



Begegnung

Stephan Velten
Familienbande, 2013
Öl auf Leinwand, 120 cm x 100 cm

Longue Durée
Stephan Velten: Familienbande*

Udo H. A. Schwarz
März 2017

Sesam öffne dich – ich möchte hinaus!
Stanislaw Jerzy Lec

1

Zahlreich sind die Sinnprovinzen, die wir im Leben durchschreiten. Oft nehmen wir sie nicht wahr, oft nur aus zeitlicher Distanz. Spät erst werden die prägenden Erfahrungen der Kindheit aus dem Archiv des Gedächtnisses gegraben und zu aktuellem Sinn neu gestiftet. In der Bilderfolge *Familienbande* sind diese Erinnerungen exemplarisch erweckt worden. Man kann sie dem Titel *Kindheitserinnerungen* zuordnen, denn dem Augenschein nach verweisen alle Einzelbilder der Folge thematisch auf Episoden aus der familialen Kindheit, auf die Bedeutung der Familie als intimer Nische, deren Innenleben die Kernakteure, Vater, Mutter und Kind, im alltäglichen Miteinander prägen. In ihr bildet sich im Laufe der kindlichen Sozialisation ein Vorrat an gemeinsamen Erwartungen, deren alltagstaugliche Stabilität in Zutrauen gründet.

Mit Alltagsverstand über Kindheit spricht der Erwachsene, der innehält und Ereignisse der Vergangenheit dadurch zum Thema macht, dass er sie zu seiner Gegenwart in Beziehung setzt. Aus der emotionalen Distanz des späteren Lebensalters erscheint das Gedächtnis der vergangenen für die gegenwärtigen Erfahrungen als folgenreich. Aus diesem Grunde sind Kindheitserfahrungen nicht abzuleben, sie bleiben, wie auch immer, nachschleppende Vergangenheit, mit Spätfolgen, lebenslang. Diese Gegenwart der Erinnerung hat für das Gedächtnis eine aspektuelle Konnotation, sie hält die riskanten Folgen kindlichen Erlebens für

* Im Jahre 2013 entstand eine Serie von einundzwanzig Bildern im Format 120 x 100 cm. Stephan Velten gab ihr den Titel „Weißes Band“. Sechs Bildtafeln dieser Serie tragen den Titel „Familienbande“. – *Den Begriff der Longue Durée bezieht der Historiker Fernand Braudel auf den mittelalterlichen Mentalitätswechsel.*

die Biografie präsent, lebenslang, in unerwartbarer Form, als Ereignis und als Überraschung. Die erinnerte Vergangenheit aber hat bereits die Form, in der die Erlebnisse der Vergangenheit für die Aktualität der Gegenwart Bedeutung erlangen. Diese Gegenwart ist es, die die Erinnerung, wie zu zeigen sein wird, mit einem impliziten *ecce* bildlich zurechtrückt.¹

Inhaltlich bieten sich schon dem ersten Blick auf die Bilderfolge der Serie keine getrennten Einzelbilder, die ähnliche Episoden darstellen, sondern eine sechsteilige *Folge exemplarischer Ereignisse* in unterschiedlichen Situationen. Jede einzelne Bildtafel zeigt eine formal deutlich gegliederte ikonische Architektur, mit abgrenzender Distanzfläche im unteren, mit figurativer Szene im oberen Bildteil und ausgeblendetem grafisch-dekorativem Bildhintergrund. Auch die Episodenszenen enthalten wiederkehrende Muster, formal verschiedene, aber typusgleiche Szenendynamiken, einander zugewandte Gestiken in Dreierkonfiguration – den Archetypus der Kernfamilie als Bildkonstante – in Tier- oder Menschgestalt. Vor dem geistigen Auge erscheinen aus diesem Grund wiederkehrende Wahrnehmungsmuster, *eine* Konfiguration und *eine* kompositorische Typologie in allen Bildern der Folge.

Für die verstehende Wahrnehmung ist der Übergang von den formalen Mustern zu den inhaltlichen fließend, denn Handeln und Erleben der Akteure sind gestisch aufeinander bezogen. Aber wegen der eingefrorenen Handlungsdynamik der Akteure erscheinen die wiederkehrenden Konfigurationen in allen Einzelbildern dem Betrachter in affektiver Distanz, aber in affektiv kontrollierter Distanz, die eine eher sachliche Einstellung zum Dargestellten fordert. Die bildmittigen Episoden auf allen Bildern wirken schon aus diesem Grund auch als Dokumente, als Beweissicherungsskizzen archivierter Ereignisse.

