Moskatova, Olga; Schönegg, Kathrin; Reimann, Sandra Beate (Hrsg.): *Jenseits der Repräsentation. Körperlichkeiten der Abstraktion in moderner und zeitgenössischer Kunst*, Paderborn: Fink 2013
ISBN-13: 978-3-7705-5371-6, 343 S., Kart.

Rezensiert von: Gabriel Hubmann, eikones, Basel

Der von Olga Moskatova, Sandra Beate Reimann und Kathrin Schönegg herausgegebene Sammelband „Jenseits der Repräsentation. Körperlichkeiten der Abstraktion in moderner und zeitgenössischer Kunst“ will die starre Dichotomie von Abstraktion und Körperlichkeit bzw. die reduktionistische Auffassung von Abstraktion als Entkörperlichung hinterfragen, wie sie sich etwa in den Schriften Wilhelm Worringers findet. Wie starr der Gegensatz zwischen Abstraktion und Körperlichkeit erscheint hängt jedoch stark davon ab, was man unter dem Begriff der Körperlichkeit genau versteht. So kann sich dieser auf eine räumlich konstruierte figurative Repräsentation von Körpern beziehen, oder aber auf die Physis des Artefakts bzw. den Leib der Produzierenden und/oder Rezipierenden dieses Artefakts. Dies impliziert aber gänzlich verschiedene Ebenen von Körperlichkeit. Hat sich die Opposition von Abstraktion und Körperlichkeit im Sinne einer räumlich-figurativen Repräsentation mittlerweile als Topos konsolidiert, so ist die Annahme einer strikten Gegenüberstellung von Abstraktion und Körperlichkeit – nun im Sinne einer materiellen/sinnlichen Fülle und Dichte – schon weniger geläufig. Wie von den Herausgeberinnen in ihrer Einleitung selbst betont wird, hat gerade die Abstraktion von einer räumlich-figurativen Körperdarstellung wesentlich zu einer Hervorkehrung des materiellen Substrats des Artefakts (seines „material support“) bzw. einer Betonung der leiblichen Involvierung von Produzierenden und Betrachtenden beigetragen.[1] Abstraktion vs. Körperlichkeit erscheint in dieser Hinsicht nur mehr als schwindender Gegensatz. Einen ähnlichen Effekt zeitigt auch das „Jenseits“ in „Jenseits der Repräsentation“, das sämtliche starre Gegenüberstellungen mit den Begriffen des Untertitels unterminieren soll. Ist dies bei Repräsentation und Körperlichkeit im Sinne von räumlich-figurativer Darstellung offensichtlich, so gilt es auch für die Ebene von Repräsentation und abstrakter Körperlichkeit, wobei Körperlichkeit nun die Widerspenstigkeit des Materials bezeichnet, das die Repräsentation zwar aufbaut, aber nicht völlig in ihr aufgeht, sondern einen obstinaten Körper als Rest bildet, der sich gegen eine Semiose sperrt. Körperlichkeit erscheint unter diesem Blickwinkel als Kehrseite jeder Repräsentation, wie es Marcel Finke in seinem Beitrag über die „Reclining Figures“ von Francis Bacon betont.
Gerade das Changieren des Begriffs Körperlichkeit zwischen unterschiedlichen Bedeutungen führt also zu einer Destabilisierung gängiger Dichotomisierungen – der Preis dafür ist jedoch eine an unterschiedlichen Stellen des Bandes immer wieder punktuell auftretende begriffliche Unschärfe, die durch eine Prüfung, was Körperlichkeit im jeweiligen Kontext der einzelnen Beiträge meint, zu kompensieren ist.

Index als Körperkontakt

Gleich mehrere Beiträge des in vier Themenkomplexe aufteilbaren Bandes setzen sich mit dem

