „Andere“ ist eine Projektionsfläche, die dem Subjekt den Eindruck des Ganzen vermittelt und dient dazu, unser „Selbst“ zu konstruieren. An dieser Stelle

⁹⁸ Lacan/ Haas 1975, S.61.

spielt die Sprache eine bedeutende Rolle, nicht nur in Form von verbalen Äußerungen sondern auch in Form von Gesten und Stimmen. Sie ermöglicht eine Strukturierung und Unterscheidung.

Der Körper wird also aus dem eigenen Blickwinkel immer nur fragmentarisch und zerstückelt wahrgenommen und erst durch die Vermittlung durch ein Bild eines Anderen entsteht die Vorstellung eines einheitlichen ganzen Körpers. Bei Lacan ist das Ich jedoch ein Produkt einer imaginären Verknennung. *„Als solches ist das Ich weniger der Funktion des Sich-Erkennens als der eines fundamentalen Verkennens verhaftet. [...] Die nur antizipierte – aber nicht manifeste – Einheit, [...] lässt das Spiegelstadium zu einem spannungsgeladenen Drama werden, das ein ‚unbefriedigtes Begehren‘ hervorruft.“*⁹⁹

Was bedeutet Lacans Theorie in Hinblick auf den Rezeptionsprozess bei der Betrachtung von Twomblys und Hills Werken?

Im Falle Hills kann dies gut durch einen Vergleich mit dem Künstler John Coplans veranschaulicht werden.

Auch dieser Künstler thematisiert in dem ‚Selbstporträt (Upside down Nr. 7)‘ (Abb. 27), das im Jahr 1992 als Fotografie entstanden ist, die Abwesenheit im Blick auf den eigenen Körper. Er suggeriert hiermit den Blickwinkel des Auges auf den Körper, der aus eigener Perspektive nie ganz wahrgenommen werden kann. Die leicht versetzte Montage zwischen Brustkorb und Beinen und die Trennung des Bildes in einzelne Abschnitte verstärkt die Wahrnehmung der Zerstückelung. Im Vergleich dazu geht Hill einen Schritt weiter, indem er nicht nur die eigene Erfahrung von Zerschnittenheit, sondern auch einen allgemeinen Verlust des Körpers als einheitliches Gebilde wiedergibt.

Während Coplans Körper zwar zerstückelt ist, aber dennoch zu einem Ganzen wiederhergestellt werden kann, nämlich, wie der Titel schon sagt, zu dem Körper des Künstlers, und somit seine Identität nicht verliert, verlieren Hills Fragmente jegliche Referenz auf einen dazugehörigen Menschen. Daraus resultieren allgemeingültige Versatzteile, die beliebig neu zusammengestellt werden können. Die

⁹⁹ Pagel 2002, S.25.

Frage, die sich hier aufdrängt ist, ob der Körper als Ganzes überhaupt noch existiert. Erst der Blick des Betrachters trägt aktiv zu seiner Komplettierung bei, indem er als der Andere fungiert und so zur Referenz eines einheitlichen Körperbildes wird.

Die Zerstückelung und das Wissen darüber, dass es eine ursprüngliche Einheit gegeben hat, lösen das Begehren im Betrachter aus, diese Ganzheit wieder herzustellen. Dieser Herstellungsprozess scheitert jedoch, da die Vorstellung des einheitlichen Bildes nur eine Imagination und konkret nicht vorhanden und abwesend ist. Folglich kann das Begehren nicht gestillt werden und diese dem Werk immanente Abwesenheit führt beim Betrachter zu einer endlosen Produktion von Bildern.

Lacan bezieht sich in seinen Theorien auf den menschlichen Körper, wodurch sie sich leicht auf die Arbeiten Hills übertragen lassen. Doch wie lässt sich Twombly in dieses Schema einordnen?

In dem Bild ‚School of Athens II‘ bezieht sich Twombly auf ein konkretes Vorbild. Er überträgt grundsätzliche Elemente von Raffaels Fresko, wie den Bildaufbau, einzelne Personen und farbliche Akzente in seiner eigenen Zeichensprache auf die Leinwand. Vereinzelt, wie unter anderem im Falle der Gelehrtenfiguren Aristoteles und Platon, kann eine Verbindung zu dem Original hergestellt werden. Aufgrund dieser Elemente und des Titels weiß man als Betrachter auf welches ursprüngliche Bild Twombly anspielt. Doch durch den hohen Abstraktionsgrad und die fragmentarische Zeichenhaftigkeit beginnt sich das Bild in viele Ereignisse aufzulösen. Die Linien, Gebilde und Begriffe erscheinen oftmals in keinem engeren Zusammenhang und weisen jegliche Referenz von sich, was der Vorstellung eines einheitlichen ganzen Bildes entgegensteht. Dies löst unweigerlich im Betrachter das Verlangen aus, mit diesen verstreuten Teilen und dem Fresko Raffaels in Gedanken eine Rekonstruktion des Bildmaterials einzuleiten.

Das Wechselspiel von (Sich-) Erkennen und Verkennen ist ein wesentlicher Zug in den Arbeiten beider Künstler. Das was sich hinter den Bildern zu verbergen scheint, erweist sich als unerreichbar fremd. Was ist das für ein Körper? Was ist das für

eine Landschaft? Aber diese Bilder, welche die Künstler präsentieren, sind nur fragmentarisch. Die Geräusche, Begriffe und die sprachlichen Elemente verweisen auf einen Körper oder eine Geschichte, deren Präsenz und Gegenwärtigkeit ein fragiles Konstrukt aus Fragmenten ist. Sobald sich diese Bilder als Ganzes im Geiste auftun, verschwinden sie auch schon wieder, da sie haltlos sind.

Mit dem menschlichen Körper als Ganzes, auf den die einzelnen Fragmente auf den Monitoren verweisen (Hill) und Raffaels Fresko in Gedanken (Twombly) beginnt eine Art Rekonstruktion des vorhandenen, zuvor ‚zerstörten‘ Bildmaterials. Durch den Vorgang der Zerstückelung und Auflösung wird zwar das Vorbild in Einzelteile zerlegt, der Konnex bleibt und es liegt am Betrachter, die verstreuten Teile zu einem neuen Ganzen zusammenzufügen.¹⁰⁰

Wenn man nun davon ausgeht, dass jeder Mensch seine eigene Ganzheit anstrebt, und dies einen stetigen Versuch, eine Einheit herzustellen nach sich zieht, wirken meiner Meinung nach die Bilder Twomblys und die Installationen Hills befremdend. Sie stören diesen Generierungsprozess. Es ist nicht der Spiegel, der einem vorgesetzt wird, sondern die Konfrontation mit dem bereits Fragmentierten. So schreibt Sigrid Schade: *„Ein wesentlicher Zug fragmentarischer Bilder (...) ist, dass sie den Spiegelbezug verweigern und Identifikationswünsche zumindest stören, wenn nicht ignorieren. Denn ein Spiegelbild muss „ganz“ sein, um dem betrachtenden Subjekt seine eigene vermeintliche Intaktheit zu garantieren“*¹⁰¹

Ich denke in diese Differenz, die zwischen der Dekonstruktion des Künstlers und dem Versuch der Rekonstruktion des Betrachters entsteht, wird es möglich, eine neue Bildhaftigkeit einzuschreiben. Die Zerstückelung und die dadurch entstehenden „Leerstellen“ sind einer der wesentlichen Kunstgriffe in den Arbeiten Twomblys und Hills, die zur Imagination eines endlosen Bilderflusses beiträgt.

¹⁰⁰ Hans Ulrich Reck beschreibt dies folgendermaßen: *„Das Scheitern der Darstellung des Absoluten wird nicht allein zur anstoßenden Bewegung des Betrachters, sondern auch zu dessen immanenter Dynamik, die dem Bild einen Betrachter sucht, das seine Aussage vollendet.“*; in: Breitbach/ Clausberg 1999, S. 237.

¹⁰¹ Sigrid Schade, Der Mythos des ganzen Körpers: Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte, in: Barta 1997, S.242.

6.4. Die Spur

Die Zerstückelung in den Werken Twomblys und Hills erweckt unweigerlich den Eindruck, es handle sich um die Überreste eines zuvor Ganzen.

Wie Spuren verteilen sich lapidare Linien, Zeichen und Begriffe auf der gesamten Bildoberfläche. Die ‚zerbrochenen‘ Körper Hills funktionieren auf ähnliche Weise. Auch er hinterlässt in seinen Installationen die Spuren eines Körpers. Doch wie ist dieser Begriff der Spur hier zu fassen?

Der Theoretiker Jacques Derrida setzt sich in seiner Schrift „Grammatologie“ näher mit dem Begriff der Spur auseinander.¹⁰² Derrida stellt Sprache und Schrift gegenüber, wobei die Sprache der Referent und die Schrift der Repräsentant ist. Die Schrift, welche die äußere Zeichenform der Sprache darstellt, verweist jedoch immer auf etwas Abwesendes, dessen Bedeutung erst in der Differenz der einzelnen Schriftzeichen zueinander entsteht. Das heißt, die einzelnen Worte können immer nur im Kontext mit anderen einen Bezug zu jenem Bezeichneten herstellen. Der Rest einer ursprünglichen Bedeutung ist allenfalls als Spur „anwesend“, die entsteht, wenn die Wörter ausgesprochen werden. Diese ist jedoch „*unmotiviert*“¹⁰³ und verweigert ihre Zusammengehörigkeit mit der Sprache. Die Spur distanziert sich von dem Auftrag als Repräsentant aufzutreten und wird somit haltlos, da sie jegliche Referenz von sich weist. Sie verweist zwar nicht auf eine bestimmte Bedeutung, schließt diese aber auch nicht aus, sondern vereint vielmehr die verschiedenen Möglichkeiten einer Auslegung, wodurch sich in ihr etwas ganz Anderes ankündigen lässt.¹⁰⁴

Einen ähnlichen Ansatz verfolgt Roland Barthes, wenn er in seinem Text „Cy Twombly oder Non multa sed multum“ Twomblys Umgang mit der Schrift und der Linie in den Mittelpunkt seiner Reflexionen stellt.¹⁰⁵

¹⁰² Derrida 1974, S80.