Die szenische Dreierkonfiguration und die kompositorische Typologie einerseits und der affektkontrollierte Blick des Betrachters andererseits erschaffen gemeinsam die thematische Einheit der gesamten Bilderserie, die einen *über-einzelbildlichen* Zusammenhang stiftet. Im Prozess der Wahrnehmung erzeugt diese formal repetitive Darstellungs- und Rezeptionsform einen *Leitton* in allen Bildern. Im Folgenden geht es mir um diesen Leitton in allen Themenvariationen. Um diesen Zusammenhang für die Diskussion präsent zu halten, nenne ich diese Bilderserie eine *Suite*.

¹ Es ist etwas besonderes, wenn man sich in einer Zeit, in der das Schlagwort von der ökonomischen Globalisierung kulturelle, soziale und politische Themen der öffentlichen Kommunikation besetzt, einem zunächst eher privat anmutenden Thema zuwendet, auch wenn Kindheitserinnerungen zum allgemeinen Erfahrungsschatz des Erwachsenen gehören dürften. In Hinsicht auf dieses private Allgemeine könnte man die Erzählung über die Kindheit aber auch als Symbol für den zeitgenössischen Umgang mit dem ‚Jugendstatus‘ neuer staatlicher und ethnischer Konstellationen des 21. Jahrhunderts verstehen und für die Erwartungsmuster, die sich für das zukünftige Zusammenleben aus der ökonomisch orientierten Globalisierung ergeben. Mit Blick auf die Personen mit schwarzer Hautfarbe und die Altersunterschiede der kindlichen oder jugendlichen Gestalten scheint mir dieser Gedanke für die Suite Familienbande nicht allzu weit hergeholt zu sein. Ihre *dramatis personae* erhielten dann metaphorischen Rang.

2



Mutterschutz

Ein Bildprogramm als Deutungsergebnis lässt sich nur aus der ikonischen Ordnung der Komposition entschlüsseln. Bei der Suite *Familienbande* bleibt sie im Prozess der Interpretation, von Beginn an Eigensinn fordernd, der verstehenden Wahrnehmung in besonderer Weise präsent. Denn vor allem das wiederkehrende architektonische Kompositionsmuster der Suite orientiert den Blick durch die simultane Vielzahl der noch widersprüchlichen Zeichen hindurch. Das ermöglicht der visuellen Wahrnehmung zunächst, auf jedem der sechs Bilder voneinander abgrenzbare typengleiche Bildräume zu unterscheiden. Deren atmosphärische Qualitäten sind aufeinander so abgestimmt,

dass sie sich auch funktional aufeinander beziehen lassen. Dieser kompositorischen Ordnung gelten die folgenden Ausführungen.

Wegen der exzessiven Bilddramaturgie, die Gesten und Emotionen, Tier- und Menschenkörper aufeinander bezieht, richtet sich der Blick wie selbstverständlich auf diese figürlichen Szenen. Schon deshalb wirkt die Bildmitte jedes Einzelbildes hervorgehoben. Sie wirkt als Bildzentrum, als Blickfang. Dieser szenische *erste Bildraum*, der Mittelgrund, der Raum der ikonischen Narration, wirkt als *zentrale Projektionsfläche* für die dynamischen Ereignisse auch deshalb, weil die beiden anderen Bildräume auf ihn verweisen. Der *zweite Bildraum* erscheint der Wahrnehmung als trennende Distanzfläche zu den Darstellungen der figurativen Episoden im Bildzentrum, er wirkt im unteren Bildteil jeweils als Abstandhalter zu dieser zentralen Projektionsfläche. Seine kompositorische Teilfunktion besteht darin, Abstand zum Mittelgrund perspektivisch, durch Raumtiefe herzustellen. Nur dieser vorderste Bildraum auf den Bildunterseiten lässt sich als physikalischer Raum vorstellen, mit der Aufgabe, die zentrale Projektionsfläche der Bildmitte auf Distanz zu halten. Er unterstreicht

dessen Bedeutung und legitimiert gleichzeitig den Anspruch auf ein jenseitiges, eigenes *terroir* mit eigenständiger Wirkkraft, sie zeigt und meint: Distanz. Hinter dem ersten, dem szenischen Aktionsraum der Figuren, erscheint der *dritte Bildraum* jeweils als Bildhintergrund. Auf allen Bildern ist er nicht räumlich-perspektivisch, sonder grafisch-dekorativ gegliedert. Er leitet die Wahrnehmung von der ornamental gegliederten Fläche ab, er spiegelt sie auf den szenischen Handlungsraum der Figuren zurück und korrespondiert in dieser Wirkung mit der ikonischen Funktion der Distanzfläche des zweiten Bildraums.

