

T:G\06

Das Institut für Theorie (ith) betreibt Grundlagen- und angewandte Forschung und entwickelt entlang aktueller ästhetischer Fragen ein Theorieverständnis, das in engem Bezug zur Praxis der Gestaltung und Kunst und deren gesellschaftlicher Relevanz steht. Die Arbeit ist transdisziplinär und auf Wissenstransfer und Vernetzung ausgerichtet.

- T:G\01 Bettina Heintz / Jörg Huber (Hgg.), *Mit dem Auge denken: Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten.*
- T:G\02 Ursula Biemann (ed.), *Stuff it: The Video Essay in the Digital Age.*
- T:G\03 Marion von Osten (Hg.), *Norm der Abweichung.*
- T:G\04 Juerg Albrecht / Jörg Huber / Kornelia Imesch / Karl Jost / Philipp Stoellger (Hgg.), *Kultur Nicht Verstehen: Produktives Nichtverstehen und Verstehen als Gestaltung.*
- T:G\05 Jörg Huber / Philipp Stoellger / Gesa Ziemer / Simon Zumsteg (Hgg.), *Ästhetik der Kritik, oder: Verdeckte Ermittlung.*
- T:G\06 Jörg Huber / Philipp Stoellger (Hgg.), *Gestalten der Kontingenz: Ein Bilderbuch.*

Die Publikationsreihe T:G (Theorie:Gestaltung) wird realisiert als Koproduktion des Instituts für Theorie (ith) und der Edition Voldemeer Zürich / Springer Wien New York.

Jörg Huber / Philipp Stoellger (Hgg.)

Gestalten der Kontingenz

Ein Bilderbuch

mit Beiträgen von

Geoffrey Cotteceau Thomas Erne
André Vladimir Heiz Jörg Huber Kornelia Imesch
Margarete Jahrmann Krassimira Kruschkova
Susanne Lummerding Simone Mathys Dieter Mersch
Stefan Neuner Hans Ulrich Reck Stephan Schaeede
Philipp Stoellger Gabriele Werner

ith
Institut für Theorie

Edition Voldemeer Zürich
 Springer Wien New York

Jörg Huber
Institut für Theorie (ith)
Departement Kunst & Medien
Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK)

Philipp Stoellger
Theologische Fakultät
Universität Rostock
Systematische Theologie und Religionsphilosophie

Das Institut für Theorie (ith, Leitung Prof. Dr. Jörg Huber) ist Teil des Departements Kunst & Medien (Leitung Prof. Giaco Schiesser) der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK, Zürcher Fachhochschule, Rektor Prof. Dr. Hans-Peter Schwarz).

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdruckes, der Entnahme von Abbildungen, der Funksendung, der Wiedergabe auf photomechanischem oder ähnlichem Wege und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verarbeitung, vorbehalten.

Copyright © 2008 Institut für Theorie (ith), www.ith-z.ch, und Voldemeer AG, Zürich.
Für die Abbildungen Copyright © 2008 bei den Urhebern bzw. deren Rechtsvertretung.



Edition Voldemeer Zürich
Postfach 2174
CH-8027 Zürich

Alle Rechte vorbehalten.

Gestaltung: Edition Voldemeer Zürich
Satz: Marco Morgenthaler, Zürich
Bildbearbeitung: Daniela Juon, Zürich
Druck: Gebr. Klingenberg Buchkunst, Leipzig
Printed in Germany

SPIN 12233755

Mit 198 Abbildungen

ISBN 978-3-211-78382-5 Springer-Verlag Wien New York



Springer Wien New York
Sachsenplatz 4-6
A-1201 Wien
www.springer.at
www.springer.com

Inhalt

Jörg Huber / Philipp Stoellger Kontingenz als Figur des Dritten – zwischen Notwendigkeit und Beliebigkeit	7
Dieter Mersch Kontingenz, Zufall und ästhetisches Ereignis	23
Krassimira Kruschkova Zum Kontingenz-Ereignis: Die Medien der Performance und die Performance der Medien	39
Kornelia Imesch Das sich ereignende Selbst oder Die Kontingenz des Kontingenten im photographischen Werk Urs Lüthi	49
Hans Ulrich Reck »Massaker am Ich«, Rausch, Turbulenz: Kontingente De(kon)struktion von »Subjektivität« bei und mit Henri Michaux	65
Margarete Jahrmann The Portable Prison: Nutzlose Spielzeuge als kontingente Spiel-Fetische	87
Susanne Lummerding Ohne Garantie: Kontingenz und der Begriff des Politischen	101
Gabriele Werner Von der Kontingenz des Bildes zur Kontingenz der Aussage oder Kann eine ästhetisierte Kultur demokratische Freiheit fördern?	111
Jörg Huber Who presses the button? Das Spiel mit und gegen die Apparate	127

Stefan Neuner & Simone Mathys Order from Noise: Bild, Pop und Kontingenzt in Jeff Walls <i>The Guitarist</i>	167
Thomas Erne Verwesentlichung des Zufälligen	193
Philipp Stoellger Kontingenzt im Bild: Spuren der Kontingenzt – zwischen Zugriff, Angriff und Zerfall	201
Stephan Schaede Herkules am Scheidewege: Bilderkommentare zu Entscheidungskontingenzen	237
Geoffrey Cottenceau / André Vladimir Heiz Wir brauchen Bilder: Ein Bild als Schnittstelle zwischen Möglichkeiten und Bedingungen	251

JÖRG HUBER / PHILIPP STOELLGER

Kontingenzt als Figur des Dritten

– zwischen Notwendigkeit und Beliebigkeit

Kunst wird produziert, distribuiert und rezipiert – zumeist in den Modalitäten von *Notwendigkeit* und *Beliebigkeit*. Aus Beliebigem (Material, Mittel etc.) wird Notwendiges in der vermeintlichen Passung von ›Form und Inhalt‹ oder ›Form und Funktion‹, ›Form und Bedarf‹ oder ›Form und Gebrauch‹. Ob diese Transformation von Beliebigem in Notwendiges, oder wenigstens in Passendes, in der Produktion geschieht oder auf andere Weise (nochmals) in der Distribution oder auf nochmals andere Weise in der Rezeption und der Interpretation von Kunst – der mantischen oder semantischen Besprechung –, ist jeweils zu unterscheiden. Die kategoriale Orientierung durch Notwendigkeit und Beliebigkeit hingegen steht quer dazu und zieht sich als Dual durch die Debatten. Und damit einher geht in der Regel eine normative Besetzung: notwendig so ist gut und wichtig; bloß beliebig hingegen schlecht und unwichtig.

Kunst wie Gestaltung sind so gesehen Beliebigkeitsreduktionstechniken (und diejenigen Künstler, die bewusst das Beliebige im Auge haben: Hans Arp z. B.), um aus dem billig Beliebigen recht Notwendiges zu machen – sei es im ›Willen zum Ausdruck‹, ›zur Darstellung‹, ›zur Mitteilung‹, ›zur Gestaltung‹, ›zur Durchsetzung‹, ›zum Erfolg‹, ›zur Macht‹ etc. Die möglichen Zielbestimmungen sind höchst vielfältig und nicht ohne weiteres auf den Nenner ›Erfolg‹ zu bringen. Daran zeigt sich, was viele für wünschenswert halten, und daher bemisst sich, was notwendig für dieses Ziel und was demgegenüber beliebig sei.

Produktion, Distribution und Rezeption werden so *besprochen*. Denn selbstredend sind ›Notwendigkeit und Beliebigkeit‹ Formen zu sagen, was ich sehe. Was an Kunst nicht beliebig ist, gilt als notwendig so, wie es ist. Was nicht notwendig an ihr ist, gilt als beliebig oder auch anders möglich. Beispielsweise *wo* produziert wird, kann als einigermassen beliebig gelten, auch wenn es nicht ohne Wirkung und Einfluss auf das ›Werk‹ ist. Deutlicher noch sind die Dis-

Kontingenz im Bild

Spuren der Kontingenz –

ZWISCHEN
ZUGRIFF, ANGRIFF
UND ZERFALL

Vom Begriff zur Metapher der Kontingenz:

FALTEN IM STOFF – *Kontingenz im Gewand des Barock*

Die Grundfigur des Barock, seine emblematische Verdichtung, sei, so meinte Gilles Deleuze, »die ins Unendliche gehende Falte«⁰¹. Falte (pli) ist eine ganz besonderen »Linie«, eben die, die nicht den kürzesten Weg von x zu y darstellt, sondern gegenläufig zu dieser Ökonomie den umwegigsten, längsten Weg, bei dem im Laufe der Linie nicht absehbar ist, ob der Umweg nicht ein Abweg ist, ob er denn überhaupt zum Ziel führt.

Unendlichen Faltungen kann man in allen »symbolischen Formen« des Barock finden, in der Wissenschaft von der Metaphysik bis zur Alchemie, in der Sprache des Manierismus, in der Politik mit ihren Intrigen und den Ein- und Ausfaltungen der Territorien mit ihren absurden Grenzen, in den Umbrüchen der Ökonomie – und nicht zuletzt in Literatur und Kunst.⁰²

Die anschauliche Prägnanz gewinnt die Falte in ihrer Textilität: Die barocke Kleidung zelebriert den Faltenwurf, den Bausch, die Kräusel wie keine andere. Falte ist Kleidung und Kleidung ist Falte – bis zu deren Verselbständigung. Zwischen Kleidung und Körper wird sie »ein Drittes«⁰³, die verschlungene Form der Kontingenz. Denn Falten sind – wenn auch minutiös gemalt – prägnante Kontingenzgestalten. Das gilt nicht nur für die textilen Oberflächen. So wie die Oberfläche durch die Falte Tiefe »entfaltet«, oder anders die Oberfläche nur der eine Aspekt der Faltungen ist – so lässt sich diese irisierende Komplexion von Außen und Innen durch alle Materialitäten ziehen. Marmor ist eine

01 — Gilles Deleuze, *Die Falte: Leibniz und der Barock*, Frankfurt am Main 1995, S. 11 ff., 197 und öfter.

02 — Wollte man zeitgenössische Wiedergänger dessen nennen, ist an die so an Seiten wie an Falten und Aspekten reiche Barocktrilogie von Neal Stephenson zu erinnern oder an Umberto Eco's Romane, vor allem seinen Barockroman *Die Insel des vorigen Tages*.

03 — Deleuze (wie Anm. 01), S. 198.

andere prägnante Gestalt dessen. Er zeigt in seiner Maserung die Faltung des Gesteins, sei es in der Skulptur, im Interieur, im Baumaterial oder auf den Fußböden. So »gibt die Falte Raum«: Man lebt in Falten (nicht einfach in »Blasen«). Wollte man der Falte in der Literatur nachgehen, käme man – mit Benjamin⁰⁴ – auf die Allegorie als Explikation und Komplikation, auf die Devisen und Embleme, auf Figurationen der expliziten Komplikation und komplizierten Explikation bis in unendliche Romane.

Das kann man weiterführen bis in die Faltungen der vier Elemente von Feuer, Erde, Luft und Wasser. Luftfalten sind die Wolken der Stillleben; Wasserfalten die Oberfläche von Meer und Fluss etc. Die »Falte *all-over*«⁰⁵ gestaltet den Barock in einem Maximum an Ausdehnung bei einem Minimum an Materie – und einem Minimum an Materie bei einem Maximum an Ausdehnung, so im Trompe-l'Œil. Oder die ins Bild gefassten Leiber, vor allem der Weiber, die Falten über Falten werfen, den Rahmen zu sprengen drohen und in ihrer fleischlichen Fülle »Corpus« par excellence ausstellen.

Die ungeheure Fülle und Dichte dieses produktiven Ineinanders von Komplikation und Explikation bis ins Überbordende der Falten über Falten über Falten – wäre sattsam bekannt und gesättigt zu ignorieren, wenn man darin nur Dekoration sähe. Es wäre die Interpretation der kontingenten Falte im Zeichen der Beliebigkeit – und damit eine Interpretationsverweigerung mit den Mitteln der »Dekoration«. In der Falte der Reflexion, der Allegorie, der Architektur, des Stoffs bis in das Fleisch nur Abwege und Vorläufer der disseminativen Exzesse wahrzunehmen, wäre eine ungeheure Verkennung – all ihrer Reize und ihrer *wesentlichen* Kontingenz.

Kontingenzsimulation: FALTEN ALS BILDER

Die im Geiste des Barock – und damit dem Anfang der modernen Mathematik – naheliegende Alternative wäre, *stattdessen* auf Kontingenzreduktion zu setzen. Zum Entdeckungs- und Entfaltungszusammenhang der Kontingenz im Barock gehörte nicht zuletzt die damals grassierende *Spielsucht*. Was uns kontingent erscheint, *sei* nicht kontingent, wenn man genau genug hinschaut. Und das heißt, wenn man das Phänomen *more arithmetico* durchrechnet. Bei Spielen ist das leicht nachvollziehbar: Sie haben Regeln, und Kontingenz tritt in ihnen daher mit einer berechenbaren Regelmäßigkeit auf. Davon leben Spielcasinos in aller Welt ebenso wie Versicherungen und Lotterien. Wenn man genau rechnet, weiß man, wie man die Prämien kalkulieren muss, um einen lohnenden Schnitt zu machen.