¹⁰³ Derrida 1974, S. 81.

¹⁰⁴ Ihre Anwesenheit, so Derrida, „*verlangt nach einer Synthese, in der das ganz Andere sich als solches – ohne alle Einfältigkeit, ohne Identität, ohne Ähnlichkeit oder Kontinuität – ankündigt.*“Ebd., S. 82.

¹⁰⁵ Barthes 1990, S. 165-186, oder: Barthes 1983.

Barthes bezeichnet Twomblys Werk als ein Werk der Schrift und folgert, dass der Künstler die Schrift mit der Absicht einsetzt, einen Gedanken auszudrücken und gleichzeitig in ihr einen anderen ankündigen zu lassen. Dies gelingt ihm durch die formale Ausführung, die in keiner Relation mehr steht mit der tatsächlichen Bedeutung der Begriffe.¹⁰⁶

Barthes Ausführungen können mit der Spur bei Derrida verglichen werden und deren Überlegungen führen zu einem ähnlichen Schluss.

Wenn man diese Folgerung auf Twombly und Hill anwendet, so besteht ihre Zeichenwelt aus einer Ansammlung von Spuren. Man betrachtet die Zeichen und Begriffe oder Bilder und vermutet Bedeutung dahinter, diese Spuren weisen aber jegliche Bedeutung von sich, sie sind referenzlos. Die Spur stellt sich an die Stelle des Zeichens beziehungsweise des Bildes, welches, so Derrida, „*das Gegenwärtige in seiner Abwesenheit darstellt*.“¹⁰⁷ Doch im Gegensatz zum Zeichen verweist die Spur weder auf eine Präsenz oder Sache noch steht sie in einem Zusammenhang dazu. Am besten lässt sich dies an den Werken selbst veranschaulichen.

In Twomblys Gemälde ‚Olympia‘ erscheint das in Versalien geschriebene Wort „OLYMPIA“ (Abb. 13b). Bei der Betrachtung des Werkes evoziert man mit diesem Begriff sogleich Bilder und Assoziationen, die, wie bereits in der Werkanalyse gezeigt wurde, von der antiken Stadt bis hin zu einem Bild Manets reichen können. Die Buchstaben sind jedoch mit wenig Sorgfalt auf die Leinwand aufgetragen und zum Teil durch Übermalungen in einem klaren Erscheinungsbild getrübt. Es entsteht ein Widerspruch zwischen dem Wort und der Imagination, die es hervorruft. Die Schrift und die Linien werden zur Spur, die lediglich als Verweis oder Anspielung zu verstehen ist und jegliche Referenz von sich weist. Es entstehen Bilder, die aber im selben Augenblick bereits wieder zum Verschwinden verurteilt sind. Der Blick des Betrachters „tastet“ sich durch das Bild und jedes neue Zeichen, jeder Sprachfetzen oder jedes Wort bietet Raum für neue Assoziationen. Am Ende ist jedoch kein

¹⁰⁶ Barthes 1990, S. 166.

¹⁰⁷ Jacques Derrida, *Die différance*, in: Engelmann 1999, S. 85-86.

einheitliches logisches Bild mehr zu erschließen, man wird auf die Materialität des Bildes zurückgeworfen.

Bei Hills Arbeit ‚Inasmuch as it is Always Already Taking Place‘ weiß man zwar, dass es sich um einen menschlichen Körper handelt, doch wie dieser in seiner Gesamtheit aussieht oder welche Tätigkeit dieser verrichtet bleibt einem verschleiert. Die Fragmente können nicht wie bei einem Puzzle geordnet und aneinandergereiht werden. Wie man diese Bruchstücke auch dreht und wendet, keines passt zu dem anderen. Die Geräusche und sprachlichen Elemente behindern mangels ihrer Verständlichkeit zusätzlich eine Rekonstruktion des vorgegebenen Bildmaterials. Die Bilder auf den Monitoren bezeichnen keinen konkreten Körper mehr, sie tasten sich lediglich an die Idee eines solchen heran. Folglich handelt es sich um Spuren, da der Bezug zu einer ursprünglichen Präsenz fehlschlägt.

Was geschieht durch die Anwesenheit der Spur? Wenn man den Begriff der Spur im Sinne Derridas und Barthes' anwendet und wenn man diesen weiter verfolgt, fungiert die Spur wie eine Art Platzhalter. Hinter ihr verbirgt sich ein leerer Raum, der Platz schafft für die Entstehung von neuen Bildern. Diese Bilder sind jedoch nicht von Dauer, da es sich um reine Imaginationen handelt. Man betrachtet Hills Körperbilder auf den Monitoren. Dabei muss man feststellen, dass das ursprüngliche Bild dieses Körpers verloren ist, das heißt man ist nicht im Stande ein klares Bild dieser Person zu rekonstruieren, wodurch der Betrachter beginnt, diese Installation nach einer anderen Logik abzusuchen.

Und schon bahnt sich ein Prozess der Neugenerierung an. Die Lücken müssen gefüllt werden. Die Information, die fehlt, fügt der Betrachter einfach selbst hinzu. Und immer wieder werden andere Möglichkeiten der Interpretation entdeckt. So wird aus Hills Ansammlung von Körperteilen nicht nur eine Person, sondern ein ganzer Tag, den diese verbringt. Lesend, schlafend und in Bewegung.

Wie man anhand dieser Beispiele sieht ist es wiederum die Abwesenheit beziehungsweise die Nicht-Präsenz, die maßgeblich zur Entstehung eines imaginierten Bildes beiträgt.

7. Conclusio - Die Präsenz des Abwesenden

Wie die Analyse der Arbeiten Twomblys und Hills gezeigt hat, werden der Betrachter und deren Wahrnehmung zum immanenten Teil der Werkgenerierung. Ihre Bilder vermitteln nicht mehr nur die Erfahrung des Künstlers und kein repräsentatives Abbild, sondern der Betrachter kann seine eigenen Empfindungen und sein Wissen dazu verwenden, das Werk in seiner Gesamtheit zu erschließen. Durch die Analyse bestimmter Aspekte im vorangegangenen Kapitel, wie die Zerstückelung, Sprache, Schrift und die Spur, die in den Werken beider Künstlern eine zentrale Rolle spielen, wurde ersichtlich, wie es Twombly und Hill gelingt, den Rezipienten an der letztendlichen „Bildwerdung“ ihrer Arbeiten teilhaben zu lassen. Es handelt sich um künstlerische Elemente, die einen vom Werk wegweisenden Charakter aufzeigen, wodurch eine Präsenz des Abwesenden entsteht. Es handelt sich um Leerstellen innerhalb des Werkes, die sich von Kontext befreien und ihren Sinn, der darin besteht etwas abzubilden, freigeben. So wird es dem Betrachter möglich, die eigene Vorstellung und sein Gedächtnis in diese fühlbare Absenz einzuschreiben.

Dies geschieht, so denke ich, folgendermaßen: Auf der Suche nach Bedeutung und einem möglicherweise logischen Inhalt, einer Geschichte die dem Bild innewohnt, wird ein unermüdlicher Prozess in Gang gesetzt, der die Kluft und den Widerspruch in der Darstellung aufzulösen versucht. Das Bild verwandelt sich in etwas Brüchiges und hier kommt meiner Ansicht nach das zu tragen, was Lacan als den unvorhergesehenen Kontakt mit dem Realen¹⁰⁸ bezeichnet. So wie das Kind vor dem Spiegel, nimmt auch der Betrachter in dem Kunstwerk den Mangel wahr, und die Dimension der Leere bricht ein. Es wird versucht, in diesem System von Zeichen und Bildern einen Ausweg zu finden und diesen Mangel zu verdecken. Es bleibt kein anderes Mittel, als diese leeren Sinnstellen hinter neuer Bedeutung zu verbergen um sich gegen diesen Einbruch des Realen zu schützen. Der Blick verharret nicht, sondern geht sozusagen hinter den Spiegel beziehungsweise über das Bild hinaus. Schafft der Betrachter es, sich einen Weg durch diese paradoxe Situation zu

¹⁰⁸Das Reale bezeichnet bei Lacan das Unmögliche, das immer am selben Platz ist und jenseits der menschlichen Erfahrung liegt, in: Widmer 1997, S. 24.

bahnen, kann er schließlich das Bild in die symbolische Ordnung¹⁰⁹ einfügen, die ihm die Kultur vorgibt. Auf diese Weise, indem der Rezipient aus seinem kulturellen Wissenspool schöpft, wird es ihm möglich, sich im Bild zu orientieren und das zu konstruieren, was man mit einer neuen Bildrealität bezeichnen könnte. Deren Konstruktion ist ein endloser Prozess. Der Betrachter wird das Bild immer wieder von neuem durchqueren und versuchen innerhalb dieser Strukturen einen offenen Ort zu finden, von wo aus eine Neuordnung des vorgegebenen Bildmaterials möglich ist, um aus dieser Sackgasse zu finden. Erst die Präsenz der Abwesenheit, das heißt des wahrnehmbaren offenen Ortes führt dazu, eine über die Darstellung hinausgehende Bildhaftigkeit zu imaginieren.