Die Kräfte, die in den drei Bildräumen wirken – Projektionswirkung, Distanzerhaltung, Spiegelung – werden durch die Komposition ausgerichtet und in ihrem Verhältnis zueinander justiert. Diese kompositorische Kraft ist der visuellen Wahrnehmung nicht zugänglich. Sie ist das Ergebnis eines Interpretationsprozesses, in dem die Wahrnehmung beginnt, die Korrespondenzen, das unbestimmte Rauschen zwischen den Zeichenelementen zur kompositorischen Ordnung zu fügen. Dieser Prozess ist ein aktiver Prozess von *trial and error*, in dem die Bordmittel der verstehenden Wahrnehmung miteinander und aufeinander wirken, in dem das emotionale und das kognitive Korrektiv das Visuelle befragen, Lösungen verwerfen oder bestätigen. Man kann diesen Prozess einen *crosstalk* zwischen den Bewusstseinsinhalten nennen, ein Ringen um die kompositorische Passform mit permanenter Rückkopplung zwischen diesen Memen. Denn mit Beginn der ästhetischen Erfahrung vor einem Kunstwerk entstehen durch die ästhetische Urenergie, die es erzeugt, die Bewusstseinsinhalte im Betrachter, die sich dann im Prozess der Interpretation zunehmend widerspruchsfrei einem kompositorischen Sinn einfügen lassen. Diese Rückkopplung bleibt so lange geschaltet, bis das Prozessieren von emotionaler Urenergie und Memen einen Ordnungszusammenhang gestiftet hat, bis alle Bildelemente stimmig in die Interpretation des Betrachters eingepasst, alle Einzelemente zur Komposition justiert sind. Das Protokoll dieses Emanationsprozesses des ästhetischen Ordnungszusammenhangs², in dem die Wahrnehmung ein sensorisch-visuelles Bewusstsein vom Bildsinn erzeugt, ist das Kunstwerk des Betrachters, seine Vorstellung (sein Bild), das er sich vom Kunstwerk (dem Bild) gemacht hat. Erst jetzt wird dem inneren Auge diese Kraft ‚sichtbar‘, die *Gravitation*, die alle Bildräume justiert und auf ihren kompositorisch zugewiesenen Bahnen hält, dauerhaft wirksam, aber unsichtbar. Dies ist der kompositorische Eigensinn der Suite *Familienbande*.

Eine Gravitationskraft hält die drei Bildräume in ihrem Verhältnis zueinander konstant und der Wahrnehmung präsent. Das ist die basale Struktur der kompositorischen Architektur der Suite *Familienbande*. Für die Suche nach dem Bildsinn kommt ihr deshalb eine be-

² „Visuelles Bewusstsein ist kein besonderer Hirnzustand oder eine besondere Eigenschaft von Informationszuständen des Gehirns. Bewusstsein ist etwas, das wir tun“, J. Kevin O’Regan; Alva Noë, Ein sensomotorischer Ansatz des Sehens und des visuellen Bewusstseins, in: Joerg Fingerhut et. al (Hg.); Philosophie der Verkörperung, Frankfurt am Main 2013, 376.

sondere Bedeutung zu. Sie hat im Kontext der Komposition eine privilegierte Position und ist aus diesem Grunde interpretatorisch immer mitzudenken. Denn die gravitationsgesteuerte Position der Bildräume zueinander ist kein Zufallsergebnis, sondern als zentrales ikonologisches Element das Ergebnis einer kompositorisch unterlegten Strategie. Erst diese Gravitation macht den ersten Bildraum zur zentralen Projektionsfläche, erst sie schafft die mediale Basis zur Präsentation der szenischen Episoden. Und genau dies ist die kompositorische Funktion der Gravitation, sie fokussiert die Wahrnehmung auf die szenischen Episoden. *Die Gravitationskraft heißt ‚Zeigen‘.*

3

Im Zentrum des Zeigens steht die expressive Körperlichkeit der Figuren, besonders die der zoomorphen Fabelwesen. Sie gewinnt in den dargestellten Situationen dramaturgische Bedeutung durch die eindringliche Art der ‚bissigen‘ Darstellung, nicht nur durch Schnäbel oder Kiefersägen. Sie ist aus Elementen zusammengefügt, die ein affektiv aufgeladenes Verhalten zoomorph, also ausdrücklich jenseits des Menschlichen, kennzeichnen und karikieren. Vor allem dieser zoomorphen Ikonografie kommt die darstellerische Aufgabe zu, die familiäre Kommunikation mit emotionalen Eruptionen zu laden, sie anschaulich zu vergegenwärtigen und – weil etwas Unsagbares gezeigt werden soll – durch überpräsenzte Eindringlichkeit (Fabelwesen, Drohgesten und -zeichen) sichtbar werden zu lassen.