Hinter der Wahrscheinlichkeitstheorie, der Stochastik, liegt die Einsicht, dass nicht alles kontingent ist, was uns so erscheint. Dass aber *alle Kontingenz* im Grunde analytisch aufzulösen sei – das ist eine *matematico-meta-*

04 — Walter Benjamin, »Allegorie und Trauerspiel«, in: ders., *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. GS I/1, Frankfurt am Main 1980, S. 336–365.

05 — Deleuze (wie Anm. 01), S. 199.

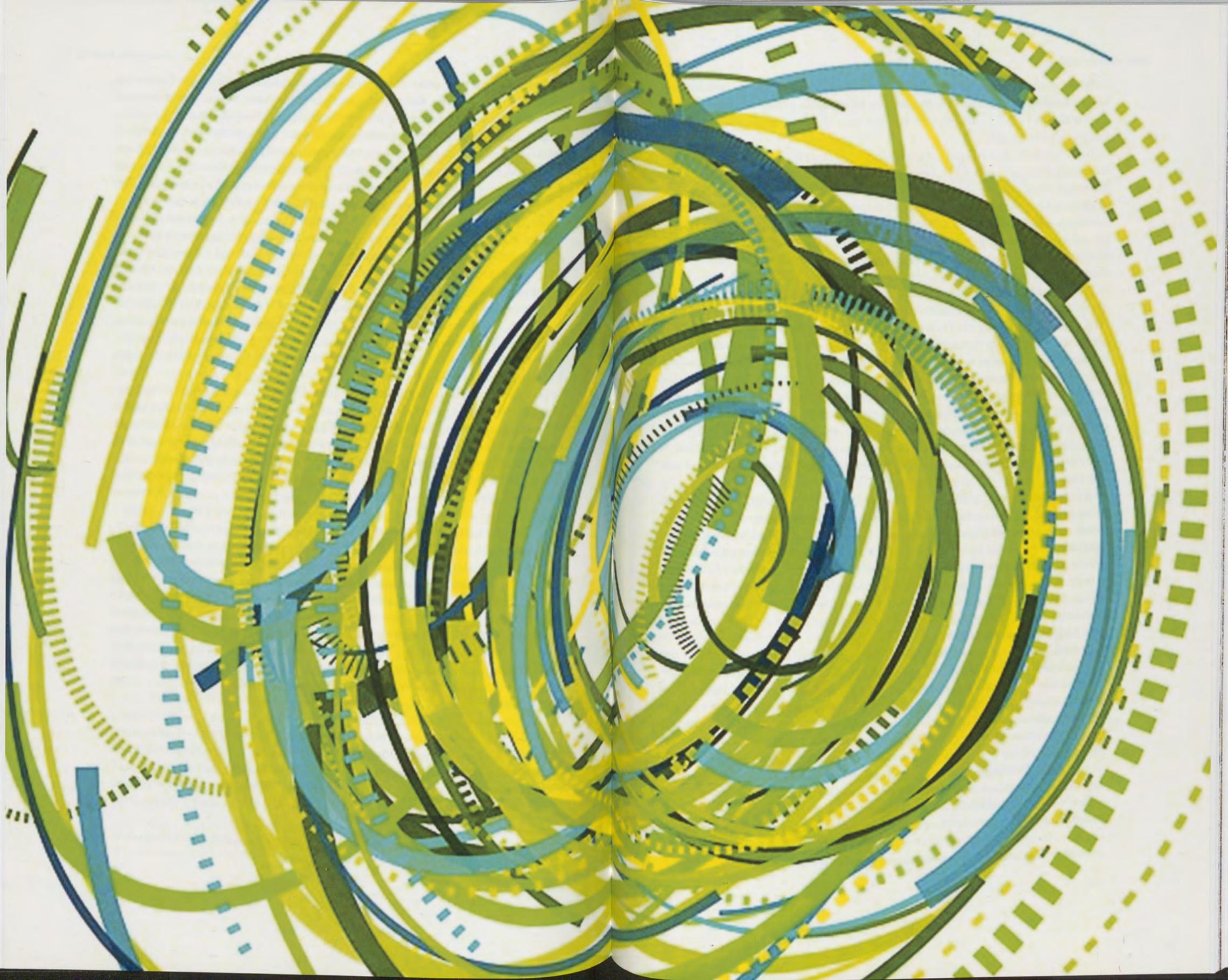
physische Hypothese, die weiter geht, als das Rechnen reicht. Im Grenzwert würde damit vertreten, *Kontingenz sei Schein* und nur Schein, der in unserer unzulänglichen Wahrnehmung und Rechenkapazität begründet sei.

Darauf kann man doppelt antworten: entweder auf dem Sein der Kontingenz beharren und dafür argumentieren. Oder aber die These vom Schein der Kontingenz akzeptieren, weil es für uns und insbesondere unsere Wahrnehmung keinen Unterschied macht, ob etwas kontingent ist oder nur so erscheint. Das ist uns auch alltäglich vertraut: die PIN-Codes der Plastikkarten, mit und von denen wir leben, oder die TANs der Onlineüberweisungen folgen derart komplexen Algorithmen, wie auch die Verschlüsselungstechniken von PGP oder HTTPS, dass sie – nach dem jeweiligen Stand der Technik – nicht dechiffrierbar sind. Dass das immer wieder widerlegt wird, zeigt, dass hinter dem Schein der Kontingenz Kalkül steckt. Dennoch, für die üblichen Zwecke reicht die Kontingenzsimulation meist. Und in eben diesem Sinne – Kontingenz ist Schein, erzeugt von Algorithmen – kann man auch Kunst produzieren, genauer noch: sie sich selbst produzieren lassen nach Maßgabe von entsprechenden Algorithmen. Der Künstler als Mathematiker und der Mathematiker als Künstler, eine barocke Intuition.

Verkörpert wird sie zeitgenössisch etwa von Marius Watz, einem 1973 geborenen Norweger, der aus Algorithmen konstruierte Computerprogramme schreibt, nach denen Computer sequentiell bewegte Bilder »malen«.⁰⁶ Der passende Rahmen für diese Gemälde ist die Projektion oder der Screen, auf dem sich die Figuren entwickeln nach Maßgabe des laufenden Programms. Stehende Bilder sind daher temporal kontingente Momentaufnahmen (darin kehrt ein Kontingenzfaktor wieder, der dieser Kunstproduktion »eigentlich« fremd ist). Dass hier kontingent erscheint, was de facto nichts als Berechnung ist – das lässt die kategoriale Differenz von Notwendigkeit und Kontingenz (bzw. Freiheit) problematisch werden. Zwar ist die Angelegenheit in diesem Fall eindeutig und so klar wie deutlich: Keine Kontingenz, nur Notwendigkeit zeigt sich in diesen Bildern; aber dass es dem Betrachter als durch und durch kontingent und angesichts einer unübersehbaren Gestalt durchaus nicht als beliebig erscheint, gibt der Intuition Nahrung, dass für einen nicht rechnenden Betrachter der Kontingenzeffekt genug ist. Es muss nicht blinder Zufall sein, um kontingent zu sein; im Gegenteil: Kontingenz verträgt sich durchaus mit Regelmäßigkeit. Nur ob der Schein der Kontingenz sich mit der hintergründigen harten Determination durch einen Algorithmus verträgt?

FOLGENDE DOPPELSEITE — Marius Watz, aus *CTM2007: Illuminations B*, 2007, realtime projection, still images for print, Java + Processing w/ OpenGL, variation of illuminations, created for Club Transmediale 2007. (A sequence of 100 vector images were generated by the software system for use in printed materials. The software version was shown in realtime during the festival.)

06 — <http://www.unlekker.net/index.php> (1. Oktober 2007); vgl. auch <http://www.spiegel.de/netzwelt/web/0,1518,503099,00.html> (4. September 2007).



Wäre es nicht im Sinne einer (phänomenologischen und hermeneutischen) Ästhetik völlig zureichend, am *Schein* der Kontingenz genug zu haben? Muss die Kontingenz noch so »begründet« werden, dass alle determinierenden Gründe ausgeschlossen sind?

Dass wir sind und so sind, wie wir sind, ist – soweit wir wissen – nicht auf einen Algorithmus zurückzuführen. Noch sind wir keine »Cyborgs«, bei denen die Regel ihres Lebens eine Formel sein könnte. Dass unser Da- und Sosein – in jüdisch-christlicher Tradition – auf einen handelnden Gott zurückzuführen sei, hat der Entdeckung der Kontingenz gerade ihren Grund geben. Der Schöpfer setzt die Schöpfung frei – nicht völlig unbestimmt, aber auch nicht als Marionettentheater. Kontingenz als Grund der Freiheit – ist das im »Malen nach Zahlen« des Computers noch sichtbar?

Eine Regel sagt etwas über das Woher und Wie dessen, was ihr folgt. Die Bilder folgen einer Regel, einem Algorithmus. Aber ihre Gestaltung und damit ihre Gestaltqualität für die Wahrnehmung ist jenseits von Plus und Minus. Wir sehen die Bilder von Watz nicht als »Matrix«, als Bildschirm, auf dem grüne Zahlenreihen flackern, sondern wir sehen Farben, Formen und deren Genesis. Was wir sehen, hat seine Kontingenz und darin seinen Reiz.

Was wir wissen, dass das einem Algorithmus folgt, kann das Sehen stören und irritieren – aber es nimmt dem optischen Ereignis nicht seine irreduzibel eigene Qualität. Die Sinnlichkeit der Wahrnehmung bleibt nicht unberührt und unbestimmt durch das Wissen um die Programmierung des Gesehenen. Aber die Determination des Computers ist nicht die des Betrachters und seiner Sinne.

Kontingenz ist und bleibt auch hier der Grund der Freiheit der Augen und ihres Leibes, des Betrachters. Ein Konzept – wie in dieser Konzeptkunst – entlastet nicht vom genauen Hinsehen, sondern *ermöglicht* einen Gestaltzusammenhang gerade. Im Übrigen bleibt eine eigene Frage, *woher* denn die Formeln für die Figuren kommen. Bei Watz sind die Algorithmen technisches Mittel zum Zweck, zuvor experimentell gezeichnete Formen und Figuren in den Computer zu bringen und ins Programm zu fassen. Der Ausgang, das semiotische Woher der Formel, ist die Form und Farbe, die er zuvor zeichnet, einscannt und Programm werden lässt.

Dennoch kann man – wohlwissend – immer wieder einwenden, diese Kontingenzkunst sei ein Kontingenzreduktionsprojekt. Der Antagonismus von Determination durch das Programm und der Freiheit der Form und der Augen *bleibt* – und gerade das kann spannend sein. Ohne Kontingenz wäre es nur Determination; ohne Algorithmus könnte es beliebig werden. Kontingenz und Regel bestärken einander, fordern sich heraus und steigern sich in ihrem Antagonismus.

Das zeigt für die Frage nach der Kontingenz, dass sie nicht der schlechte Gegner aller Bestimmtheit und Vorgaben oder Regeln ist, nicht das schlichte *wider* eine Ordnung, sondern eine modale Bestimmung des *Außerordentlichen*. Zwischen Ordnung und *Außerordentlichem* kann es zum Konflikt kommen, sie können einander allerdings auch befördern und befruchten. Im Unterschied zum blinden Zufall ist die Kontingenz qualifiziert durch ihren Ereignischa-

rakter, der in einem Ereigniszusammenhang auftritt, wie das Außerordentliche nicht im leeren ordnungslosen Raum, sondern in, mit und neben einer Ordnung.

Beruhigende Kontingenz?

KIRCHENFENSTER ALS VORHANG OHNE FALTEN

Kunst mit den Mitteln der Computersimulation von Kontingenz kann mehr oder minder »kompliziert« sein, gefaltet und entfaltet, spannend oder auch entspannend. Solch ein »Malen nach Zahlen« – genauer noch eine Form der *Interpassivität*, in der man den Computer (für einen) »malen lässt« – ist eine Delegation, bei der der intentional regierende Souverän namens »Künstler« umbesetzt wird durch eine Maschine und deren *ars combinatoria*. Wie die Intentionalität brechen, ohne formlos zu werden? Darauf bietet Watz eine Antwort, Gerhard Richter eine andere.