Paradigma des Index auseinander, das wiederholt zu einer Wesensbestimmung der (analogen) Medien Fotografie und Film herangezogen wurde. Der Index verankert diese über eine physikalisch-chemische Kausalkette in der Welt, ohne dass sie dabei notwendigerweise ein figuratives Abbild dieser Welt reproduzieren müssen. Er ermöglicht es somit, Abstraktion (oft mit reiner Selbstreferenz gleichgesetzt) und Fremdreferenz (im Sinne eines Verweises auf die Aussenwelt) in einem irreduziblen Weltbezug zusammenzudenken.
Tobias Wilke weist in seinem Aufsatz über abstrakte Fotogramme von László Moholy-Nagy aus den 1920er Jahren auf das scheinbare Paradox hin, dass gerade die unmittelbare körperliche Kontaktaufnahme von Fotopapier und Objekt zu einer Abstraktion von der Körperlichkeit dieses Objekts führt: Da es in seiner Opazität das Licht abschirmt, das rundherum die Emulsion schwarz färbt, während das unter dem Objekt befindliche Papier weiss wie Licht bleibt, zeigt es der Index als vermeintlich entkörperlichtes Phänomen an.
Steht bei Wilke der unmittelbare Kontakt von Objekt und Fotopapier im Zentrum, lenkt Kathrin Schönegg in ihrem Beitrag über Fotoarbeiten von Floris Michael Neusüss und Kilian Breier den Fokus auf den Distanzraum zwischen Objekt und Fotopapier, in dem das Licht als Vermittler fungiert. Sie stellt sich damit gegen eine Auffassung des Index als unmittelbare Kontaktaufnahme oder Abdruck. Durch die Dauerexposition, in der das freie Spiel des Lichtes die Aufnahme immer wieder überscheibt, verunklärt sich die Beziehung des Fotos zur Welt.
Schönegg und Olga Moskatova, die sich in ihrem Aufsatz mit filmischen Arbeiten von Jennifer West, Emmanuel Lefrant und David Gatten auseinandersetzt, erarbeiten je unterschiedliche Konzepte des Selbsterzeugenden. Bedeutet autopoietisch bei Schönegg, dass das photosensible Material Einflüssen von außen überlassen wird (dem Licht), so autogenerativ bei Moskatova, dass das Material selbst (ohne äußere Einflüsse) tätig wird. Beide Konzepte hinterfragen den Index als Wesen fotografischer bzw. filmischer Praktiken, während er bei Wilke selbst noch unhinterfragt bleibt. Schönegg übt mit dem Hinweis auf das Licht als frei spielenden Vermittler Kritik an der Vorstellung vom Index als unmittelbarem Abdruck, Moskatova sieht die autoreferenzielle Eigentätigkeit des Filmmaterials als Alternative zur indexikalischen Fremdreferenz (die sogar ununterscheidbar voneinander werden können).
Der Text von Dietmar Kohler hilft schließlich implizit, eine Form von Index vorzustellen, die nicht als Spur eines Vergangenen zu denken ist, sondern als gleichzeitiger Verweis: In der Oberfläche hochglänzender C-Prints aus Wolfgang Tillmans „Silver-Installation VII“ (2009) aus der „Silver-Serie“ spiegeln sich die Betrachtenden und werden verstärkt auf ihre leibliche Anwesenheit verwiesen. Es eröffnet sich dabei die Möglichkeit, eine Brücke zwischen Semiotik (Index) und Phänomenologie (Leib) zu schlagen.

Der menschliche Körper als gestalterisches Instrument und Medium (Produktionsseite)

In einigen Aufsätzen steht der menschliche Körper als künstlerisches Gestaltungsmittel im Zentrum der Betrachtungen. Tomoko Mamine befasst sich mit Arbeiten der japanischen Künstlergruppe Gutai aus den 1950er Jahren, in denen die haptische Wahrnehmung im direkten körperlichen Kontakt einen wesentlichen Aspekt darstellt. Sie unternimmt dabei den manchmal nicht leicht scheinenden Versuch, Unterschiede zu äußerlich ähnlich wirkenden westlichen Arbeiten (die teilweise in Japan bekannt waren) von Jackson Pollock, Yves Klein, Niki de Saint Phalle und Lucio Fontana herauszustreichen. Haptik wurde bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Japan als genuine ästhetische Kategorie angesehen und bildete in den 1950er Jahren einen Kontrast zum westlichen Okularzentrismus modernistischer Prägung.[2] Dabei stellt sich jedoch das Problem