In der Geschichte der Betrachtung der Kunst ist eine eindeutige Entwicklung festzustellen, in der den Werken Twomblys und Hills eine besondere Bedeutung zukommt. Eine zunächst distanzierte, besinnliche und passive Beziehung zwischen dem Betrachter und dem Bild wandelt sich zu einem aktiven Prozess, der seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts eine stetige Steigerung erfährt. Als Beispiel, wenn auch eines unter vielen, hat Magritte bereits 1929 die herkömmliche Betrachter-Bild-Beziehung aufzubrechen versucht.

Twombly und Hill thematisieren in ihren Werken diesen Rezeptionsprozess und machen ihn zum eigentlichen Inhalt ihrer Kunstwerke. Es kommt zu einer aktiven Teilnahme des Betrachters am Werkprozess und ein Wechselspiel zwischen ihm und dem Werk entsteht. Es gilt nun nicht mehr nur das Werk zu hinterfragen, sondern auch seine eigene Wahrnehmung. Der Rezeptionsprozess läuft darauf hinaus, die Interpretation des Werkes nicht mehr nur aufgrund einer eingehenden Betrachtung und Analyse einzuleiten, sondern im Kontext und in der wechselseitigen Beziehung zu einem Selbst hervorgehen zu lassen.

Der menschliche Körper bei Hill und Themen aus der Mythologie, Literatur- und Kulturgeschichte bei Twombly werden von den Künstlern soweit abstrahiert,

¹⁰⁹Unter die symbolische Ordnung (das Symbolische) fallen bei Jacques Lacan unter anderem der Diskurs, Sprache und soziale Normen. Das Symbolische ist neben dem Imaginären (materielle und mentale Bildhaftigkeit) und dem Realen (das Unmögliche, der Rest) eine der drei Strukturbestimmungen der menschlichen Psyche., in: Widmer 1997, S. 22-25.

fragmentiert und verfremdet, dass dieses vorhandene Material zur Grundlage einer Neueinschreibung durch den Betrachter wird. Dieser wird damit konfrontiert, etwas selbst zu vollenden, das zwar vom Künstler initiiert, jedoch nicht zu Ende formuliert wurde. Zugleich kommt es zu einem Aufbrechen der formalen Ebene und das Immaterielle wird zu einem wichtigen Bestandteil der Darstellung. Die Schwierigkeit, die der Künstler zu bewältigen hat, ist es, trotz eines Vorbildes einen Vergleich nicht mehr möglich zu machen und etwas zu schaffen was nicht mehr ähnelt aber dennoch daran erinnert. Das Bild befreit sich von seiner repräsentativen Verpflichtung, die bis dato für Kontroversen in der Kunst sorgt.

Twombly und Hill können als Beispiel dafür gesehen werden, dass der Statuswechsel der Bilder und das Diktum der Krise der Repräsentation nicht zwingend die oftmals in der Theorie postulierte Auflösung der Bilder bedeutet. Vielmehr kann von einer Verschiebung gesprochen werden. Wahrnehmung im Sinne einer Rezeption, des reinen Konsums, erweitert sich. Sie wird zu einem produktiven Prozess, an dem sowohl der Betrachter als auch der Künstler teilnimmt. Die Präsenz des Abwesenden wird zur Grundlage eines imaginierten Bildes, welches zu einer schrittweisen Rekonstruktion von Bildhaftigkeit führt.

8. Literatur

Arasse 2007

Daniel Arasse, Anselm Kiefer, München 2007.

Barta 1997

Ilsebill Barta (Hg.), Frauen – Bilder – Männer – Mythen, Berlin 1997.

Barthes 1983

Roland Barthes, Cy Twombly, Berlin 1983.

Barthes 1985

Roland Barthes, Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt am Main 1985.

Barthes 1990

Roland Barthes, Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Frankfurt am Main 1990.

Bastian 1978

Heiner Bastian, Cy Twombly. Bilder/ Paintings 1952 – 1976, Berlin 1978.

Bastian 1984

Heiner Bastian, Cy Twombly. Das graphische Werk 1953-1984. A Catalogue Raisonné of the Printed Graphic Work, München-New York 1984.

Bastian 1992-1995

Heiner Bastian, Cy Twombly. Catalogue Raisonné of the Paintings, Band 1. 1948 – 1960, München 1992; Band 2. 1961 – 1965, München 1993; Band 3. 1966 – 1971, München 1994; Band 4. 1972 – 1995, München 1995.

Becker/ Schneider 2000

Barbara Becker/ Irmela Schneider (Hg.), Was vom Körper übrig bleibt.
Körperlichkeit-Identität-Medien, Frankfurt/Main 2000.

Belting 1995

Hans Belting, Gary Hill und das Alphabet der Bilder, in: Theodora Vischer (Hg.), Gary Hill. Arbeit am Video, Basel 1995.

Belting 1999

Hans Belting, Der Ort der Bilder, in: Breitbach, Olaf; Clausberg, Karl (Hg.), video, ergo sum, Hamburg 1999.

Belting 2002a

Hans Belting, Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2002.

Belting 2002b

Hans Belting, Das Ende der Kunstgeschichte, München 2002.

Belting/ Kamper 2000

Hans Belting/ Dietmar Kamper (Hg.), Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion, München 2000.

Belting/ Kamper 2002

Hans Belting/ Dietmar Kamper (Hg.), Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation, München 2002.

Belting/ Weibel 2005

Hans Belting/ Peter Weibel, Die "Tele-Aktionen", in: Hans Belting, Szenarien der Moderne. Kunst und ihre offenen Grenzen, Hamburg 2005.

Blanchot 2005

Maurice Blanchot, Der letzte Mensch, Basel/Weil a.R. 2005.

Blavier 1981

André Blavier (Hg.), René Magritte. Sämtliche Schriften, München/Wien 1981.

Blümle/ Van der Heiden 2005

Claudia Blümle/ Anne von der Heiden (Hg.), Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie, Zürich/Berlin 2005

Bocola 1994

Sandro Bocola, Die Kunst der Moderne, München 1994.

Boehm/ Stierle/ Winter 1985

Gottfried Boehm/ Karl Heinz Stierle/ Gundolf Winter (Hg.), Modernität und Tradition. Festschrift f. Max Imdahl, München 1985.

Boehm 1994

Gottfried Boehm (Hg.), Was ist ein Bild?, München 1994.

Boehm 2008

Gottfried Böhm, Die ikonische Differenz ist eine Grundüberlegung zu der Frage, wie Bilder Sinn erzeugen, in: Kunstforum International, Bd. 190, 2008.

Böhme 1995

Gernot Böhme, Das ist doch keine Pfeife. Über Kunst und Werbung bei Magritte, in: Kunstforum International, Band 129, 1995.

Böhme 1999

Gernot Böhme, Theorie des Bildes, München 1999.

Bohn 1990

Volker Bohn (Hg.), Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik, Frankfurt am Main 1990.

Bonnet 2004

Anne-Marie Bonnet, Kunst der Moderne und Gegenwart, Köln 2004.

Breitbach/ Clausberg 1999

Olaf Breitbach/ Karl Clausberg (Hg.), video, ergo sum, Hamburg 1999.

Kat. Ausst., Wolfsburg/ Lissabon 2002/ 2003

Holger Broeker (Hg.), Gary Hill. Selected Works + catalogue raisonné, Kat. Ausst., Kunstmuseum Wolfsburg 2001/2002 u. Centro Cultural de Belem, Lissabon 2002/2003.

Bryson 2001

Norman Bryson, Das Sehen und die Malerei, München 2001.

Busse 1998

Klaus-Peter Busse, Erzählung, Landschaft und Text im Werk von Cy Twombly. Eine Untersuchung des Werks der achtziger und neunziger Jahre als Beitrag zur didaktischen Diskussion, Dortmund 1998.

Butor 1992

Michel Butor, Die Wörter in der Malerei, Frankfurt am Main 1992.

Cooke 1993/ 1994

Lynne Cooke, Gary Hill – Jenseits von Babel, in: Gary Hill, Kat. Ausst., Stedelijk Museum Amsterdam/Kunsthalle Wien 1993/94.

Derrida 1972

Jacques Derrida, Die Schrift und die Differenz, Frankfurt am Main 1972.

Derrida 1974

Jacques Derrida, Grammatologie, Frankfurt am Main 1974.

Dück/ Schube/ Stange 2004

Patricia Drück/ Inka Schube/ Rainer Stange (Hg.), Soziale Kreaturen. Wie Körper Kunst wird, Ostfildern 2004.

Eco 1973

Umberto Eco, Das offene Kunstwerk, Frankfurt am Main 1973.

Emmerling 2007

Leonhard Emmerling, Jackson Pollock 1912-1956, Köln 2007.

Engelmann 1988

Peter Engelmann (Hg.), Jacques Derrida, Randgänge der Philosophie, Wien 1988.

Engelmann 1999

Peter Engelmann (Hg.), Postmoderne und Dekonstruktion, Stuttgart 1999.

Faust 1987

Wolfgang Max Faust, Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur - Vom Kubismus bis zur Gegenwart, Köln 1987.

Flusser 1998

Vilém Flusser, Medienkultur, Frankfurt am Main 1998.

Flusser 2002

Vilém Flusser, Die Schrift. Hat schreiben Zukunft?, Göttingen 2002.

Foucault 1997a

Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt am Main 1997.

Foucault 1997b

Michel Foucault, Dies ist keine Pfeife, Bonn 1997.

Foucault 2003

Michel Foucault, Schriften zur Literatur. Frankfurt/Main 2003.

Franzen 2006

Jutta Franzen, // SCHNITT/STELLE Körper. Der Körper im Zeitalter seiner Herstellbarkeit, phil. Diss. (ms), Berlin 2006, in: Freie Universität Berlin, Dissertationen online, (21.04.2007), URL: <http://www.diss.fu-berlin.de/2006/347/index.html>.