2007 wurde im Kölner Dom das Südquerhausfenster Gerhard Richters eingeweiht: 100 Quadratmeter Glas in 11 500 Farbquadraten mit 72 Farben. Hier kabbalistische Kalkulationen zu wittern, dürfte nicht abwegig sei. Ein Vorhang aus Pixeln, wie eine chaotische, bloß zufällig kombiniert wirkende Unordnung (Nicht-Anordnung) von Bildpunkten. Als hätte man ein altes Kirchenfenster unscharf digitalisiert, oder als würde einem schlicht die zureichend scharfe Brille fehlen. Zustande gekommen ist die Füllung des Fensters mit seinen Farben allerdings anders. Das Zusammenspiel von Schablone und Maßwerk mit seinem Bild *4096 Farben* von 1974 führte in eine dezidiert *kontingente* *ars combinatoria*. Der Computer musste dabei helfen, die Unordnung der Farbfelder zu wahren, um nicht einer Ordnung und Dominanz einer Farbe oder Form zu erliegen. Intendierte Kontingenz könnte man das nennen. Inszenierung des Ungeordneten, die höchst sorgfältig verfahren muss, um nicht doch »in Ordnung« zu geraten. Und die so erzeugte Unordnung – ist sie eine Gestalt des Außerordentlichen oder mehr oder weniger? Ist dieses Werk »des mystischen Meisters« nun ein Meisterwerk, in dem der Souverän sich darin zeigt, dass er die Kontingenz meistert – oder findet hier Richter seinen Meister in der Eigendynamik der Kontingenzkombination? Kehrt hier nur in ewiger Wiederholung wieder, was längst gesehen und abgeschaut ist, doch nur ein bunter Vorhang, zur gefälligen Entspannung, mit dem die Erwartungen (mehr oder weniger) erfüllt wurden? Die Unordnung lässt sich rationalisieren als geheimnisvolle Ordnung. Sie lässt sich auch in ihrer Nicht-Anordnung (in der *ars combinatoria* des Computers) als Moment des Anarchischen in dem großen klerikalen Ordnungszusammenhang des Doms auffassen. Der Formverzicht – sollten doch anfangs die Märtyrer des 20. Jahrhunderts dargestellt werden – bekommt einen subversiven Zug mit einer latenten Religionstheorie: Die Entgegenständlichung ist eine Geste (*Deixis*) des Entzugs und eine mystisch durchaus traditionelle »Erhebung« über den Wunsch zur konkreten Anschauung.⁰⁷ Sinnlichkeit ohne Sinnlichkeit wäre die paradoxe Wendung dafür.

07 — Zumal wenn man die Wünsche der Auftraggeber bedenkt: »Märtyrer des 20. Jahr-



Gerhard Richter, *4096 Farben*, 1974, Lack auf Leinwand, 254 × 254 cm, Wvz. 359, Privatsammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

Nun wirkt in einem alten Ordnungsgefüge, dem großen Dom, durchaus noch subversiv, was andernorts längst bekannt, gesehen und abgesehen ist, Pixel-parks und Farbquadrate. Eine Feier des Nicht-Opaken, des Diaphanen am Ort des Heiligen, ein Fenster ins Unendliche und seine Kombinatorik. Daher ist die subtile Finesse Richters auch vor einer kirchlichen Integration nicht geschützt. So meint Dompropst Feldhoff: »Dieses Fenster stellt nichts Religiöses dar, aber eine Herausforderung des Sehens; es regt zur Stille an, es schafft ein von Farben schillerndes Licht, es animiert, beseelt, regt zur Meditation an und

hundreds sollten es sein, darauf hatte sich das Kapitel zunächst verständigt und bald gezielt die Künstler Egbert Verbeek und Manfred Hürlimann um entsprechende Entwürfe gebeten. Die gewünschte Darstellung der modernen Heiligen sollte der Aktualität einer angemessenen Gegenwartskunst entsprechen, eine theologische Grundaussage illustrieren und sich damit ikonographisch gleichzeitig mittelalterlicher Vorbilder entlehnen, um sich außerdem in die Zyklen der bestehenden historischen Fenster einbinden zu lassen« - http://www.erzbistum-koeln.de/modules/news/news_0321.html?uri=/index.html (31. Juli 2006).



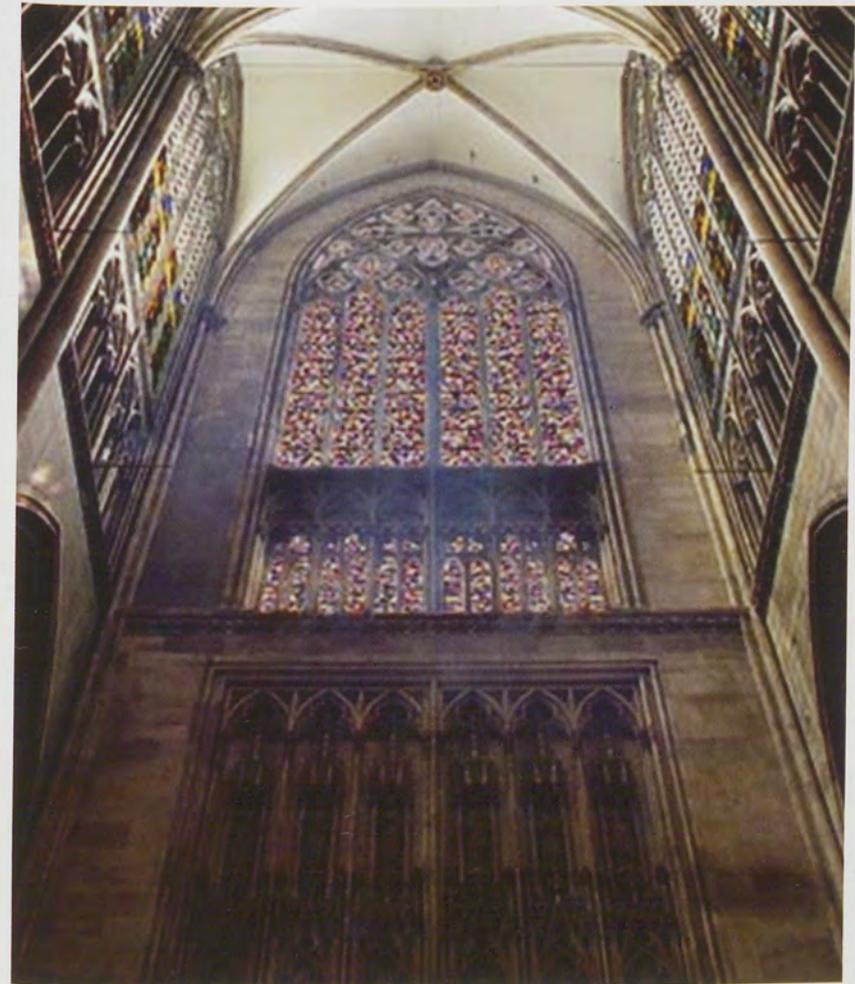
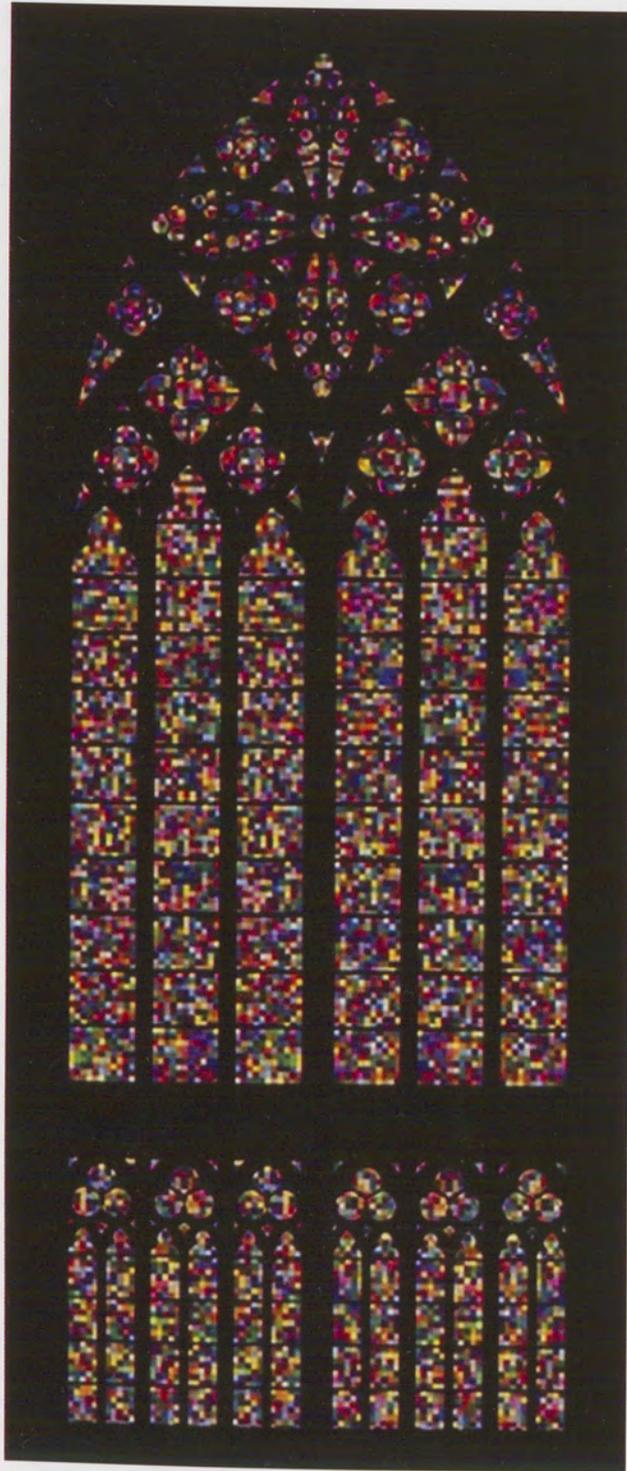
Probefeld für den Kölner Dom,
Entwurf: Gerhard Richter, Foto: Christof Rose/AKNW.⁰⁸

schafft ein Flair, das für das Religiöse öffnet.«⁰⁹ Das Außerordentliche lässt sich – bei ausreichender Unbestimmtheit – durchaus einordnen und so »in Ordnung« bringen. War es das, was mit dieser ostentativen Inszenierung von Kontingenz riskiert worden sein könnte?

Unbestimmtheit in der Darstellung – die eine Nichtdarstellung von etwas ist – provoziert Kontingenzeffekte in der Rezeption und Interpretation. Aber zu diesem Spielraum der Kontingenz gehört eben auch, dass eine Einordnung des Außerordentlichen möglich wird. Oder anders: Die bestimmten Erwartungen, die Bestimmtheit des Erwartungshorizonts determinieren die kontingenten Effekte der (bestimmten) Unbestimmtheit des »Bildes« und können das Visuelle (im Sinne Didi-Hubermans) reduzieren auf das Sichtbare, den gefälligen Pixel-

⁰⁸ — <http://www.aknw.de/presse/downloads/ausstellungen.htm> (1. Oktober 2007).

⁰⁹ — http://www.erzbistum-koeln.de/modules/news/news_0321.html?uri=/index.html (31. Juli 2006).



Gerhard Richter, Entwurf für das Südquerhaus-Fenster des Kölner Doms,
Computersimulationen von Lengyel Toulouse Architekten Köln.

vorhang, oder das erwartete Unsichtbare, die fromme Vision der ›Öffnung für das Religiöse‹. Die höchste Zufriedenheit der Auftraggeber könnte Zweifel wecken, ob denn die subversive ›Entzugerscheinung‹ dieses Fensters nicht doch zum Schmuck geraten ist.

Das aber gehört zum Risiko der Kontingenzkunst, dekorativ zu werden und sich dem Korsett der Erwartungen nicht recht entziehen zu können. Als diese Kontingenzeffekte nicht in Silizium codiert wurden, sondern in ›Carbon‹, in organischen Verbindungen, konnte das noch anders werden. Man erinnert sich an die viel gesehenen Inszenierungen von Dieter Roth: etwa seine Käsepressungen auf Sandpapier, seine Schokoladenköpfe oder Brotplastik. Die

Organizität der Materialität lässt das Objekt ein Eigenleben führen, mit allen Widerfahrnissen und Widerlichkeiten, die damit einhergehen. Das wird unansehnlich, undekoratив, wenn nicht eklig. Den Kontingenzfaktoren ihr Eigenleben zu lassen, das Bild damit dem Vergehen zu überantworten – das sprengt den Horizont der Erwartungen, weil es davonläuft, wie Käse. Die stolzen Besitzer dieser ›Ungestalten‹ brauchen ein gerütteltes Maß an Erwartungsoffenheit, wenn sie ihre Investitionen davonlaufen sehen. So viel Risiko, so viel Kontingenz wäre wohl zu viel gewesen für ein solennes Kirchenfenster. Tod und Schimmel, Ekel und Vergehen – scheinen bei aller Orientierung an Passion und Kreuz im Kölner Dom undenkbar. Wenn man der Kontingenz ihren Spielraum lässt, wird nicht alles ›wesentlich‹, sondern manches verwest auch (und ›verwesentlich‹ sich so).