einer Spannung zwischen (konstruierter) „Japanizität“ und Haptik als allgemein menschlicher Empfindungsdimension.
Veronica Peselmann stellt Werke des zeitgenössischen chinesischen Künstlers Liu Bolin vor, der von seinem Körper abstrahiert, indem er ihn in den Farben des jeweiligen Hintergrundes bemalt, ohne dabei gänzlich transparent zu werden. Die Darstellung scheint dabei einer Logik des Sowohl-als-auch zu folgen (Peselmann beschreibt sie hingegen als Entweder-oder-Kippstruktur): Bolin ist gleichzeitig (transparente) Figur und (opaker) Grund. Die Stoßrichtung der Arbeiten bleibt allerdings in der Schwebe zwischen ästhetischem Schauspiel, versuchter Sozialkritik und subversivem Potenzial.
Während in den Texten über die Arbeiten der Gutai-Gruppe und Bolin noch die Körper der Künstler selbst im Mittelpunkt stehen, handelt Alexander Schwans Aufsatz über Trisha Browns Werk „Locus“ (1975) von den Körpern der Tänzerinnen, die Browns Choreographie aufführen. Obgleich die Aufführung auf Diagrammen basiert, die Zahlen in bestimmten Positionen mit Buchstaben koppeln und somit ermöglichen, einen Text in Bewegungen umzusetzen, erweist sich die Beziehung zwischen Text und Tanz als äußerst vermittelte und offene, wodurch sich Abstraktionseffekte vom Ausgangstext bemerkbar machen, der sich einer Lesbarkeit entzieht und nach Schwan zu einer ornamentalen Körperschrift wird (hier ist jedoch an Ornamente islamischer Kunst zu erinnern, die gleichermaßen als Bild betrachtet und als Schrift gelesen werden können).

Der menschliche Körper als Leib (Rezeptionsseite)

Wird der menschliche Körper nicht als passives Objekt, sondern als aktiv fühlendes und sinnliches Subjekt aufgefasst, so spricht man von Leib, ein Begriff, der besonders mit Maurice Merleau-Pontys Phänomenologie assoziiert wird. Mehrere Beiträge nehmen auf dessen Ansätze Bezug und setzen sich mit ihnen kritisch oder affirmativ auseinander.
Kristin Wenzel vertritt in ihrem Aufsatz die zuerst paradox wirkende These, dass gerade die Stille, Abstraktion im Sinne eines akustischen Entzugs, zu einer Forcierung leiblicher Partizipation der Betrachtenden bzw. Zuhörenden führt. Die Rücknahme von erwartetem Klang oder Ton schärft die Aufmerksamkeit auf Geräusche (etwa des eigenen Körpers oder der Umgebung), wie Wenzel am Beispiel von John Cages „4'33"“ (1952) und Videoinstallationen des niederländischen Künstlers Aernout Mik (in denen Handlung ohne Ton gezeigt wird) erläutert.
Barbara Lange nimmt in ihrer Besprechung der Soundinstallationen von Haroon Mirza scheinbar die genaue Gegenposition zu Wenzel ein: Rezipierende werden in diesen Installationen durch elektronisch erzeugte Töne, Klänge und Geräusche in einer irritierenden Schallblase unausweichlich leiblich affiziert. Allerdings kann diese Beschallung bis zur Stille abnehmen, in der sich wiederum die Wahrnehmung des eigenen Körpers aufdrängt.
An die Texte von Wenzel und Lange lässt sich die Grundthese des Beitrags von Sabine Flach anschließen, dass gerade die Abstraktion eine Erforschung sinnlich-konkreter Wahrnehmung und Empfindungsweisen ermöglicht, da der Wahrnehmungsakt dabei selbst in den Vordergrund tritt. Das Medium der abstrakten Kunst scheint einen geeigneten Forschungsrahmen bereitzustellen, wobei die Russische Avantgarde eine wichtige Rolle spielt. Paradox ist dabei aber, dass die künstlerische Praxis einerseits ein genuines Forschungsfeld für spezifisch ästhetische Erfahrungen darstellen, andererseits aber auch Grundlagenforschung für andere Wissensbereiche liefern soll. Obwohl Flach die Aktualität der von ihr analysierten Fragestellungen für Diskussionen betont, die bis heute über Wahrnehmung anhalten, wäre es produktiv gewesen, hierfür ein konkretes Beispiel anzuführen (etwa die gegenwärtige empirische Bildwissenschaft, die ihre eigene Historizität mit-