Gerda-Henkel-Stiftung 2002

Gerda-Henkel-Stiftung (Hg.), Das Bild des Menschen in den Wissenschaften, Münster 2002.

Göricke 1994

Jutta Göricke, Cy Twombly: Spurensuche, München 1994.

Hager/ Kamper 1996

Frithjof Hager/ Dietmar Kamper (Hg.), KörperDenken. Aufgabe der historischen Anthropologie, [Dietmar Kamper zum 60. Geburtstag], Berlin 1996.

Hall 2000

Stuart Hall (Hg.), Representation: Cultural Representations and Signifying Practices, The Open University, London 2000.

Kat. Ausst., Amsterdam/ Wien 1993/ 1994

Gary Hill, Kat. Ausst., Stedelijk Museum Amsterdam/Kunsthalle Wien 1993/94.

Hill 2005

Gary Hill, In His Own Words, San Francisco Museum of Modern Art, 2005, (13.02.2007), URL: Videostream zu Suspension of Disbelief, <http://www.sfmoma.org/msoma/newExpScreen.asp?expScreenNum=8268> .

Iles 2002/ 2003

Chrissie Iles, Methaphysiker der Medien, in: Holger Broecker (Hg.), Gary Hill. Selected Works. Catalogue Raisonne, Kat. Ausst., Kunstmuseum Wolfsburg 2001/2002 u. Centro Cultural de Belem, Lissabon 2002/2003, S. 16-31.

Jannidis 2000

Fotis Jannidis (Hg.), Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2000.

Kamper/ Wulf 1982

Dietmar Kamper/ Christoph Wulf (Hg), Die Wiederkehr des Körpers, Frankfurt am Main 1982.

Kamper/ Wulf 1998

Dietmar Kamper/ Christoph Wulf (Hg), Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte, Berlin 1998.

Kamper 1999

Dietmar Kamper, Die Ästhetik der Abwesenheit. Die Entfernung der Körper. München 1999.

Kimmerle 2004

Heinz Kimmerle, Jacques Derrida zur Einführung, Dresden 2004.

Kliemann/ Rohlmann 2004

Julien Kliemann/ Michael Rohlmann, Wandmalerei in Italien Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus 1510-1600, München 2004.

Korte/ Schäfers 2002

Hermann Korte/ Bernhard Schäfers (Hg.), Einführung in Hauptbegriffe der Soziologie, Opladen 2002.

Küster 2008

Ulf Küster (Hg.), Action-Painting - Jackson Pollock, Ostfildern 2008.

Lacan/ Haas 1975

Jacques Lacan / Norbert Haas, Norbert, Schriften 1, Baden-Baden 1975.

Lajer-Burcharth 1997

Ewa Lajer-Burcharth, Real Bodies, Video in the 1990s, in: Art History, Vol.20, No.2, June 1997, S. 185-213.

Langenberg 1998

Ruth Langenberg, Cy Twombly. Eine Chronologie gestalteter Zeit, Hildesheim 1998.

Luhmann 1996

Niklas Luhmann, Die Realität der Massenmedien, Opladen 1996.

Maar/ Burda 2004

Christa Maar/ Hubert Burda (Hg.), Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder, Köln 2004.

Magritte 1979

René Magritte, Sämtliche Schriften, München-Wien 1979.

Metzger 1996

Rainer Metzger, Kunst in der Postmoderne. Dan Graham, Köln 1996.

Morgan 2000

Robert C. Morgan (Hg.), Gary Hill, Baltimore/ London 2000.

Müller 1996

Jörg Müller, Virtuelle Körper. Aspekte sozialer Körperlichkeit im Cyberspace. Discussion Paper FS-II 96 - 105. Berlin : Wissenschaftszentrum, Berlin, 1996, (20.08.2006), URL: <http://bibliothek.wz-berlin.de/pdf/1996/ii96-105.pdf>

Kat. Ausst., Wien 1996

Peter Noever, (Hg.), Chris Burden. Beyond the Limits; Jenseits der Grenzen, Kat. Ausst., Wien 1996.

Norris/ Benjamin 1990

Christopher Norris/ Andrew Benjamin, Was ist Dekonstruktion, München 1990

Paech 1999

Joachim Paech, Die Entropie der Bilder, in: Olaf Breitbach/ Karl Clausberg (Hg.), video, ergo sum, Hamburg 1999.

Pagel 2002

Gerda Pagel, Jacques Lacan. Eine Einführung, Hamburg 2002.

Prange 2001

Regine Prange, Der Verrat der Bilder, Rombach 2001.

Peirce 1986

Charles S. Peirce, Semiotische Schriften, Band I, Frankfurt am Main 1986.

Reck 2007

Hans Ulrich Reck, Das Bild zeigt das Bild selber als Abwesendes. Zu den Spannungen zwischen Kunst, Medien und visueller Kultur, Wien 2007.

Rötzer 1997

Florian Rötzer, Die Zukunft des Körpers, in: Kunstforum International: Die Zukunft des Körpers, Bd. 132, Ruppichteroth 1996, S. 55-71.

Sampson 1996

Philip J. Sampson, Die Repräsentation des Körpers, in: Kunstforum International: Die Zukunft des Körpers, Bd. 132, Ruppichter Roth 1996, S. 94-111.

Schade 2001

Sigrid Schade, Vom Wunsch der Kunstgeschichte Leitwissenschaft zu sein. Pirouetten im sogenannten ‚pictorial turn‘. In: horizonte. Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft. 50 Jahre Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich 2001.

Schlehahn 2000

Schlehahn, Britt: Körper/Körperlichkeit in der Postmoderne, 2000, in: Gradnet Papers, (20.07.2007), URL:
<http://www.gradnet.de/gradnet/papers/pomo2.archives/pomo2.papers/schlehahn00.htm>

Kat. Ausst., Bonn 1987

Katharina Schmidt (Hg.), Cy Twombly, Serien auf Papier 1957 – 1987, Kat. Ausst., Städtisches Kunstmuseum Bonn 1997.

Schneede 2002

Marina Schneede, Mit Haut und Haaren. Der Körper in der zeitgenössischen Kunst, Köln 2002.

Schubinger 2004

Irene Schubinger, Selbstdarstellung in der Videokunst. Zwischen Performance und „Self-editing“, Berlin 2004.

Seifert 2004

Anja Seifert, Körper, Maschine, Tod. Zur symbolischen Artikulation in Kunst und Jugendkultur des 20. Jahrhunderts, phil. Diss., Wiesbaden 2004.

Serota 2008

Nicholas Serota (Hg.), Cy Twombly: Cycles and Seasons, London 2008.

Sylvester 1992a

David Sylvester, Magritte, Basel 1992.

Sylvester 1992b

David Sylvester (Hg.), René Magritte, Catalogue Raisonné, Vol I, Oil Paintings 1916-1930, Basel 1992.

Syring 1986

Marie Luise Syring, Kunst in Frankreich seit 1966. Zerborstene Sprache, zersprengte Form, Köln 1986.

Tholen/ Scholl 1990

Georg Christoph Tholen/ Michael O. Scholl (Hg.), Zeit-Zeichen. Aufschiebe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit, Weinheim 1990.

Varnedoe 1995

Kirk Varnedoe, Cy Twombly: Eine Retrospektive, New York 1995.

Varnedoe 1997

Kirk Varnedoe, Jasper Johns. Retrospektive, München 1997.

Varnedoe 1999

Kirk Varnedoe/ Pepe Karmel (Hg.), Jackson Pollock: new approaches, New York 1999.

Virilio 1986

Paul Virilio, Ästhetik des Verschwindens, Berlin 1986.

Virilio 1994

Paul Virilio, Die Eroberung des Körpers. Vom Übermenschen zum überreizten Menschen, Wien 1994.

Vischer 1995

Theodora Vischer (Hg.), Gary Hill. Arbeit am Video, Basel 1995.

Walther 2000

Ingo F. Walther (Hg.), Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 2000.

Weibel 2000

Peter Weibel, Der anagrammatische Körper, der Körper und seine mediale Konstruktion, Kat. Ausst., ZKM Karlsruhe 2000, S. 17.

Weibel 2002

Peter Weibel, Das Ende für das „Ende der Kunst“? Über den Ikonoklasmos der modernen Kunst, in: Iconoclasm. Jenseits der Bilderkriege in Wissenschaft, Religion und Kunst, Karlsruhe 2002, (20.05.2007), URL:

[http://hosting.zkm.de/icon/stories/storyReader\\$33](http://hosting.zkm.de/icon/stories/storyReader$33)

Welsch 1988

Wolfgang Welsch, Wege aus der Moderne, Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion, Berlin 1988.

Widmer 1997

Peter Widmer, Die Subversion des Begehrens, Wien 1997.

9. Abbildungsnachweis

Abb. 1: René Magritte, Le miroir magique, 1929, Öl auf Leinwand, 73 x 54.5 cm, Privatsammlung. In: Sylvester 1992a, S. 218.

Abb. 2: René Magritte, La trahison des images (Ceci n'est pas une pipe), 1928/29, Öl auf Leinwand, 60 x 81 cm, County Museum of Art, Los Angeles. In: Sylvester 1992a, S. 212.

Abb. 3: Cy Twombly, Seiten aus dem „nordafrikanischen“ Skizzenbuch, 1953, Kreide auf Papier, 22 x 28 cm, Sammlung des Künstlers. In: Varnedoe 1995, S. 80.

Abb. 4a/ 4b: Cy Twombly, Tiznit, 1953, Bleiweiß, Wandfarbe, Wachskreide und Bleistift auf Leinwand, 135.9 x 189.2 cm, Privatsammlung. In: Varnedoe 1995, S. 83.