Tödliche Faltungen:

ZERSCHMETTERTE FLIEGEN ALS ›GEFALLENE ENGEL‹

Gerhard Richter verweigerte auf seine recht saubere Weise, die Erwartungen zu erfüllen, die Vorgabe, Märtyrer des 20. Jahrhunderts vorzuführen, auszustellen und feiern zu lassen. Keine heldenhaften Toten vor Augen zu malen, das ist eine Geste des Widerstands – trotzdem.

Eine Kontingenz anderer, beunruhigend alltäglicher Art ist im Spiel der Photographie von Volker Steger.¹⁰ Der Münchner Wissenschaftsphotograph gewann 2007 den Lead Award¹¹ für seine Photographien von zerschellten Insekten, die er im Magazin der *Süddeutschen Zeitung* publizierte. Tote Fliegen zu photographieren, die Idee nahm er aus einem klerikalen Kriminalfall.¹²

1998 wurde der ehemalige evangelische Pastor Klaus Geyer wegen Totschlags an seiner Frau Veronika Geyer-Iwand verurteilt. Entscheidendes Indiz für die Verurteilung war ein »myrmecologisches Gutachten«, eine ameisenkundliche Untersuchung, die (auf Nebenbeweis Antrag der Verteidigung) die Identität der Ameisen an den Gummistiefeln des Angeklagten klären sollte –

GEGENÜBERLIEGENDE SEITE — Dieter Roth, *Große Landschaft*, 1969.
 Pressung, Käse auf Dachpappe in Plastiktasche, 100 × 70 cm,
 Auflage: 25 nummerierte und signierte Unikate, 5 Künstlerexemplare,
 Herstellung: Rudolf Rieser, Köln, Verlag: Dieter Roth Verlag, Düsseldorf.

¹⁰ — <http://www.stegerphoto.com/> (1. Oktober 2007).

¹¹ — <http://www.leadacademy.de> (1. Oktober 2007).

¹² — Auf die Frage von *Spiegel Online*: »Wie kamen Sie auf die Idee, tote Insekten unter dem Motto ›Scheibenkleister‹ für das *SZ-Magazin* zu fotografieren?«, antwortete Steger: »Es gab vor ein paar Jahren mal einen Kriminalfall, bei dem ein Pfarrer aufgrund einer zertretenen Ameise an seiner Schuhsohle des Mordes überführt wurde. Es handelte sich um eine seltene Art, die nur am Tatort vorkam. Das hat mich nicht mehr losgelassen.« <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,469327,00.html> (1. März 2007).



Volker Steger, *Scheibenkleister*,
in: *Süddeutsche Zeitung Magazin* 35 (1. September 2006).

und konnte. Pech für den Angeklagten und Glück des Gutachters war, dass es sich um eine besonders seltene Ameisenart handelte (*Lasius fuliginosus*), die sich in der Umgebung nur am Leichenfundort und der Bluse der Leiche fand.¹³ Auch eine Kontingenz, wenn auch eine kriminalistische, nicht eine künstlerische. Kontingenztheoretisch ist nennenswert, dass hier das kontingente Zusammentreffen zweier Spuren (Ereignisketten) einen kausalen Zusammenhang konstruieren lässt. Nicht ›blinder Zufall‹, sondern eine kontingente Faktizität, die nicht notwendig ist, aber, wenn sie besteht, einen notwendigen Zusammenhang aufzeigt, ist hier die Kontingenz mit ›lebenslänglichen‹ Folgen.

Wie und wozu tote Fliegen fotografiert werden, also über Sinn und Zweck des Unternehmens, gibt Steger eigens Auskunft,¹⁴ das ist hier aber zu

13 — http://wiki.benecke.com/index.php?title=Forensische_Entomologie_am_Beispiel_eines_T%C3%B6tungsdeliktes (30. Juli 2007).

14 — »Das Problem war, dass man Viecher, die an einem Auto zermatscht sind, nicht abkratzen und dann fotografieren kann. Also habe ich mir einen Trick ausgedacht: Ich habe mein Auto mit alten Plastiktüten zugestrichelt und bin damit herumgefahren. Die Insekten, die darauf hängen geblieben sind, konnte ich anschließend einfach ausschneiden. [...] Erst habe ich die Tiere an der Luft getrocknet, dann werden Sie mit Gold bedampft, damit sie elektrisch leitend werden, und anschließend in einer Vakuumkammer mit einem Elektronenstrahl abgetastet. Mit diesen Daten kann man Bilder erzeugen.« <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,469327,00.html> (1. März 2007).



Volker Steger, *Scheibenkleister (Echte Fliege, lat. Muscidae)*,
in: *Süddeutsche Zeitung Magazin* 35 (1. September 2006).

vernachlässigen. Bemerkenswert ist die Angewiesenheit auf das kontingente An- und Auftreffen der Viecher: »Zum Glück musste ich beruflich nach Genua. Auf der Strecke liegen Reisfelder, die vor Insekten wimmeln. Man konnte hören, wie sie auf der Kühlerhaube aufschlugen. Das war ein goldener Moment. Tatsächlich sind fast alle meine Models, die in der Fotostrecke zu sehen sind, Italiener.«¹⁵ Der ›goldene Moment‹ ist eine signifikante Metapher für glückliche Kontingenz (für die Fliegen indes weniger glücklich). All das wäre noch diesseits ästhetischer Fragen. Erst durch die Bearbeitung, Gestaltung und Präsentation dieser ›toten Italiener‹ wird die Kontingenzkonstellation ästhetisch bemerkenswert. »Ich bemühe mich darum, die Tiere so zu fotografieren, wie es unserer Alltagserfahrung entspricht. Es ist zum Beispiel sehr wichtig, die Augen zu sehen. Dadurch wirken die Wesen auf meinen Bildern auf groteske Weise emotional. Sie sind sehr filigran, doch ihre Körper sind zerstört. Ich finde, die Mücken und Fliegen sehen aus wie gefallene Engel.«¹⁶

Kontingenzkunst könnte man das nennen, in der Falten und Knicke, die Gebrochenheit der filigranen Viecher in entsprechender Einfärbung und Vergrößerung eine Sichtbarkeit produzieren, die – selbstredend *nicht* ›unserer

15 — <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,469327,00.html> (1. März 2007).

16 — Ebd.

Alltagserfahrung entspricht. Wer würde schon mit der Lupe die Fliegenleichen auf seinem Wagen betrachten, allenfalls ein lackglanzsüchtiger Autonarr, ein Jaguar-Fahrer vielleicht?

Die Angewiesenheit auf Kontingenz – und deren Gestaltung durch den manipulierenden Photographen – ist es, die die Alltagserfahrung überschreitet und ästhetisch relevant werden lässt. Als *Objet trouvé*¹⁷ werden diese Fliegen zu Readymades. Triviale Tote, die surreale Gestalten werden, wenn man dicht genug rangeht und die Augen mit dem Mikroskop bewaffnet.

Die Faltungen der Beinchen, der verdrehte Kopf, die Knicke im Flügel sind groteske Verzerrungen, Antiembleme gegen die Harmonie des Barock. Tödliche Kontingenzen, gefaltete Leichen – deren Kolorierung, Plastizität und ›Gesten‹ der Gliedmaßen animiert wirken, als wäre noch Leben in den Leichen. Der Corpus wird offensichtlich keineswegs nur zur leblosen ›Masse‹, wie Nancy meinte, sondern wird hier photographisch reanimiert. Das könnte man auch Ästhetisierung des Todes nennen, eine Retraktion des Hässlichen oder eine Stilisierung des Ungeziefers zum Opfer der Automobilität. Aber die phänomenalen Gestalten kontingenter Faltungen, die schrecklich faszinierende Ästhetik des Zerstorbenen, wären damit verspielt. Wenn man Philosophie danach beurteilen könnte, ob und welchen Wahrnehmungsgewinn sie freisetzt – dann ist die Inszenierung tödlicher Falten in Stegers Photographien von dramatischem Effekt. Keiner wird seine Kühlerhaube oder sein Helmvisier nach diesen Fotos noch so anschauen wie zuvor.

Die Faszination der Falten, seien sie computergeneriert per Algorithmen oder naturgeneriert und mit Computerunterstützung koloriert und medial inszeniert, sind ästhetische Spiele *zwischen* Beliebigkeit und Notwendigkeit, von eigener Faktizität und Kontingenz. Was der Computer malt, ist so wenig beliebig wie die – höchst sorgsam selegierte und kolorierte – Fliegenleiche. Beide, der Algorithmenkünstler wie der Leichenphotograph, haben es mit Kontingenz ihrer ›Medien‹ zu tun ebenso wie von deren Ausgestaltung und Rezeption: Wie der Computer die Formel ausführt und was mit ihm möglich ist, ist von Notwendigkeiten mitbestimmt, ohne determiniert zu sein. Die Spielräume des Möglichen werden in ihrer Gestaltung zu Kontingenzgestalten. Auf erster Ebene im Programm, auf zweiter in dessen Umsetzung oder Ausgestaltung, in dritter in den konkreten Momentaufnahmen, in vierter auf der Rezeptionsebene (und auf fünfter im Markt – der dergleichen kaum verträgt – und auf sechster auf der Interpretationsebene der Theoretiker etc.).

Entsprechendes findet sich bei der material deutlich dichteren Fliegenphotographie. Wo welche Fliegen wie aufschlagen und wann das eine photographisch reizvolle Leiche gibt, wird von Notwendigkeiten und Möglichkeiten mitbestimmt, deren konkrete Instantiierung kontingent ist – auf allen Ebenen wie der des Programmierers. Allerdings haben die gefalteten Fliegenleiber die Chance auf ein ›punctum‹, die der erstaunlich flüssigen und glatten Algorith-

17 — Zur Gegenwartsgestalt – in kommerzieller Trivialisierung – dieser Tradition vgl. den New Yorker Künstler Justin Gignac; <http://www.spiegel.de/reise/staedte/0,1518,504074,00.html> (9. September 2007).

menkunst abgeht: Es bricht und hakt in der Gestalt. Das Auge wird gefangen von der grotesken Gestalt – vor allem, weil sie noch zu leben und sich zu regen scheint: ›Was wir sehen, blickt uns an, aber sieht uns nicht.‹ Die kolorierten Augen blicken noch, die gefalteten Beinchen winken noch, aber merken nichts mehr davon. Ein Gruß aus der Welt der Toten, mit roten großen Augen, die nichts mehr sehen. Ein Fake selbstredend, aber ein effektiver und affektiv wirksamer.

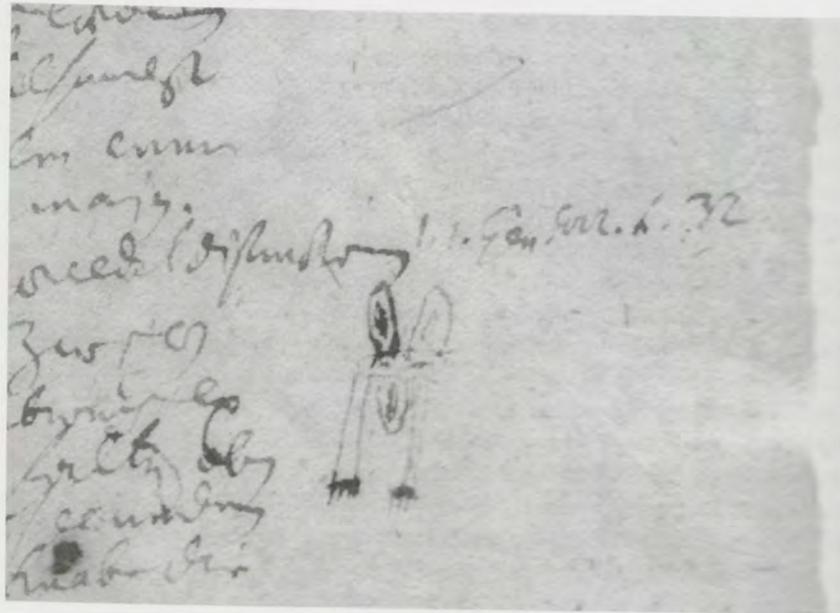
Durch die Inszenierungen kann man auch hier fragen, ob die Kontingenzgestalten nicht ›bloßer Schein‹ sind; aber die Frage wäre ebenso oberflächlich wie vermeintlich tiefgründig. Die Kontingenz dieser Gestalten zu reduzieren auf die kausalen Ereignisketten und die intentionalen Selektionen und Eingriffe in der Darstellung würde die Eigendynamik der Materialität (als Quelle der Kontingenz) ebenso überspringen wie die affektiven Effekte und Rezeptionsprozesse. Dass überhaupt dieser Abkömmling der Wissenschaftsphotographie unter Kunstverdacht geraten ist und sogar Designpreis-fähig wurde, das ist ein Kontingenzereignis eigener Art, ein Rezeptionsphänomen, dessen die Inszenierung und Selektion des Produzenten nicht mächtig ist. Darin spielen Beliebigkeiten und Notwendigkeiten eine Rolle – die allerdings nicht zureichen, um das Kontingenzereignis ›herzuleiten‹.