unter stärker reflektieren sollte).
Sebastian Egenhofer unternimmt in seinem Aufsatz eine kritische Revision der phänomenologischen Minimalismus-Rezeption, womit er auch deren Relevanz für die Konzeption des Minimalismus relativiert. Dieser Rezeption zufolge besteht der Reiz minimalistischer Objekte in der Spannung zwischen ihrer einfachen oder prägnanten Gestalt und einer komplexen leiblichen Erfahrung, deren Hintergrundfolie sie bilden. Nach Egenhofer evoziert nun aber gerade die Einfachheit dieser Objekte keinen sinnlichen Reichtum einer phänomenalen Erfahrung, sondern vielmehr ein Bewusstwerden der Begrenztheit derselben, der das Ding-an-sich hinter den Erscheinungen entzogen bleibt. Der Körper ist dieser Lektüre zufolge die dunkle Seite des Leibes, die vom Bewusstsein nie eingeholt werden kann.
Zu fragen ist hier aber im Anschluss, wie sich die von Egenhofer beschriebene Grenzerfahrung qualitativ von der Betrachtung komplexer Raumstrukturen unterscheidet, wie sie etwa die Großskulpturen Richard Serras darstellen, mit denen sich Sandra Beate Reimann in ihrem Beitrag beschäftigt. Im Unterschied zu minimalistischen Objekten, die noch vor dem Hintergrund euklidischer Geometrie beschrieben werden können, weisen die topologisch konfigurierten jüngsten Werke Serras eine kaum bis gar nicht zu erfassende Gestalt auf. Die von Reimann analysierte topologische Konfiguration lässt die Innen-Außen-Grenze der Arbeiten instabil werden und spiegelt somit die phänomenologische Verflechtung von Leib und Welt wieder, bzw. bietet dieser einen Resonanzraum.
Dass Abstraktionen vom menschlichen Körper auf diesen rückwirken können zeigt schließlich Bernd Stiegler in seiner Besprechung der Lichtbildaufnahmen Frank Bunker Gilbreths von Arbeitsabläufen vor dunklem Hintergrund. Die aufgezeichneten Lichtspuren der Bewegungen sollten dazu beitragen, die Abläufe zu verbessern und damit die Zeitökonomie zu steigern – ein äußerst dystopisches Bild von körperlicher Abstraktion.

Der Körper des Artefakts

Jenseits von menschlichen Körpern und ihrer Involvierung in die Produktion bzw. Rezeption von Artefakten tritt innerhalb des Bandes wiederholt die Physis dieser Artefakte selbst in den Blick.[3] John Michael Krois verwies auf die Wechselbeziehung zwischen dem Körper des Artefakts und dem Körper/Leib von Produzierenden und Rezipierenden vermittels des sog. „Körperschemas“, worauf in einigen Beiträgen Bezug genommen wird.[4] Eingedenk eines Begriffes wie „Bildleib“, den etwa Theodor Hetzer verwendete, ließe sich denken, dass einem Bildkörper selbst Leiblichkeit konzediert wird – Friedrich Weltzien weist allerdings in seinem Text über die um 1850 in chemischen Experimenten erzeugten Fleckenbilder des Gelehrten Friedlieb Ferdinand Runge darauf hin, dass mit diesem Ausdruck das organische Zusammenspiel der Bildelemente gemeint ist. Laut Weltzien erlangen die Fleckenbilder Runges qua organischer Kraft, die bei ihrer Gestaltung wirkt, einen quasi lebendigen Status (wobei allerdings zu fragen ist, wie sich diese Lebendigkeit nach einem Abschluss der Fleckenbildung fortsetzen soll).
Sabine Flach weist in ihrem Aufsatz darauf hin, dass nach der alten griechischen Bezeichnung für Kunst – zoon (Tier, Lebewesen) – diese bereits damals als etwas Lebendiges mit Eigenaktivität aufgefasst wurde.[5] Tomoko Mamine kommt in ihrem Beitrag darauf zu sprechen, dass im Japanischen der Ausdruck matière (Stoff) als fremdsprachiger Kunstterminus für den Anstrich eines Gemäldes synonym zum Begriff Hautoberfläche – jihada – verwendet wird. Und schließlich ist bei Marcel Finke zu lesen, dass in der italienischen Traktatliteratur mit dem Begriff pelle (Haut) u.a. die Haut aus Farbe bezeichnet wurde.[6]