Abb. 5: Cy Twombly, MIN-OE, 1951, Bitumen, Ölhaltige Haushaltsfarbe auf Leinwand, 86.4 x 101.6 cm, Courtesy Robert Rauschenberg Foundation Collection. In: Serota 2008, S. 61.

Abb. 6-8: Cy Twombly, Ohne Titel (Augusta-Zeichnungen), 1954, Bleistift auf Papier, 48.2 x 63,5 cm, Sammlung des Künstlers. In: Varnedoe 1995, S. 20; S.86.

Abb. 9/ 11: Cy Twombly, Panorama, 1955, Ölhaltige Haushaltsfarbe, Wachsstift und Kreide auf Leinwand, 254 x 340.5 cm, Daros Collection, Schweiz. In: Varnedoe 1995, S. 91.

Abb. 10/ 12: Jackson Pollock, Number 32, 1950, Lackfarbe auf Leinwand, 269 x 457.5 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. In: Varnedoe 1998, S. 89.

Abb. 13a/ 13b: Cy Twombly, Olympia, 1957, Wandfarbe, Wachskreide und Bleistift auf Leinwand, 200 x 264.5 cm, Privatsammlung. In: Varnedoe 1995, S. 99.

Abb. 14a/ 14b: Cy Twombly, School of Athens II, 1964, Öl, Wandfarbe, Wachskreide und Bleistift auf Leinwand, 205 x 219 cm, Museum Ludwig, Köln. In: Bastian 1993, S. 245.

Abb. 15: Raffael, Schule von Athen, 1508-11, Fresko, Stanza della Segnatura, Vatikan, Italien. In: Kliemann/ Rohlmann 2004, S. 150.

Abb. 16: Cy Twombly, The Italiens, 1961, Öl, Wachskreide und Bleistift auf Leinwand, 199.5 x 259.6 cm, The Museum of Modern Art, Blanchette Rockefeller Fund, New York. In: Varnedoe 1995, S. 120.

Abb. 17a: Gary Hill, Crux (It's Time to Turn the Record over), 1983-1987, Installation (Farbe, Ton), fünf 20" Farbmonitore, ca. 365 x 365 cm. In: Kat. Ausst., Wolfsburg/ Lissabon 2002/ 2003, S. 125.

Abb. 17b/ 17c: Gary Hill, Crux (It's Time to Turn the Record over), 1983-1987. In: Kat. Ausst., Amsterdam/ Wien 1993/ 1994, S. 74; S. 76.

Abb. 18a/ 18c: Gary Hill, Incidence of Catastrophe, 1987-88, Video (Farbe, Stereoton), Dauer 43:52 min, Courtesy Stedelijk Museum, Amsterdam. In: Kat. Ausst., Amsterdam/ Wien 1993/ 1994, S. 71; S. 72.

Abb. 18b: Gary Hill, Incidence of Catastrophe, 1987-88. In: Morgan 2000, ohne Seitenangabe oder Nummerierung, im Abbildungsteil zwischen S. 179 und 181.

Abb. 19: Gary Hill, Beacon, 1990, Installation (schwarzweiß, Ton), 2 Monitore, Aluminiumröhre, ca. 120 x 80 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam. In: Kat. Ausst., Amsterdam/ Wien 1993/ 1994, S. 82.

Abb. 20a/ 20b: Gary Hill, I Believe It Is an Image in Light of the Other, 1991-1992, Installation (schwarzweiß, Ton), 7 Monitore, Blank Books, 460 x 610 cm, min. Höhe 550 cm, Stedelijk Van Abbe Museum, Eindhoven. In: Kat. Ausst., Amsterdam/ Wien 1993/ 1994, S. 43; S. 44.

Abb. 21a/ 21b: Joachim Sauter/ Dirk Lützenbrink, Der Zerseher, 1991-92, Installation, gerahmte Leinwand, Kamera, Computer. in ART+COM, (12.01.2008), URL: http://www.artcom.de/index.php?option=com_acprojects&page=5&id=24&Itemid=144&details=&imageRequestToggle=0&lang=de&selectedimage=.

Abb. 22: Chris Burden, Transfixed (Festgenagelt), 23 April 1974, Performance, Speedway Avenue, Venice, Kalifornien. In: Kat. Ausst., Wien 1996, S. 69.

Abb. 23a/ 23b: Peter Weibel, Kruzifikation der Identifikation, 1973. In: Medien Kunst Netz, (24.03.2008), URL: <http://www.medienkunstnetz.de/werke/krucifikation/>

Abb. 24a/ 24b: Gary Hill, Suspension of Disbelief (for Marine), 1991-1992, Installation (schwarzweiß, ohne Ton), 30 12" Monitore auf Aluminiumkonstruktion, 30 x 836 x 23 cm, Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM), Karlsruhe. In: Kat. Ausst., Amsterdam/ Wien 1993/ 1994, S. 94; S. 91.

Abb. 24c: Gary Hill, Suspension of Disbelief (for Marine), 1991-1992. In: Kat. Ausst., Wolfsburg/ Lissabon 2002/ 2003, S. 159.

Abb. 24d: Gary Hill, Suspension of Disbelief (for Marine), 1991-1992. In: Morgan 2000, S. 92-93.

Abb. 25: Gary Hill, Tall Ships, 1992, Installation (schwarzweiß, ohne Ton), Korridor 3 x 3 x 27 m, Henry Art Gallery, University of Washington, Seattle. In: Kat. Ausst., Amsterdam/ Wien 1993/ 1994, S. 102-103.

Abb. 26a/ 26d: Gary Hill, Inasmuch as it is Always Already Taking Place, 1990, Installation (schwarzweiß, Ton), 16 Monitore, 41 x 137 x 167 cm, Museum of Modern Art, Permanent Collection, New York. In: Kat. Ausst., Amsterdam/ Wien 1993/ 1994, S. 78-79.

Abb. 26b: Gary Hill, Inasmuch as it is Always Already Taking Place, 1990. In: Morgan 2000, ohne Seitenangabe oder Nummerierung, im Abbildungsteil zwischen S. 179 und 181.

Abb. 26c: Gary Hill, Inasmuch as it is Always Already Taking Place, 1990. In: Belting 2002b, S. 96. (Abb. 23 a-d)

Abb. 27: John Coplans, Selbstporträt (Upside down Nr. 7), 1992, 213 x 107 cm. In: Weibel 2000, S. 17.

10. Abbildungen

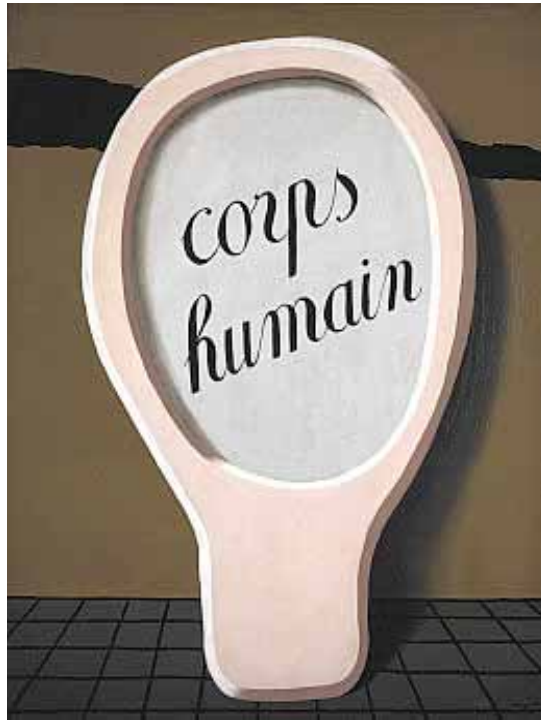


Abb. 1
René Magritte, Le miroir magique, 1929.



Abb. 2
René Magritte, La trahison des images (Ceci n'est pas une pipe), 1928/29.

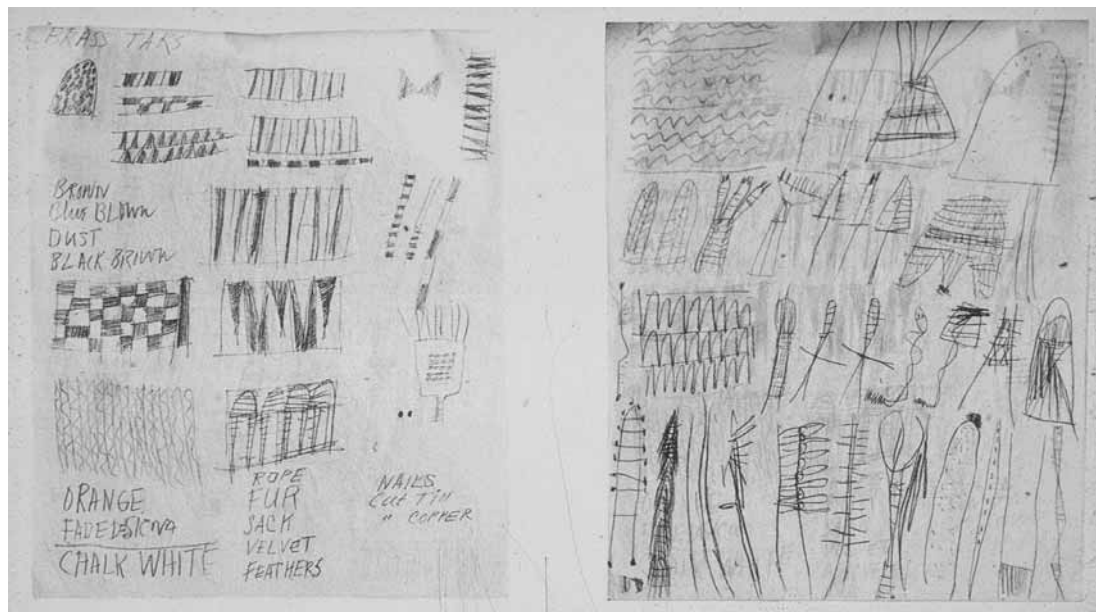


Abb. 3

Cy Twombly, Seiten aus dem „nordafrikanischen“ Skizzenbuch, 1953.