Wo die Versuche der Reduktion und der Deduktion unzureichend sind, zeigt sich die Spur der Kontingenz – und deren Relevanz. Beide Beispiele zeigen jedenfalls drastisch, dass mit Beliebigkeit (bloßer Möglichkeit) und Notwendigkeit (so und nicht anders) das kategoriale Spektrum des Sprechens von Kunst zu eng wäre, in einer kategorialen Zwangsjacke stecken würde: Zieht man an der einen Seite, zieht man an der anderen. Ein zu enger Dual zeigt die Notwendigkeit, wenn nicht die ›mehr als Notwendigkeit‹ einer *Figur des Dritten* – der Kontingenz.

*Von der Metapher der Falte
zum Bild der Falte – zur Falte des Bildes*

Die Grundmetapher des Barock, die Falte, war und ist eine Kontingenzgestalt von reizender Prägnanz. *Mit* wie *in* ihr lässt sich ein- und auswickeln, die Frau im Bild wie deren Betrachter. Leibniz hatte mit seinem Sinn für Kontingenz¹⁸ auch den entsprechenden Sinn für Falten und alles, was Falten wirft. Darin steht er in der Tradition der cusanischen *complicatio* und *explicatio Dei* wie der Schöpfung als Entfaltung des Schöpfers. Aber nicht nur in diesem erhabenen Format sind die Falten nennenswert, Leibniz zufolge zumindest. Auch in den Kleinigkeiten sind sie wichtig, den Dessous zum Beispiel, wie im Strumpfband: »Das Strumpfband mit drei Falten, mit oben zwei Zipfeln zu bin-

18 — Vgl. Philipp Stoellger, »Die Vernunft der Kontingenz und die Kontingenz der Vernunft. Leibniz' theologische Kontingenzwahrung und Kontingenzsteigerung«, in: Ingolf U. Dalferth / Philipp Stoellger (Hgg.), *Vernunft, Kontingenz und Gott: Konstellationen eines offenen Problems*, Tübingen 2000 (= Religion in Philosophy and Theology 1), S. 72–115.



Gottfried Wilhelm Leibniz, Strumpfbandknoten,
aus: Horst Bredekamp, *Die Fenster der Monade: Gottfried Wilhelm Leibniz'*
Theater der Natur und Kunst, Berlin 2004, S. 13.

den, gibt ein schönes Beispiel der undeutlichen und deutlichen Erkenntnis, wie auch der aus der undeutlichen und deutlichen Erinnerung bestimmten Handlung¹⁹. Erkenntnis und Handlung, wie Logos und Ethos, verdichten und verschlingen sich im Knoten des Bandes und werfen Falten – als sichtbare Ausläufer. Die ›Synthesis‹ beider wird im Strumpfbandknoten mit seiner Schleife sinnenfällig, ihr Sinn somit sinnlich – und die Sinnlichkeit der kleinen Krackelei zum Emblem des Sinns. Eine mikroskopische Version der unendlich gefalteten Welt, in der wir leben. So könne man den kontinuierlichen Raum in seiner Materialität vergleichen mit »in Falten gelegtem Papier oder Stoff«²⁰. Deleuze meinte dazu: »Die Einheit der Materie, das kleinste labyrinthische Element, ist die Falte, nicht der Punkt«²¹. Das heißt immerhin: Die Monade ist eine Falte, die Substanz der Begriff der Falte – und die Welt durch und durch gefaltet, wie auch das Individuum – und Gott, eine Falte? Sicher, dreifaltig. Nicht die glatte Gestalt einer Kugel ist demnach das Emblem des Seins, der Monade, sondern der Faltenwurf ins Unendliche.

19 — Gottfried Wilhelm Leibniz, AA VI, 4, B, Nr. 241, S. 1230, Z 4–6. Die hinreißende Entdeckung ist Horst Bredekamp zu verdanken: ders., *Die Fenster der Monade: Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst*, Berlin 2004, S. 12 f.

20 — Gottfried Wilhelm Leibniz, *Schöpferische Vernunft: Schriften aus den Jahren 1668–1680*, Münster/Köln, S. 144.

21 — Deleuze (wie Anm. 01), S. 16.

Das ›Strumpfbandel‹, wie es im Manuskript heißt, wäre nicht der Rede wert, wenn es nicht von eigener Gestaltqualität wäre. Die undeutlichen und deutlichen Erinnerungen an ein Strumpfband, wessen und wo auch immer²², verlocken Leibniz zu einer deutlich undeutlichen Imagination, die er an den Seitenrand seines Manuskriptes kritzelte. Seine so kontingente wie signifikante Spur der Kontingenz am Blattrand zeigt mehr, als zu erwarten war, eine Koketterie des Großgelehrten, der offenbar auch unter den Rock imaginieren konnte, vielleicht sogar memorieren. Nicht die Darstellungsfunktion ist nennenswert, ohne Worte käme keiner auf die Idee, hier ein Strumpfband zu vermuten. Die Ausdrucksfunktion zeigt mehr, als gesagt wird: ein Bemühen, die verwirrenden Falten unter den Falten des Rockes zu entfalten und neu, in Skizze und Worten, zu verknoten. Ein imaginärer ›Strip‹ am Seitenrand, am Gedankenrand, fast verschämt und doch nicht ohne Lust. Ausgerechnet die Faltung des Strumpfbandes mit seiner Kunstfalte, der Schleife, versucht Leibniz zu zeichnen und scheitert auf Niveau.

An der Grenze zum Riss

FALTEN IM STOFF – DES BILDES

Was jenseits der Grenzen des eigenen Horizontes liegt, vermag man sich nicht vorzustellen; oder umgekehrt, das Unvorstellbare liegt jenseits dieser Grenzen. Nun werden zu allen Zeiten Unmöglichkeiten imaginiert, die unmöglich bleiben. Unmögliches wird imaginär wirklich – in Chimären und Grottesken. Aber *ex post* zeigt sich, was nicht einmal als Unvorstellbares thematisch wurde, sei es, weil es uninteressant war, sei es, weil es nicht vorstellbar war, weder im Traum noch im Alptraum. Dazu zählen Falten von ganz eigener Art, kontingente Faltungen der Zeit und der Materialität. Falten können brechen. Sie können – wie die Fliegen zeigten – tödliche Falten sein, oder wenigstens schmerzliche und lebensgefährliche, wie Schnitte und Risse. Die kurze Erinnerung an Dieter Roth zeigte das bereits. Schokolade wird brüchig, und Brot verkrümelt sich. Feine Risse mag man mögen und schätzen. Das dezente *craquelé* heißt aber nicht weniger als rissig. Und für ein Bild ist das so apart wie gefährlich. Was Leibniz nicht zu träumen wagte, wäre der Alptraum eines jeden Bildbesitzers, sei er der private Sammler oder der Museumsdirektor. Die Falten im Bild können wörtlich werden, nicht Metapher oder Darstellung bleiben, sondern in prekärer Koinzidenz von Metapher und Materialität im Bild als Bild sichtbar werden. Wenn ein Bild Falten wirft, kommt Kontingenz noch einmal ins Spiel in gravierender und bestürzender Drastik.

In den Falten zeigt und verbirgt sich das Universum, meinte Leibniz. Die Falten sind die paradoxe Gestalt von Offenbarung und Verbergung, Ent- und Verhüllung. Das Spiel des Zeigens, in dem ›seinesgleichen geschieht‹. Ganz

22 — Von Frauen und deren verdecktem Beinschmuck scheint Leibniz erstaunlich wenig gewusst zu haben, geschweige denn genossen – sofern man der Biographie von Eike Christian Hirsch, *Der berühmte Herr Leibniz. Eine Biographie*, München 2000, vertrauen kann.

3585-1

Eduard Schick Nr. 22. Plann-Landsee auf Block auf Wasser


 SIK Nr. 3585-1
 Neg. Nr. 3585-1
 Restaurierung:
 geschrunpfte
 Leinwand

Restaurierung: *geschrumpfte Leinwand*, SIK Neg. Nr. 3585-1,
 Schweizerisches Institut für Kunstgeschichte, Archiv.²³

schlicht zeigt sich auch dem Restaurator an den Falten vieles: der Fälscher oder der handwerklich unbeholfene Künstler, die Schwächen des Materials oder die Geschichte der Umwelteinflüsse. Aber das Bild gilt dann als »defekt«, die Falten als »malum«, als zu tilgen in der restauratorischen »Rettung« des Bildes. Im Antlitz des Menschen sind Falten so ungeliebt wie unvermeidlich. Im Bild hingegen sind sie der »worst case« – und um jeden Preis zu vermeiden oder gegebenenfalls »auszubügeln«.

Falten sind *der* Fall, das Erzübel für Bilder – nicht Ausdruck der prästablen Harmonie des ästhetischen Universums, sondern der Disharmonie der Materialien und ihrer Umwelt. Was »das Bild« trägt und spannt, ihr labiles Skelett aus Holz, ihre Muskeln und Sehnen, die Fäden der Leinwand in Kette und Schuss, können schrumpfen und reißen, Wellen werfen und ausfransen. Ähnliches gilt auch für die Grundierung, die Farben und was immer noch darüber sein mag. Die Materie des Bildes ist lebendig, bewegt sich und kann unter der Spannung dieser Lebendigkeit auch reißen. Ein Riss im Universum wäre für den Faltenharmoniker Leibniz absurd. Und für einen Bildbesitzer ist er sicher nicht weniger dramatisch – aber leider auch faktizitäre Kontingenz, wenn es denn so weit kommt.

23 — Für die freundliche Hilfe beim Auffinden der Abbildungen danke ich Karoline Beltinger vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich.

7811-1

Caro Gurrel, Polleben

 SIK Nr. 2703
 Neg. Nr. 7811-1
 Restaurierung:
 Absplittern d.
 Farbe


Restaurierung: *Absplittern d. Farbe*, SIK Neg. Nr. 7811-1,
 Schweizerisches Institut für Kunstgeschichte, Archiv.

Bemerkenswert ist trotz allem, dass diese Spuren der Kontingenz einerseits ästhetische Effekte zeitigen von ganz eigener Anmutungsqualität. Die gefalteten Farben und faltigen Leinwände bringen eine Eigendynamik der Materialität zur Darstellung – was dem Künstler mit Leinwand und Farbe allein nicht gelungen wäre, wenn er es denn versucht hätte. Hätte Rothko Leinwände schrumpfen können, ich vermute, er hätte es getan.

Andererseits ist der Aufmerksamkeit wert, dass diese kontingenten Faltungen der Bilder, die Spuren ihres Lebensalters, (so gut wie) nie und nimmer ausgestellt werden, sondern als die Leichen im Keller der Sammlungen verwahrt werden. Und wenn es sich denn lohnt, lässt man Professionelle dran, die dem Bild wieder zu einem faltenfreien Auftritt verhelfen.

Daher ist zum dritten nennenswert, dass die Falten und ähnliche Spuren des Alters nur als zu tilgende interessieren – während sie doch ästhetische Effekte von eigener Qualität zeitigen können. Die Materialität malt mit, die Kontingenz ist ganz handgreiflich im Bild am Werk. Was Dieter Roth durch seine »gammligen« Materialien provozierte – im Gegenzug zu Öl und Firnis –, ist, wenn auch langsamer, gang und gäbe. Der Verfall bis zum Zerfall – der äußersten Grenze der Kontingenz im Bild. Sie zu intendieren agierte gewissermaßen aus, was die Materialität des Bildes von sich aus treibt.

Allenfalls die Lehr- und Handbücher professioneller Restauratoren geben Beispiele für diese Unfälle und Alpträume – um deren Beseitigung zu lehren.

7305-1



SIK Neg. Nr. 7305-1
 Restaurierung:
 Schweizerisches
 Institut für Kunstgeschichte

Restaurierung: *mangelhafte Maltechnik*, SIK Neg. Nr. 7305-1,
 Schweizerisches Institut für Kunstgeschichte, Archiv.

GEGENÜBERLIEGENDE SEITE: Detail.

Aber in Ausstellungen, Sammlungen oder in deren Publikationen findet sich in der Regel nichts davon (was Ausnahmen nur bestätigen²⁴). Solche Alterungs- oder Gebrauchsspuren werden verschämt versteckt.