Resümee

Der vorliegende Band bietet Gelegenheit, über den Begriff der Körperlichkeit zu zentralen Fragen bzw. Themenkomplexen der Abstraktion im weiteren Sinne in moderner und zeitgenössischer Kunst zurückzukehren.
Den Beiträgen des Bandes, die sich um indexikalische Verweise drehen, hätte es gut getan, insgesamt noch besser zwischen den Begriffen Index, Abdruck und Spur zu unterscheiden, als es punktuell bereits geschehen ist, da diese inhaltliche Überlappungen, aber keine Deckungsgleichheit aufweisen.[7]
Gerade weil im Band verschiedene Medien behandelt werden, fällt das gänzliche Fehlen einer Auseinandersetzung mit Architektur ins Auge, die in ihrer zeitgenössischen Ausformung häufig von einem menschlichen Maßstab abstrahiert und genau deshalb in bestimmter (oft desorientierender) Weise auf den menschlichen Körper rückwirkt.
Leider sind auch die beiden Konzepte von Ornament und Arabeske nur ansatzweise in ihrem Bezug zur Abstraktion/Körperlichkeit ausgearbeitet, gleichwohl sie in die Richtung einer interessanten Fragestellung deuten würden, die weiterzuverfolgen sehr lohnend gewesen wäre. Auch wäre es interessant gewesen, eine Analyse der religiösen bzw. ideologischen Implikationen der Abstraktion stärker zu intensivieren, als es im vorliegenden Band der Fall ist. Weiteres Hinweisen auf Desiderate würde heißen, die vorliegenden Leistungen nicht adäquat zu würdigen – dafür besteht aber bei der Lektüre der interessanten Beiträge keinesfalls Anlass, die auf je eigene Art zu einer lebendigen Diskussion über Abstraktion beitragen.

Anmerkungen:

[1] Zu dieser „Umstülpung“ des Artefakts und seines qua Abstraktion intensivierten Weltbezuges vgl. Sebastian Egenhofer, Abstraktion – Kapitalismus – Subjektivität. Die Wahrheitsfunktion des Werks in der Moderne, München 2008.

[2] Clement Greenberg selbst wies allerdings zwischen 1940 und 1960 wiederholt auf die materielle Opazität und physische Faktizität des Bildträgers hin, um in den 1960er Jahren verstärkt auf eine Vorstellung vom Optischen zurückzukommen, was als Gegenreaktion auf die literalistischen Strömungen dieser Jahre aufgefasst werden kann.

[3] Zu den Fällen, in denen menschlicher Körper und Artefakt zusammenfallen können, siehe Hans Belting, Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001.

[4] John M. Krois, Bildkörper und Körperschema. Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen, hg. von Horst Bredekamp/Marion Lauschke, Berlin 2011.

[5] Vgl. zu dieser Thematik auch Horst Bredekamp, Theorie des Bildakts, Frankfurt am Main 2010.

[6] Er verweist dabei auf die Aufsätze von Marianne Koos und Daniela Bohde, in: Dies./Mechthild Fend (Hg.), Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte, Berlin 2007.

[7] Als hilfreich für eine derartige Unterscheidung erweist sich das Kapitel „Bilder durch Berührung: Fotografie als Abdruck, Spur und Index“ in Peter Geimer, Theorien der Fotografie zur Einführung [Hamburg 2009], Hamburg 2011.

Empfohlene Zitation:
Gabriel Hubmann: [Rezension zu:] Moskatova, Olga; Schönegg, Kathrin; Reimann, Sandra Beate (Hrsg.): *Jenseits der Repräsentation. Körperlichkeiten der Abstraktion in moderner und zeitgenössischer Kunst*, Paderborn 2013. In: ArtHist.net, 16.11.2013. Letzter Zugriff 12.11.2026. <https://arthist.net/reviews/6439>.

Dieser Text wird veröffentlicht gemäß der "Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 4.0 International Licence". Eine Nachnutzung ist für nichtkommerzielle Zwecke in unveränderter Form unter Angabe des Autors bzw. der Autorin und der Quelle gemäß dem obigen Zitationsvermerk zulässig. Bitte beachten Sie dazu die detaillierten Angaben unter https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de.