Abb. 4a

Cy Twombly, Tiznit, 1953.

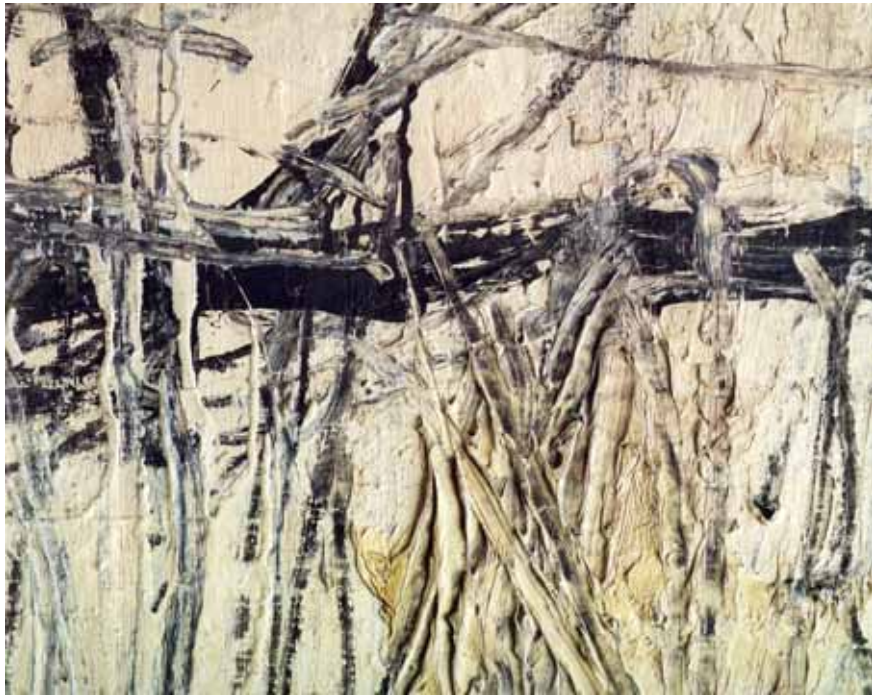


Abb. 4b
Cy Twombly, Tiznit, 1953. Detailansicht.



Abb. 5
Cy Twombly, MIN-OE, 1951.

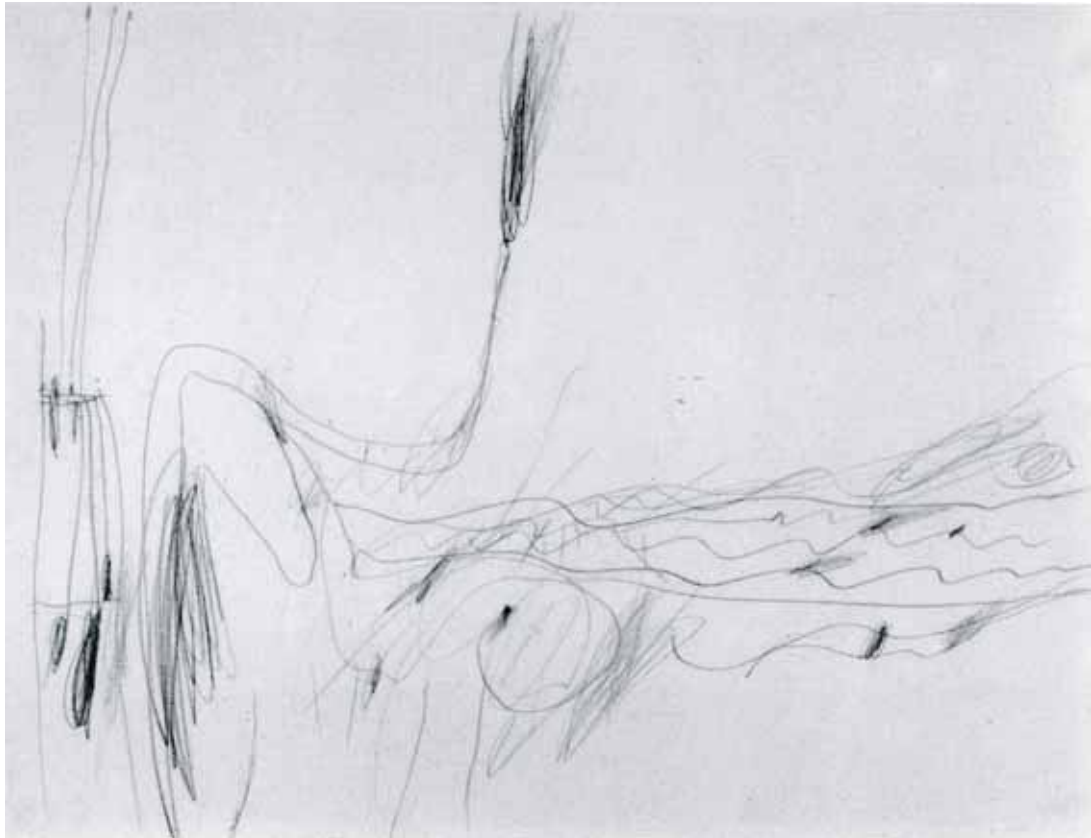


Abb. 6
Cy Twombly, Untitled (eine der sog. Augusta-Zeichnungen), 1954.



Abb. 7
Cy Twombly, Untitled (eine der sog. Augusta-Zeichnungen), 1954



Abb. 8
Cy Twombly, Untitled (eine der sog. Augusta-Zeichnungen), 1954



Abb. 9
Cy Twombly, Panorama, 1955.



Abb. 10
Jackson Pollock, Number 32, 1950.



Abb. 11
Cy Twombly, Panorama, 1955,
Detailansicht.



Abb. 12
Jackson Pollock, Number 32, 1950,
Detailansicht.

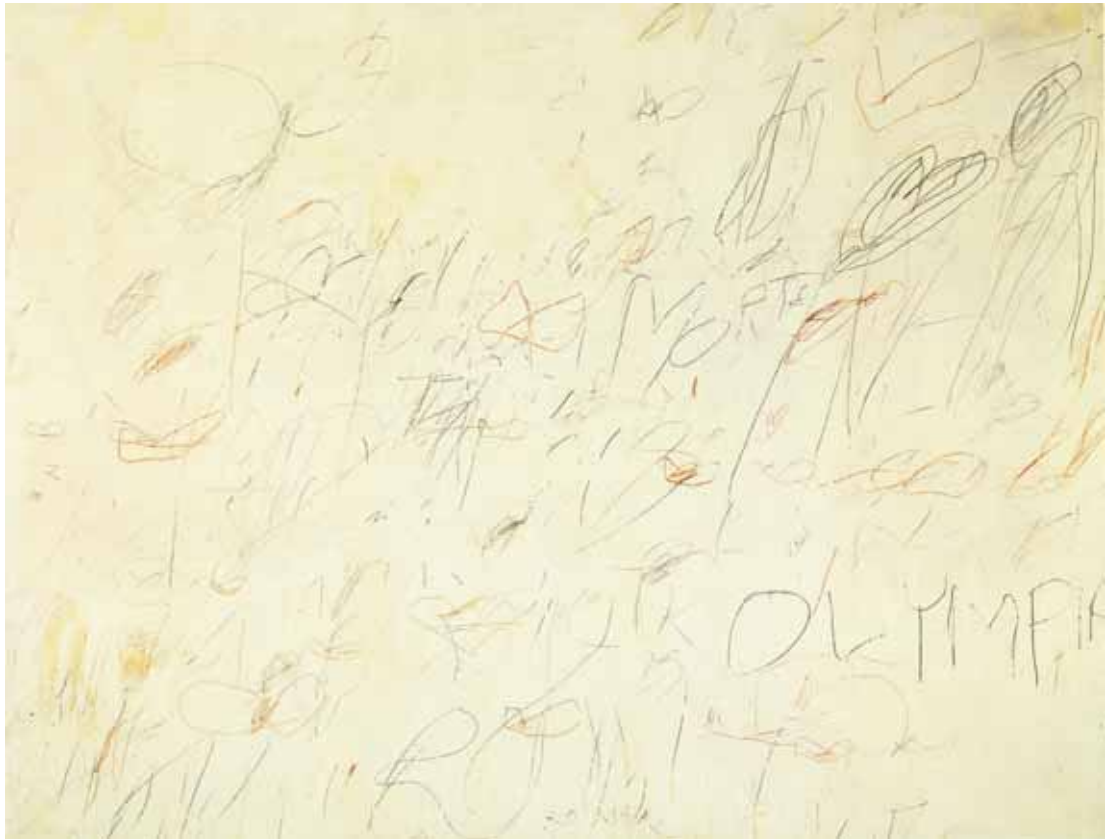


Abb. 13a
Cy Twombly, Olympia, 1957.