Sonderbar, dass diese Dynamik der Materialität nur als Unfall, als *malum*, gilt. Man könnte in geradezu barocker Manier unterscheiden das *malum metaphysicum*, wie die Unvollkommenheit und Sterblichkeit des Menschen, als das Vergehen des Bildes mit seinem Alter. Das *malum morale* wären die An- und Zugriffe auf das Bild von Benutzern, Attentätern oder anderem Unbill, das willentlich erfolgt. Und das *malum physicum* schließlich sind Leid und Schmerz des Menschen wie der Bilder, wenn ihnen Übles widerfährt. Kann dann die beste aller möglichen Kunstwelten so aussehen, dass alles *malum* getilgt würde, als wäre es nie gewesen?

»Auch das Schöne muß sterben!«, meinte Schiller, im Stile eines erhabenen Trauergesangs.²⁵ Bis dahin muss es aber erst einmal altern, auch altern dürfen

24 — Vor allem Arnulf v. Ulmann (Hg.), *Anti-Aging für die Kunst: Restaurieren – Umgang mit den Spuren der Zeit – Ein Lesebuch anlässlich der Ausstellung vom 1. April – 1. August 2004 im Germanischen Nationalmuseum*, Nürnberg 2004.

25 — Friedrich Schiller, *Nänie* (1800), in: *Sämtliche Werke: Nach den Ausgaben letzter Hand unter Hinzuziehung der Erstdrucke und der Handschriften*, Band 3: Gedichte, Erzählungen, Übersetzungen, Zürich / Düsseldorf 1996.





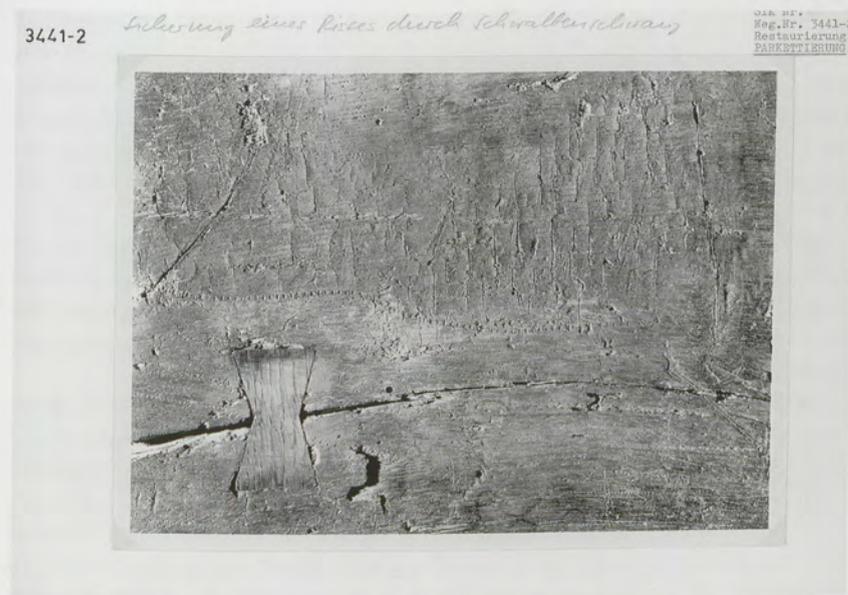
Restaurierung: *Techn. Einrichtungen & Hilfsmittel*, SIK Neg. Nr. 4564-1, Schweizerisches Institut für Kunstgeschichte, Archiv.

– und nicht »kryokonserviert« werden, auf Eis gelegt, um nie und nimmer Spuren der Zeit zu zeigen.

Bilder altern, wie die Menschen und alles Materielle. Wie die Haut Falten wirft, so kann es auch mit Bildern gehen. Aber was macht man, wenn man Falten wirft? Bei Mann und Maus »ist das halt so« und wird für gewöhnlich akzeptiert (Jaguar-Fahrer vielleicht ausgenommen, wenn sie sich liften lassen). Bei Frauen hingegen führt das zu Selbstbehauptung um fast jeden Preis, mit den Mitteln der Pflege, der Konservierung und der Restaurierung: Kampf den Falten und ähnlichen Mängeln der Materie, die wir sind.

Für Bilder wie für Frauen gibt es daher eine Anti-Aging-Industrie. Für die einen heißen sie Restauratoren, für die anderen Kosmetikerinnen, Chirurgen und schließlich – Pfleger. Die Probleme und Lösungsmittel sind aber beunruhigend ähnlich. Nur dass es bei Bildern anscheinend um noch größere Kostbarkeiten geht, um die Erhaltung eines Unberührbaren, das zu eben diesem Zweck der rigorosen Erhaltung »für alle Zeit« berührt, entrahmt, aufgespannt und neu getüncht werden muss. Wie rigoros man dabei vorgehen will und soll – das ist umstritten und seinerseits eine Frage von geschichtlichem Ort und Perspektive.²⁶ Wollte man stets »die ursprüngliche Wirkung« wiedergewin-

26 — Vgl. dazu Arnulf v. Ulmann, »Auch Restaurieren hat seine Geschichte: Das Institut für Kunsttechnik und Konservierung ist 20 Jahre alt«, in: Ulmann (wie Anm. 24), S. 16–23.



Restaurierung: *Parkettisierung – Sicherung eines Risses durch Schwalbenschwanz*, SIK Neg. Nr. 3441-2, Schweizerisches Institut für Kunstgeschichte, Archiv.

nen – müsste man nicht nur wissen, worin die bestanden hätte. Es wäre im Grenzwert auch das Ideal der Kryokonservierung von – Neugeborenen? Und was wäre der gegenläufige Grenzwert? Die Konservierung, Dokumentierung und Ausstellung der Gebrauchs- als Verfallsgeschichte? Oder schließlich gar der Zerfall bis zur Zerstörung des Werks? Zwischen Entzug des Frischgemalten im Kältekeller bis zur Auslöschung desselben reicht das Spektrum – und im Grenzwert von Entzug und Löschung sind beide phänomenal irritierend nahe beieinander. Maximale Kontingenzvermeidung und maximal destruktive Kontingenz tilgen das Bild. Soll das Bild leben, bedarf es offenbar einer Gestaltung der Kontingenz – von der Wahl der Materialien bis zu Regeln des Umgangs mit dem Bild, also ästhetischer Umgangsformen und Manieren.

Altern und Zerfall, Umwelteffekte wie Licht, Luft, Hitze, Kälte und Feuchte, gefräßige Schädlinge oder Attentäter, Kriege, daneben auch schlicht der Gebrauch im Auf- und Abhängen, die Atemluft und Berührungen und nicht zuletzt die früheren Restauratoren als die größten aller möglichen Schädlinge – sie alle gehen nolens volens den Bildern ans Leder, oder zumindest an die Haut, die Oberfläche und die Dessous.

Nur, Bilder sind – ganz banal – raumzeitliche Dinge, die ihre Geschichte haben, mit allen Widerfahrungen, Unpässlichkeiten und Unberechenbarkeiten. Das heißt, sie haben eine Lebensgeschichte, werden geboren, leben, und viele vergehen mit der Zeit. Viele von ihnen, mit der Zeit immer mehr, sollen

›aufbewahrt werden für alle Zeit‹, also dem Gang der Dinge von Werden und Vergehen entzogen werden. Wie schwierig das ist, zeigt sich an balsamierten Leichen, Lenin allen voran, oder Hirsts gammelndem Hai. *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991) ›inkarniert‹ im Objekt die Umgangsform mit ›Kunst‹, die Inszenierung ihrer prätendierten Unsterblichkeit und Unvergänglichkeit – und scheitert damit erfreulicherweise und auf höchstem Niveau, nicht nur finanziell.

Im Bewusstsein der Lebenden ist und bleibt der *eigene* Tod vielleicht unvorstellbar. Aber der Tod des Anderen wie das Vergehen der Dinge ist so gewöhnlich, dass erst der Versuch von dessen Bestreitung und Widerlegung durch die Konservierung die Unmöglichkeit dessen vor Augen führt. Aber dazu hätte ein Blick ins Lenin-Mausoleum auch gereicht.

Bilder sind zumindest leichter zu erhalten als Frauen, Fische oder Leichen. Denn ihre Materialität, die der Bilder versteht sich, ist weniger komplex. Dennoch, Bilder altern aufgrund ihrer Materialität. Wenn es schon keine unsterbliche Seele gibt, wie viel weniger dann unsterbliche Bilder. Oder ist es umgekehrt, ein Bild kann unsterblich werden, nicht aber seine Materialität? Die hat ihre Eigendynamik und damit ihr Eigenleben. Materialität ist Angriffspunkt und Quelle der Kontingenz. Daher ist sie auszuschalten oder digital zu reduzieren eine vermeintliche Kontingenzreduktion und Verewigung des Bildes. Wenn denn Pixel und Daten auch nur halb so beständig wären wie Öl oder Käse auf Sandpapier. Wie die Materialität altert, so ist sie die ›irdische Gestalt‹, das ›corpus‹ des Bildes, in der es aller Welt exponiert ist, angreifbar, verletzbar und vergänglich.

Demgegenüber sind die Gefängniswärter der Bilder, die Hüter der Archive, und die Restauratoren (die vom Altern der Bilder leben) auch die Wächter der Unberührbaren. Reinigungspersonal höherer Ordnung, die jede Spur der Kontingenz tilgen – und damit an der Unmöglichkeit der unverweslichen Dinge festhalten. Die Unsterblichkeit des Bildes und seine Unvergänglichkeit sind das imaginäre Regulativ, das Sammler, Verwahrer und Restauratoren zu bewegen scheint. Dass sie damit einer Unmöglichkeit nachjagen, ist kein Grund, es nicht zu versuchen. Sonst würde die Bilderwelt schneller vergehen, als nötig oder wünschenswert wäre. Denn im Grenzwert kann die Umgangsform mit dem Bild so beliebig wie barbarisch werden, etwa wenn ein Van-Gogh-Besitzer sein Bild sich final einverleiben will und postum gemeinsam mit ihm verbrannt werden möchte. Aber so spektakulär wird es selten. Viel naheliegender ist, dass Bilder gefressen werden, nicht von ihren Besitzern, sondern von ihren Bewohnern, von Käfern, Larven, Milben oder Schwämmen. Von Bildern kann man gut leben, jedenfalls als Insekt. Denen gegenüber sind die Restauratoren die musealen Kammerjäger – die wie immer stets zu spät kommen, wenn schon gehaust und gefressen wurde. Wer würde auf die verzichten wollen, wenn die Bilder Beine kriegen und laufen lernen?

GEGENÜBERLIEGENDE SEITE — Hausschwammbefall
auf einem Barockaltar, aus Knut Nicolaus, *Handbuch der Gemälderestaurierung*,
Köln 1998, S. 25, FOTO MARTIN ZUNHAMER.



UNWESENTLICHE KONTINGENZ ?

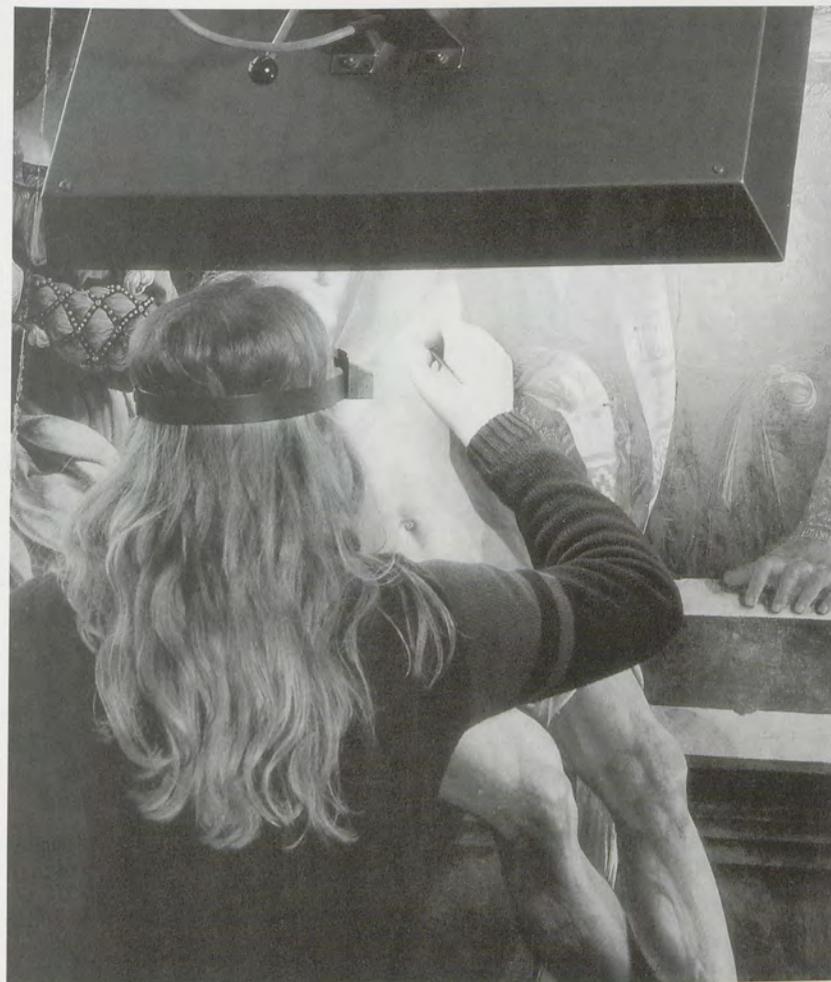
All diese Faktoren von Umwelt, Gewalt, Zerfall und Gebrauch sind teils beliebig, teils notwendig (das heißt unvermeidlich); aber wann immer und wie immer sie eintreten – ins Bild einfallen, es anfallen oder ihm zufallen –, sind es nolens volens *signifikante Kontingenzen*. Signifikant, weil sie als Spuren zeigen und exponieren, wo und wie das Bild gelebt und gelitten hat. Ästhetisch relevant wird das, wenn sie – wie exemplarisch Roth zeigt – ästhetische Effekte zeitigen, die von eigenem Reiz und der Aufmerksamkeit wert sind. Die seltsamen Lamenti nach Restaurierungen (wie im Fall der Sixtina) zeigen wohl oder übel, wie die Altersspuren für nicht beliebig (wenn auch nicht für notwendig) gehalten werden können. Und ganze Generationen von Fälschern leben bekanntlich von der Kunst, das Alter zu imitieren – weil es ›authentisch‹ wirkt und sich rechnet. Im Missbrauch noch zeigt sich die ästhetische – und ökonomische – Relevanz dieser Spuren.