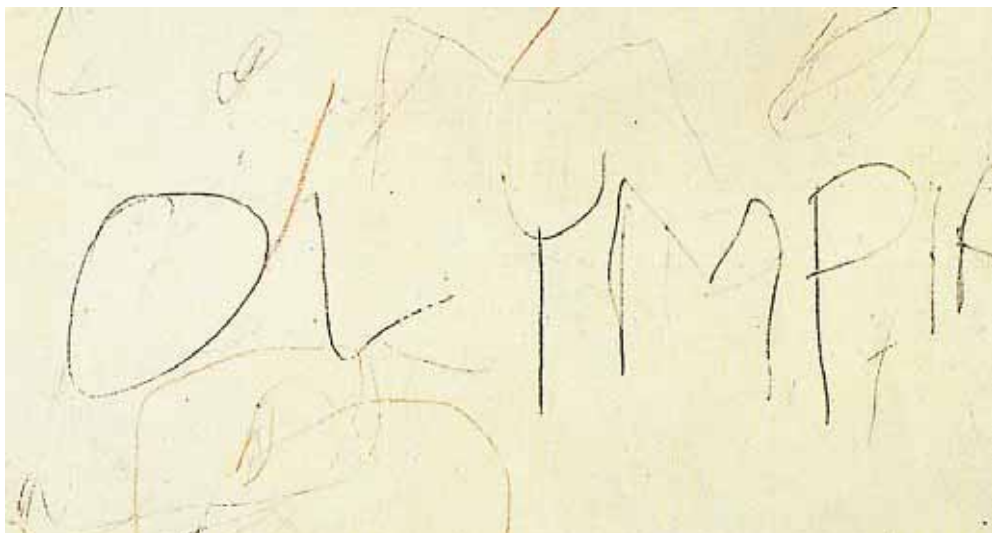


Abb. 13b
Cy Twombly, Olympia, 1957, Detailansicht.



Abb. 14a
Cy Twombly, School of Athens II, 1964.



Abb. 14b
Cy Twombly, School of Athens II, 1964;
Detailansicht der Figur ‚Aristotele‘.



Abb. 15
Raffael, Schule von Athen, 1508-11.



Abb. 16
Cy Twombly, The Italiens, 1961.



Abb. 17a

Gary Hill, *Crux (It's Time to Turn the Record over)*, 1983-1987.



Abb. 17b

Gary Hill, *Crux (It's Time to Turn the Record over)*, 1983-1987.



Abb. 17c

Gary Hill bei der Erstellung der Videoaufzeichnungen für die Installation *Crux (It's Time to Turn the Record over)*, 1983-1987.



Abb. 18a

Gary Hill, Incidence of Catastrophe, 1987-88.

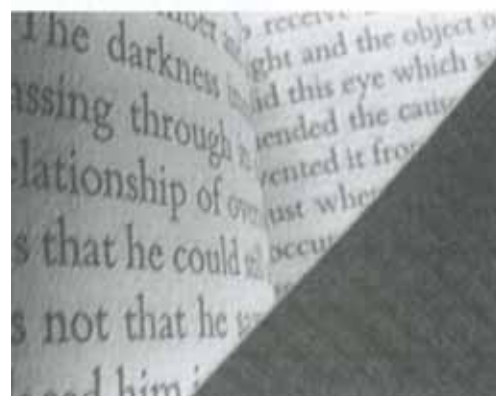
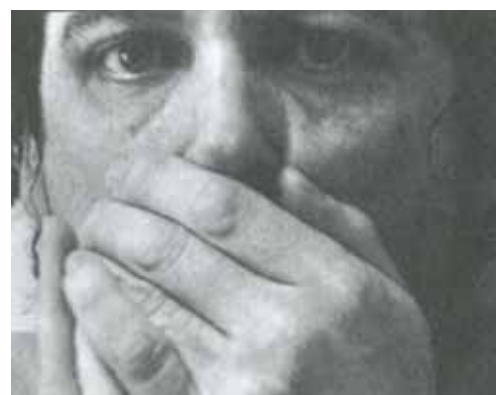
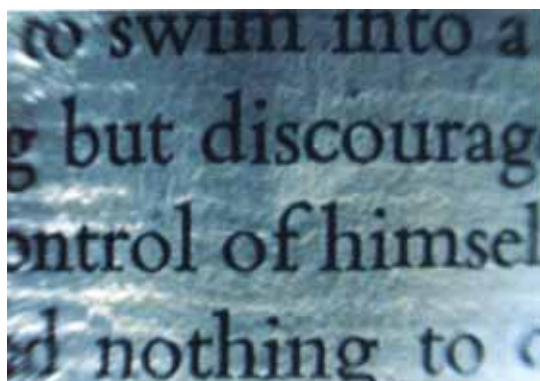


Abb. 18b

Gary Hill, Incidence of Catastrophe, 1987-88, Detailansichten.

Abb. 18c

Gary Hill, Incidence of Catastrophe, 1987-88, Detailansichten.

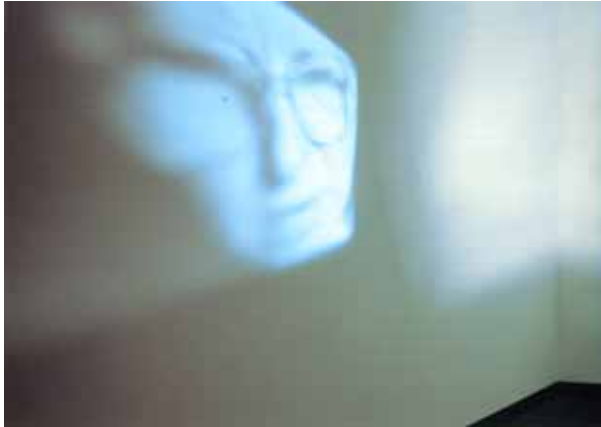


Abb. 19
Gary Hill, Beacon, 1990.



Abb. 20a
Gary Hill, I Believe It Is an Image in Light of the Other, 1991-1992.

Abb. 20b
Gary Hill, I Believe It Is an Image in Light of the Other, 1991-1992; Detailansichten.



Abb. 21a
Joachim Sauter/ Dirk Lüssenbrink, Der Zerseher,
1991-92.



Abb. 21b
Joachim Sauter, Dirk Lüssenbrink: Der Zerseher, 1991-92.

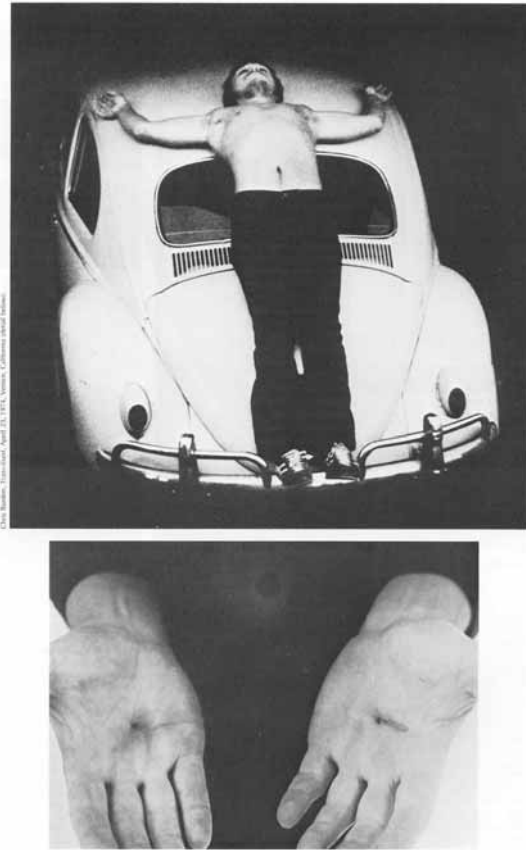


Abb. 22
Chris Burden, Transfixed (Festgenagelt),
23 April 1974.



Abb. 23a/ 23b
Peter Weibel, Kruzifikation der Identifikation, 1973.



Abb. 24a

Gary Hill, *Suspension of Disbelief* (for Marine), 1991-1992.



Abb. 24b

Gary Hill, *Suspension of Disbelief* (for Marine), 1991-1992.

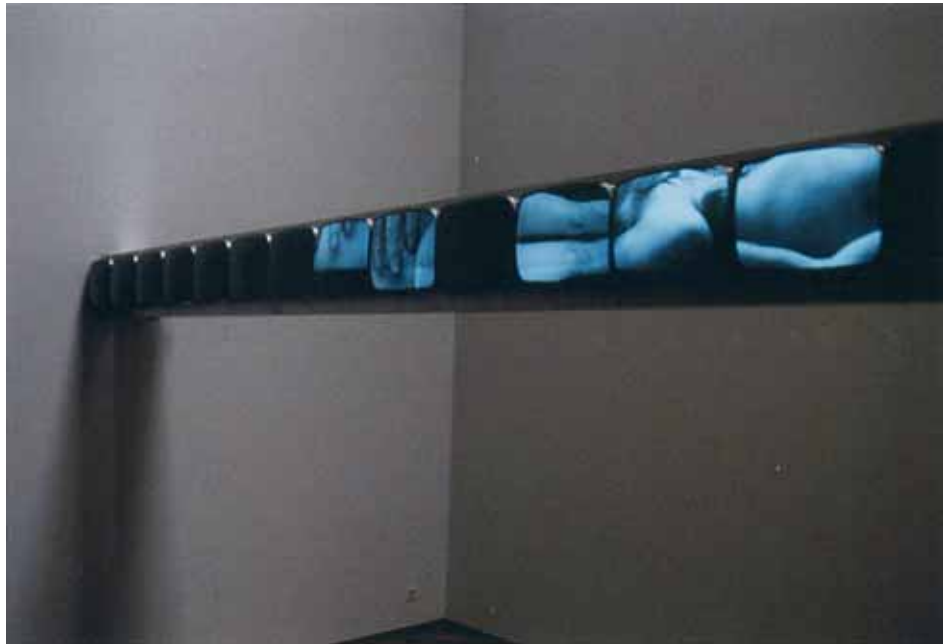


Abb. 24c
 Gary Hill, Suspension of Disbelief (for Marine), 1991-1992.