Allerdings werden die Spuren der Kontingenzen in der Regel für *unwesentlich* erklärt, auf dass sie so schnell und total wie möglich getilgt werden, indem ein Restaurator als ›Retter der Bilder‹ seine sanfte Hand anlegt. Oder sie werden als ›widerwesentlich‹ verfehmt, wie die Gewalt am Bild, und (zu Recht) als barbarisch angeprangert. Diese Spuren für ›nicht unwesentlich‹ zu halten, für der Aufmerksamkeit wert und interpretationsfähig wie -bedürftig, das scheint dem fremden Blick zuzufallen, der Phänomenologie oder Hermeneutik vielleicht. Wer auch immer, es ist jedenfalls ein Wahrnehmungsgewinn, nicht nur die Notwendigkeiten und vermeintlichen Beliebigkeiten zu sehen, sondern auch, was einem Bild zufällt und zustößt – seine Kontingenzgeschichte. Das wissen die Restauratoren am besten. Bedauerlich nur, dass sie neben dem Griff ins Bild nur selten zur Sprache greifen, um zu sagen, was sie sehen.

Solch ein – für den Laien unsittlich wirkender – Griff ins Bild, der direkte Zugriff, ist den Könnern vorbehalten, professionellen Benutzern der Bilder. Während der ordinäre Benutzer auf Abstand bleiben muss, sonst gehen Alarmglocken an, darf der (oder die) professionelle zugreifen, tilgen, grundieren, selber malen und firnissen. Die Kontingenzen der Restaurationspraktiken und ihre Historizität zugestanden, gilt bei denen meist das Ideal der Unsichtbarmachung – seiner selbst, des Restaurators, und der Spuren von Zeit und Benutzung.

Gegen die *begriffene* Kunst, um nicht zu sagen die von Menschen begrabelte oder von anderen Schädlingen bekrabbelte, steht der Kunstbegriff. Als Begriff ist er (trotz aller Geschichte) vermeintlich zeitlos und rein. Er dominiert den Zugriff auf die Kunst – die Versuche der Verewigung des Schönen durch die Konservierung ihrer Materialität. Ein Schema, das obsolet wirkt und von den ›Kunstproduzenten‹ längst dekonstruiert wurde, das aber Investoren, Sammler und Restauratoren immer noch als geschützte Latenz zu orientieren scheint.

Die *Verunwesentlichung* der Kontingenz, ihre Exklusion aus dem Reich der Ästhetik, hat die hier zur Genüge exponierte und kritisierte kategoriale Außenseite. Für all das zwischen Notwendigkeit und Beliebigkeit fehlen einem die

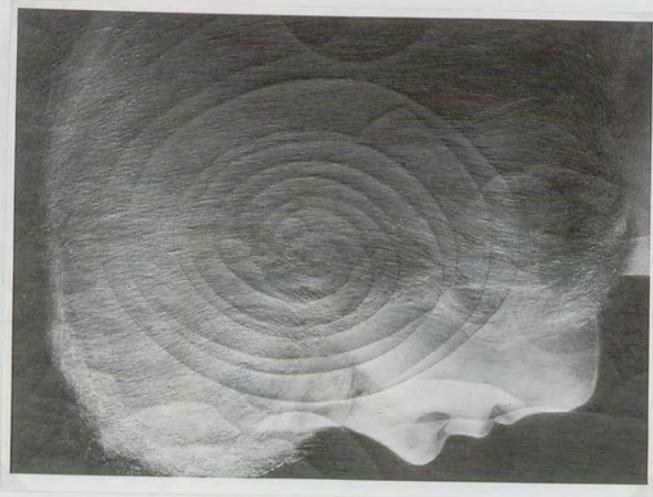


Retusche, unter einer Tageslichtleuchte,
aus Knut Nicolaus, *Handbuch der Gemälderestaurierung*, Köln 1998, S. 304.

Worte, wenn man sich in diesem Dual orientiert, weil man einer *Figur des Dritten* ermangelt. Über die kategoriale Außenseite hinaus ist das signifikant für einen Wahrnehmungsmangel oder zumindest eine Wahrnehmungsschwäche. Es wird gleichsam wesenslogisch nur das Ideal des Bildes normativ besetzt, geschützt, eingehegt und restauriert. Der Sinn für die Eigendynamik der Materialität – als Quell und Angriffsfläche der Kontingenzen als Widerfahrungen – bleibt damit unterbelichtet. Nicht der Rede wert, so wenig wie des Blicks.

Die rigorose, kompromisslose und alternativlose Tilgung der Spuren der Kontingenz, der Widerfahrungen, denen die Bilder ausgesetzt sind, heißt im

21507-1 T



SIK Nr. 0913
Neg. Nr. 21'507 T
Restauration:
Schäden der
GRUNDIERUNG

L. Wachaux

Restauration: Schäden der Grundierung, SIK Neg. Nr. 21'507 T,
Schweizerisches Institut für Kunstgeschichte, Archiv.

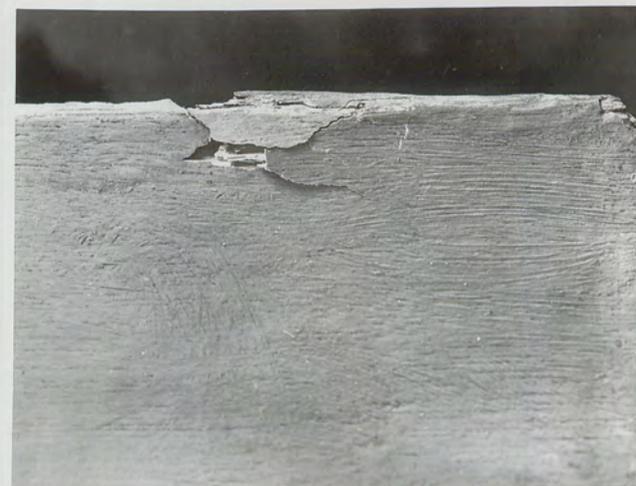
Grenzwert, ihre Exposition zu unterbinden. So verfahren Anleger bekanntlich ja auch. Kunst wird gut verpackt und abgeschottet in Kellern verwahrt als Investitionsgut. Was unter Menschen nur mental derangierte Reiche anstreben, ist für Kunst zum Zwecke der Wertsteigerung längst gängig: die gekühlte Einlagerung. Was dabei im kommerziellen wie im wissenschaftlichen und restauratorischen Umgang mit Kunst radikal ausgeblendet wird, ist die ästhetische Qualität der Kontingenzspuren. Denn deren Relevanz zeigt sich in ihrer Interpretationsfähigkeit. Sie gibt Anstoß zur Nachdenklichkeit. Aber – wie die metaphysische Theologie vor Zeiten, so gelten diese Spuren nur als malum, das es aus der Welt zu schaffen gilt. Wäre nicht eine erwägenswerte Alternative, diese Spuren zu interpretieren, die Materialitätsdynamik zu deuten, statt sie nur zu tilgen?

Noli me tangere

NUR ANSCHAUEN, NICHT ANFASSEN

In den salonfähigen Umgangsformen mit Kunst zeigt sich eine Benimmregel, die man mit theologischer Resonanz »noli me tangere« umschreiben könnte. Berühren verboten oder nur anschauen, nicht anfassen. Kontingenz stammt aus dem Zusammenhang des »tangere«, der Berührung, der Hapsis. Was einem

SIK: 13'783
Van Goyen: Durch-
stossung Rand oben
rechts mit Farbaus-
bruch



Van Goyen: Durchstossung Rand oben rechts mit Farbausbruch,
SIK Neg. Nr. 13'783, Schweizerisches Institut für Kunstgeschichte, Archiv.

widerfährt oder zustößt (contingit), ist Fremdbestimmung, der Zugriff des Fremden. Hierin berührt sich die Kontingenz mit dem Zufall, dem, was einem zufällt, ohne es gewollt oder gewählt zu haben. Das Zufallen bis in den Fall, den Fall des Bildes – wäre *der* Fall des Bildes.

Kontingenzreduktion ist demnach nicht eine Domäne der Religion, sondern auch eine Regel des Umgangs mit Kunst. Ihr darf nichts zustoßen. Und wenn sie einmal zu Fall gekommen ist, gilt es, die Spuren dessen restlos zu tilgen. Besprechen statt berühren, bestaunen statt begreifen ist die Regel, nach der das Bild vor jeder Spur der Zeit bewahrt werden soll. Denn alle Kunst will Ewigkeit, zumindest deren Produzenten und Besitzer. Kunst mit Gebrauchsspuren verkauft sich schlecht.

Aber dieses Berührungsverbot – dem Adel des Sehens folgend, dem allein das Bild ausgesetzt sein soll – neigt zu einer *Divinisierung* der Kunst. Als in der Aufklärung die Religion in die Krise kam, wurde sie ästhetisch interpretiert und rehabilitiert. Kunstreligion als Refugium und Rettung der Religion. Als in der Spätneuzeit die Kunst in die Krise kommt – neigt die Praxis und Lexis, der Umgang mit ihr und ihre Besprechung, zur *religiösen* Interpretation. Verehrung, Exklusion des malum, Verewigung – alles im Zeichen des *Noli me tangere*.

»Rühr mich nicht an!«, sprach Christus zu Maria Magdalena, als sie ihn nach der Auferstehung sah, erst für einen Gärtner hielt und – nachdem er sich



Jan Boeckhorst, *Noli me tangere*,
17. Jh., Bleistift auf Papier, 15,6 × 10,9 cm,
Edinburgh, National Galleries of Scotland.

zu erkennen gegeben hatte – unbedingt berühren und festhalten wollte (Johannes 20, 14–18). Die johanneische Pointe kann nicht im Berührungsverbot liegen. Wird doch dem ungläubigen Thomas kurz darauf durchaus die Berührung gestattet. Eher geht es darum, dass sie ihn nicht *festhalten* solle, da er doch in der Auffahrt begriffen sei.

Wird vielleicht verkannt, dass das Bild altert, ›von uns geht‹ oder wenigstens seinen eigenen Lebensweg hat, wenn man es rigoros zu verewigen sucht? Jedenfalls wird die Spur der Kontingenz nicht nur nicht gelesen; ihr wird nur nachgegangen, um sie zu verwischen und zu tilgen.

Von der Falte zum Riss

DESTRUKTIVE KONTINGENZ

Wenn man Papier oft genug faltet, wird es brüchig und reißt. Wenn man die Leinwand überstrapaziert, reißt sie ebenso – nur lauter. Bei Büchern sind solche Gebrauchsspuren unvermeidlich, wenn man ihre Benutzung nicht unterbindet. Das ist bei Unikaten von Büchern einfach zu vermeiden, indem man sie dupliziert. Aber Bilder sind in der Regel am besten verkäuflich als Unikate. Wenn die Geduld des Materials überstrapaziert wird – wird die Kontingenz möglicherweise mehr als prekär. Sie wird destruktiv. Aber darum keineswegs weniger interessant. Dem wäre anhand der Bilderstürme und jüngeren Ikonoklasmen eigens nachzugehen, wenn das nicht von Dario Gamboni längst und bestens entfaltet worden wäre.²⁷

Aber ein Beispiel des Unerträumten von Leibniz als Albtraum jedes Sammlers sei doch erwähnt: von der Falte zum Riss. Zum 125. Geburtstag von Pablo Picasso wollte der US-Milliardär Steve Wynn 2006 das Bild *Le Rêve* verkaufen für immerhin 139 Millionen Dollar. Bei der Übergabe allerdings kam es zu einem unangenehmen Zwischenfall. In der bezaubernden Dezenz der *Bild-Zeitung* formuliert:

»Rrrrsch! Mit dem Ellbogen hatte Wynn ein Loch ins Bild geschlagen, in Marie-Thérèse' linken Unterarm, fünf Zentimeter lang. Stille. Der erste Kommentar: ›Scheiße.‹ Dann: ›Ich bin froh, dass ich das war – und nicht ihr.‹ Dachten sich die Augenzeugen wohl auch. Der Casino-König, nachdem er sich gefasst hatte: ›Niemand wurde verletzt oder starb. Es ist nur ein Bild. Picasso brauchte nur fünf Stunden, um es zu malen.‹ Und der Milliardär nur eine Millisekunde, um es zu zerstören ...«²⁸

Das ist dumm gelaufen,²⁹ wenn der Besitzer im Bild landet, mit dem Ellbogen voran – und die Leinwand nachgibt. Gegen destruktive Kontingenz hilft nicht

27 — Dario Gamboni, *Zerstörte Kunst: Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert*, Köln 1998.

28 — <http://www.bild.t-online.de/BTO/news/aktuell/2006/10/19/picasso-loch/picasso-loch.html> (19. Oktober 2006).

29 — http://www.focus.de/kultur/kunst/picasso-gemaelde_aid_117694.html (19. Okt. 2006).



http://data2.blog.de/media/705/936705_aa7d32fdco_m.jpeg
(1. November 2007).

einmal eine Versicherung. Die mag zwar zahlen, ändert aber nichts an dem üblen Fall, kann ihn weder im Voraus noch im Nachhinein ungeschehen machen. Interessant ist nicht nur, dass diese grobe Spur der Kontingenz nirgends in Fotos dokumentiert wird – sie wird verständlicherweise invisibilisiert –, sondern auch, dass seitdem das Bild nicht mehr gesehen war. Ist solch ein destruktiver wie versehentlicher Angriff auf »das Heilige« ein derartiges Sakrileg, dass es unsichtbar gemacht werden muss? Und wird das Bild – bei aller Restauration – je wieder den Marktwert erzielen, den es ohne dies gehabt hätte? Wäre es nicht ein Wahrnehmungsgewinn ganz eigener Art, einen zerstörten Picasso auszustellen – was kein Auge je gesehen hat? Aber auch in diesem extremen Fall bewährt sich die hermeneutische Vermutung, es gelte die Invisibilisierung des Undenkbaren, die Tilgung der Spuren und die Verbergung des Falls.

So bleibt die Kontingenz im Bild nur den Phantasien und Imaginationen der Nichtsehenden überlassen.

Hermeneutischer Nachklang

EIN- UND AUSFALTUNG DER REFLEXION

Zur Wesentlichkeit der Kontingenz

Gebrauchsspuren sind wertmindernd im Verkauf von gebrauchten Objekten, bei Ebay wie bei Christie's und Sotheby's. Bücher, Schwerter, Reliquien und Bilder – sind Dinge mit Gedächtnis. Ihr Material altert wie ihre Oberfläche.

Sie zeigen mehr oder weniger, was mit ihnen gemacht worden ist. Dementsprechend können ordentliche Fälscher Gebrauchsspuren vortäuschen, können Restauratoren diese Täuschung vielleicht identifizieren und »echte« Gebrauchsspuren tilgen.

Das »echte« Bild – was immer das sein mag – hat *echte* Gebrauchsspuren. Diese nichtintentionalen Spuren der Kontingenz sind Authentizitätsmerkmale (im Unterschied zu den intentional erzeugten Spuren des Fälschers). Diese Spuren zu lesen und Intentionalität von Nichtintentionalität zu unterscheiden, gehört zum Geschäft des »Gutachters«. Diese Spuren zu tilgen, zum Geschäft des Restaurators. Und diese Spuren zu lesen, zum Geschäft des Interpreten. Damit sind sie vermutlich die »stubenreinen« unter den Bildbenutzern. Denn Betrachtung und Besprechung hinterlassen am Bild für gewöhnlich keine Spuren. Selbst allsehende Blicke, Porträts, ändern sich nicht, wenn sie betrachtet werden. Sie hängen droben unbekümmert um ihr Gegenüber und sein Werden und Vergehen. In ihren Augen spiegelt sich nichts von dem Geschehen um sie herum. »Seinesgleichen geschieht« so kontingent wie spurlos. Diese spurlose Kontingenz vergeht im Orkus der Unsichtbarkeit. Aber sie bleibt im Strom der Worte über Bilder.

Wie man Bilder sieht, was man sieht und was nicht, das bestimmt der visuelle Horizont, in dem man lebt und wahrnimmt. Und zu diesem Horizont gehört – manchmal wenigstens – auch das Sichtbare, das wir lesbar nennen. Worte über Bilder, ein Sagen des Sehens, wenn auch manchmal ein Stammelnen oder ein erster Essay. Gehört es doch zum Schwersten, zu sagen, was wir sehen – und vielleicht sogar zu sagen, was wir nicht sehen.

Paul Klee gehörte zu denen, die zu sagen wussten, was sie sehen und zeigen. Seine ästhetischen Gestaltungen der Natur nannte er so prägnant wie paradox »Verwesentlichung des Zufälligen«³⁰. Gemeint sein könnte damit die Entdeckung und Gestaltung der Kontingenz als der ästhetischen Gestalt des wesentlichen Zufälligen – im Unterschied zu seiner Verunwesentlichung im Lichte eines allzu reinen Kunstbegriffs oder einer Kontingenzreduktion mit den Mitteln von Restauration und reinigender Interpretation.

Blumenberg jedenfalls meinte: »Es ist ein entscheidender Unterschied, ob wir das Gegebene als das Unausweichliche *hinzunehmen* haben oder ob wir es als den Kern von Evidenz im Spielraum der unendlichen Möglichkeiten wiederfinden und in freier Einwilligung *anerkennen* können«³¹. Selbstredend geht es nicht um die unverständige »Hinnahme« der Kontingenz des Bildes (in ihm und ihm gegenüber). Das wäre so krude wie uninteressant. Es ging und geht vielmehr um die Wahrnehmung der Kontingenz als Faktizität in einem Spielraum unendlicher Möglichkeiten – und die Einwilligung und Anerkennung der Kontingenz. Nicht um sie als anerkannte dann zu reduzieren oder zu marginalisieren, sondern um sie zu interpretieren. Denn »im Begründungsbereich

30 — Hans Blumenberg, »Nachahmung der Natur«, in: ders., *Wirklichkeiten in denen wir leben: Aufsätze und eine Rede*, Stuttgart 1986, S. 55–103, 94 (mit Werner Haftmann, *Paul Klee: Wege bildnerischen Denkens*, München 1950, S. 71). Vgl. dazu den Beitrag von Thomas Erne in diesem Band.

31 — Blumenberg (wie Anm. 30), S. 94.

der Lebenspraxis kann das Unzureichende rationaler sein als das Insistieren auf einer ›wissenschaftsförmigen‹ Prozedur ...³².

Weder die Kunst noch ihr Begriff, weder das Sehen noch das Sagen folgt allen Ernstes dem Prinzip des zureichenden Grundes – allerdings auch nicht der bloßen Grundlosigkeit. Weder Notwendigkeit noch Beliebigkeit sind die Gestalten der Faktizität, weder lebensweltlich noch ästhetisch. Blumenberg notierte einmal, »der Hauptsatz der Rhetorik ist das Prinzip des unzureichenden Grundes«³³. Und der Hauptsatz der Rhetorik ist auch der Hauptsatz der Ästhetik. Was einem Gutes oder Übles widerfährt, was dem Bild zufallen mag, folgt diesem ›Prinzip‹. In diesem Sinne hatte Gide das »Prinzip des unzureichenden Grundes im *acte gratuit* zur zentralen Idee der Ästhetik« gemacht.³⁴

Das Werden und Vergehen von Kunst ist nicht blinder Zufall, sondern eine Lebensgeschichte voller Kontingenzen. Kunst ist stets mehr, was ihr widerfährt, als was sie ›will‹, wenn sie denn einen Willen hätte. Kunst ist, was sich zwischen Notwendigkeit und Beliebigkeit ereignet. Daher ist Kunst stets Kontingenzkunst – bis in die kontingenten Widerfahrnisse, die ihr zustoßen.

Es mag so sein, wie Blumenberg meinte: »kein Gott kann dem Prinzip des zureichenden Grundes widerstehen; ihm zu widerstehen, ist nur vorläufig die Schwäche des Menschen ...«³⁵. Dann aber wäre diese Schwäche auch zu kultivieren – statt mit den Mitteln falscher Notwendigkeit oder billiger Beliebigkeit preiszugeben. Sie könnte auch die passende Schwäche für Kunst sein.

32 — Hans Blumenberg, »Anthropologische Annäherung an die Rhetorik«, in: ders. (wie Anm. 30), S. 104–136, 130.

33 — Ebd., S. 124. – Aber: »das Prinzip des unzureichenden Grundes ist nicht zu verwechseln mit einem Postulat des Verzichts auf Gründe, wie auch ›Meinung‹ nicht das unbegründete, sondern das diffus und methodisch ungeregelt begründete Verhalten bezeichnet« (ebd., S. 125).

34 — Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main 1979, S. 681.

35 — Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt am Main 1981.

Herkules am Scheidewege

Bilderkommentare zu Entscheidungskontingenzen

Da hat der von den »tauglichen Sophisten [...] vortrefflichste«⁰¹, da hat Prodikos von Keos, der in der Lage war, »aus dem Bett heraus einen Vortrag zu halten«⁰², als Erster die Geschichte von Herkules am Scheidewege erzählt. Sie sollte für eine europäische Bildergeschichte erstaunlichen Ausmaßes sorgen. Es geht um das Ganze, um die Zukunft des Lebens. Herkules, gerade erwachsen geworden, zieht sich an einen einsamen Ort zurück. Er lässt sich dort nieder und gerät ins Grübeln. Wie soll er seine Zukunft gestalten? Da erscheinen ihm zwei Frauen. Sie argumentieren sich vor dem jungen Helden Herkules die Seele aus der mehr oder weniger bekleideten Brust. Die Alternative also zweier Lebensmöglichkeiten, die der Tugend (*arete*) und – nein, nicht des Lasters, das wäre zu harmlos – des Glücks (*eudaimonia*), erscheint in Form zweier Frauen einem noch relativ jungen Mann, der sich nun zu entscheiden hat.⁰³ Die Tugend sieht schön aus. Sie ist schlicht gekleidet. Sie setzt auf ihre Natur. Ein weißes Gewand genügt ihr. Das Glück greift in den Schminktopf, unterstreicht das Rot und Weiß ihres Körpers mit Kunstfarbe. Sophokles hat in seiner Parallelgeschichte zu dieser Herkulesfabel ein Streitgespräch zwischen Aphrodite und Athene kreiert: Salbenduft versus Geistesblitze.⁰⁴ Erst später wurde aus dem Glück plakativ das Laster. Erst später wurde die Tugend hässlich, schmutzig, dürr, aber richtig, das Laster hingegen schön, lebensüppig, aber falsch. Da wurde die zwiespältig schwierige Kontingenz der Entscheidungssituation in die Richtung einer moralinsauren Notwendigkeit getrieben.⁰⁵ In der Ursprungserzählung ist die Entscheidungskontingenz ambivalenter, jedoch nicht beliebig. Sie ist im strengen Sinne des Wortes zufällig und also schwieriger als eine Wahl zwischen Beliebigem. Es gilt triftige Gründe zwischen zwei Lebensoptionen abzuwägen. Entsprechend ausführlich reden die Tugend und das Glück. Herkules wird deutlich. Die heitere Indifferenz der

01 — Vgl. Platon, *Symposion*, 177b.

02 — Vgl. Platon, *Protagoras*, 315d.

03 — Vgl. Xenophanes, *Memorabilien*, II,1,21 ff.

04 — Vgl. Athenaeus, *Deipnosophistai*, XV, 687.

05 — Vgl. Erwin Panofsky, *Hercules am Scheidewege: und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Leipzig / Berlin 1930, S. 50 f., der in Berufung auf Alpers ebenso auf christliche wie pagane Schriftsteller in der Mitte des 2. Jh. n. Chr. verweisen kann.