Abb. 24d
 Gary Hill, Suspension of Disbelief (for Marine), 1991-1992, Detailansichten.



Abb. 25
Gary Hill, Tall Ships, 1992.

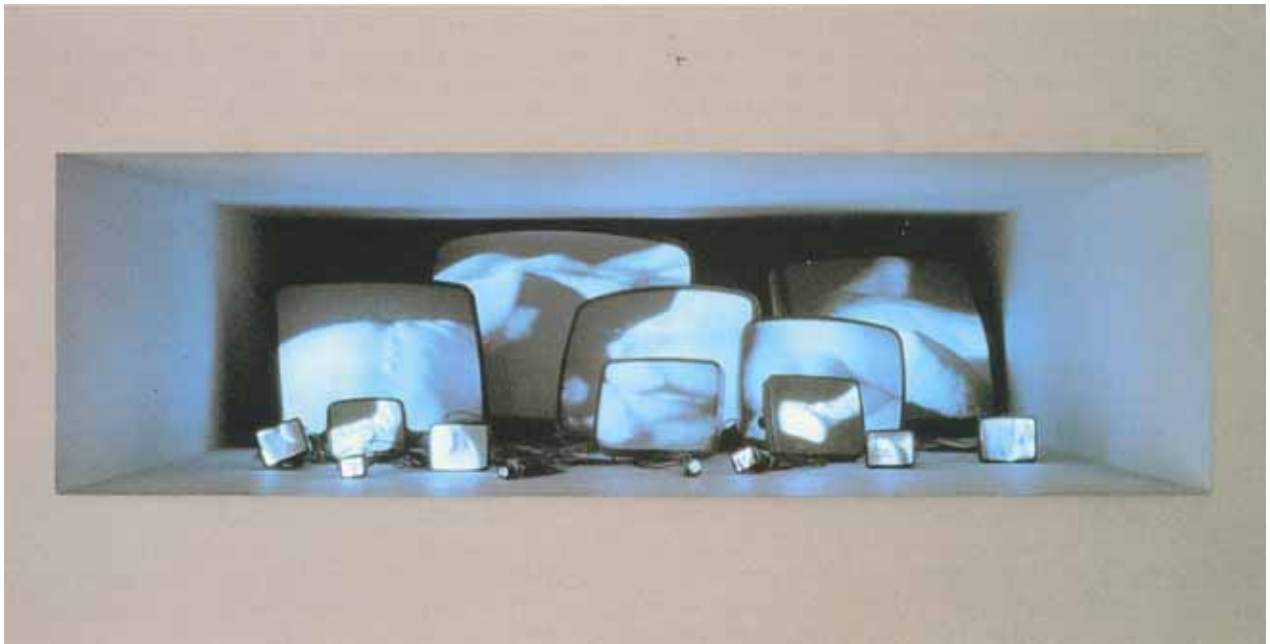


Abb. 26a
 Gary Hill, *Inasmuch as it is Always Already Taking Place*, 1990.

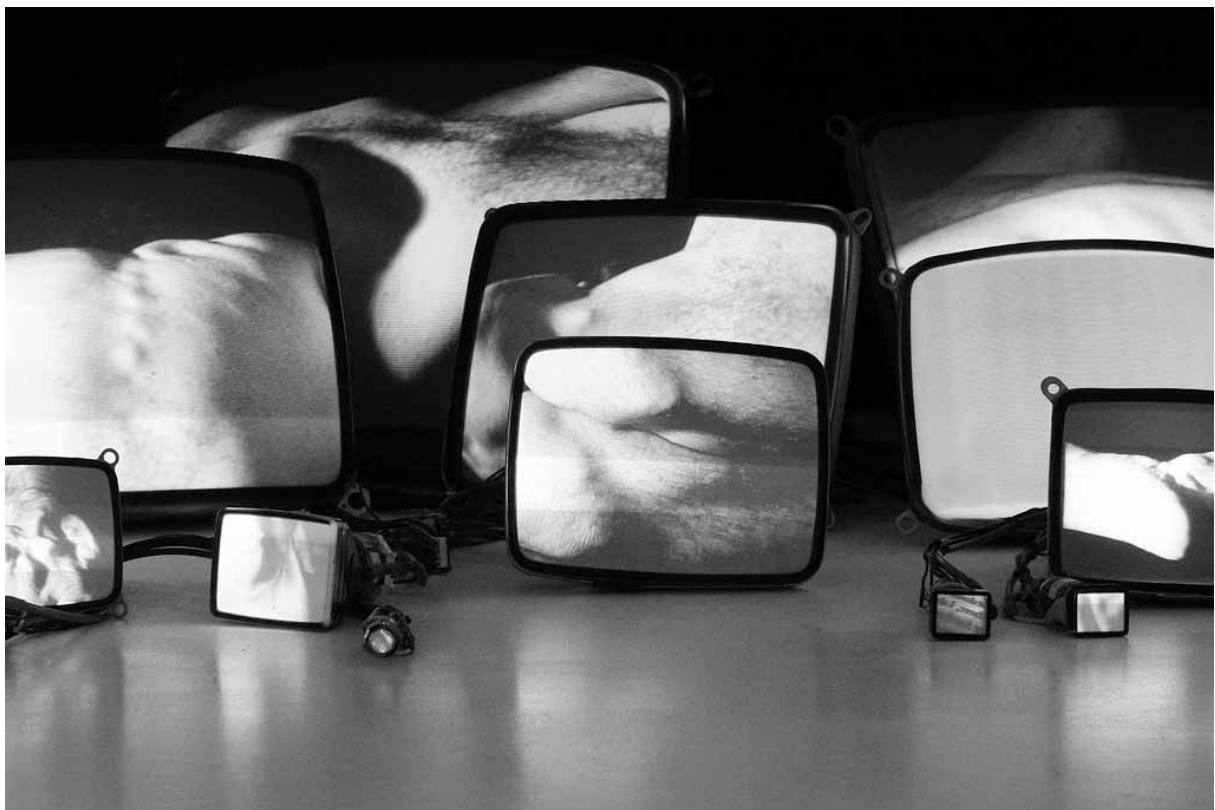


Abb. 26b
 Gary Hill, *Inasmuch as it is Always Already Taking Place*, 1990.

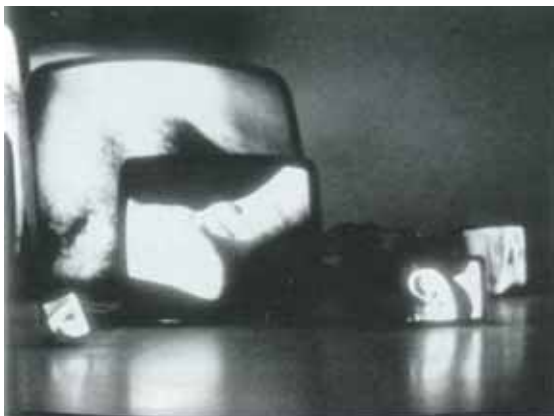


Abb. 26c

Gary Hill, Inasmuch as it is Always
Already Taking Place, 1990,
Detailansichten.

Abb. 26d

Gary Hill, Inasmuch as it is Always
Already Taking Place, 1990,
Detailansichten.



Abb. 27

John Coplans, Selbstporträt
(Upside down Nr. 7), 1992

Abstract

In der Arbeit soll ein kurzer Einblick in die Entwicklungen und Veränderungen hinsichtlich eines Bildbegriffes gegeben werden. Die Repräsentationsproblematik, das Verhältnis von Wirklichkeit und Abbild und eine sich verändernde Wahrnehmung des Betrachters werden dabei eine zentrale Rolle spielen. Von besonderem Interesse werden die Theorien über das Subjekt sein, wo das menschliche Individuum nicht mehr als eine autonom agierende Einheit gesehen wird, sondern in verschiedene Einzelidentitäten zerfällt. Es definiert sich durch gesellschaftliche und kulturelle Faktoren, die von außen einwirken und wird so zu einem sozialen Konstrukt.

Unter diesen Voraussetzungen werden ausgewählte Werke von Cy Twombly und Gary Hill eingehender betrachtet. Die Auflösung des Bildes, fragmentarische Wahrnehmung und die Rolle und der Blick des Betrachters sind wichtige Aspekte in deren Werken. Abwesenheit, Dekonstruktion, Raum, Fragment, Zerstückelung und Sprache werden zentrale Begriffe bilden, die unter anderem mit Hilfe von Theoretikern wie Roland Barthes, Hans Belting und Gottfried Boehm eingehender betrachtet werden. Als mögliche Perspektive in Bezug auf die Fragmentierung und Zerstückelung dienen Texte des Psychoanalytikers Jacques Lacan und von Siegrid Schade.

Twombly und Hill können als Beispiel dafür gesehen werden, dass der Statuswechsel der Bilder und das Diktum der Krise der Repräsentation nicht zwingend die oftmals in der Theorie postulierte Auflösung der Bilder bedeutet. Vielmehr kann von einer Verschiebung gesprochen werden. Wahrnehmung im Sinne einer Rezeption, des reinen Konsums, erweitert sich. Sie wird zu einem produktiven Prozess, an dem sowohl der Betrachter als auch der Künstler teilnimmt. Die Präsenz des Abwesenden wird zur Grundlage eines imaginierten Bildes, welches zu einer schrittweisen Rekonstruktion von Bildhaftigkeit führt.

Lebenslauf

Name: Jane Caroline Weiß

Geburtsdatum: 30.07.1980

Geburtsort: 4600 Wels/Österreich

seit 1999 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien

seit 2002 Studium der Soziologie an der Universität Wien

2004/05 Erasmusstipendium für Kunstgeschichte an der Freien Universität Berlin