Ikonografie, Gestik und der wiederkehrende Dreibund von Akteuren verweisen auf einen komplexen situativen Informationsgehalt, auf eine körperbetonte interaktive Eruption in einem kleinen familialen Sozialsystem, die für den Augenblick vergegenwärtigt wird. Diese ikonografisch eindringlich dargestellte Eruption berichtet von einem intimen Augenblick familiärer Gegenwart. Die Drastik der Körpersprache und die soziale Dynamik im Handlungsraum werden im Bildraum nicht aufgelöst, nicht abgelenkt, sie verharren eingefroren. Jede Geste bleibt auf den zwischen-, ‚menschlichen‘ Handlungsraum der Akteure fixiert, weil jede Geste an jede andere gleichsam ausweglos gefesselt ist. Die emotionale Eruption scheint nicht nur auf den Augenblick fixiert, sondern ikonologisch auch auf die Gestik von Drohgebärden zugespitzt zu sein. Aber trotz der dramatisch scheinenden Gestik wirkt die Interaktion des Dreibunds erstarrt, eingefroren, in ihrer Dynamik still gestellt.

Auf allen Einzelbildern hat die zentrale Projektionsfläche des ersten Bildraums eine doppelte Anmutungsqualität, sie wirkt auf den Betrachter als panischer und zugleich auch als exemplarischer, ikonografisch inszenierter Handlungsraum. Es gibt kein *chiaroscuro*, die Figuren haben weder Eigen- noch Schlagschatten, sie werden vom Licht neutralisiert – wie

auch Interieur, Landschaft und Hintergrund; keine Expression oder Betonung der Akteure durch Helligkeit oder Dunkelheit, sondern allein durch ihre pikturalen Attribute. Entsprechend ist der erste Bildraum für die Wahrnehmung nicht bevölkert von Personen, sondern belebt durch die Emotionen, die der Dreibund erzeugt. Dessen figürliche Zuordnung bildet in jeder einzelnen Bildtafel eine atmosphärische Einheit aus Dissonanzen und in der Suite eine szenische Affekttotalität.

Auf jeder Bildtafel klingt dieser dissonante Dreiklang fort. Ikonologisch erzeugen die raumgreifende Gestik und die dadurch erzeugten plastischen Volumina diese dissonante Dramatik. Denn in jeder bildspezifischen Kommunikation gewinnt die animalische Körpersemantik besonderes Gewicht, weil die Gestik als zusätzlicher Kommunikationskanal deutungsoffen bleibt. Der sich wiederholende zoomorphe Bildduktus auf jedem der Einzelbilder verstärkt die körperliche Präsenz aller Figuren und hält ihre emotionale Ausstrahlung im Wahrnehmungsprozess gegenwärtig – als erfahrene Gegenwart des Unheils zu Dritt. Dennoch wirkt diese Dramaturgie nicht als Tragödie. Das semantisch prägende Narrativ der Suite *Familienbande* ist das lebensgeschichtliche Epos.

Dieses Epos bündelt die persuasive Macht der Suite, denn es erzeugt einen sinnstiftenden Pfad. Der Bildraum ist nicht bevölkert von tierischen und menschlichen Personen, er ist besetzt von Emotionen. Atmosphärisch ist die Dreierkonfiguration auf jedem Einzelbild der Suite zu einer Kadenz emotionaler Dissonanzen erstarrt – und entsprechend die Gestik der Figuren zu Posen. Auf jeder einzelnen Tafel der Suite zeigen sie sich in dieser Erstarrung, sie zeigen sich als inszeniertes Familienfoto auf Appell des Fotografen zum Stillhalten, als Projektion einer Momentaufnahme dieser Dreierkonstellation. Aber diese Projektion erscheint dem Betrachter in affektiver Distanz, aus diagnostischer Perspektive. Sie wird gezeigt. Die illustrative, sparsam skizzierte Zeichnung der Figuren verstärkt den Eindruck einer bühnenahen Situation. Dadurch treten die ikonischen Akteure aus der emotional aufgeladenen heraus in eine eher unsentimentale Atmosphäre, die dem Betrachter einen distanzierten Zugang zum Dargestellten ermöglicht.

Die szenischen Ereignisse auf allen Bildern wirken deshalb, trotz ihrer drastischen Dynamik, eher dokumentarisch, als Beweissicherungsskizzen für Episoden vergangener Zeit und die dargestellten Szenen eher als exemplarische Beispiele. Die zentrale Projektionsfläche des ersten Bildraums erscheint jeweils als Bühne, auf der sich Szenen epischer Präsenz darbieten. Sie wirken inszeniert, wie Rollenspiele, die Nachdenklichkeit und Mitdenken eher als Empathie einfordern. Man kann deshalb, in Anspielung auf den Verfremdungseffekt des epischen Theaters Brechtscher Provenienz, die jeweilige Figurenkonstellation als eine musterhaft inszenierte Situation verstehen, inszeniert in der Absicht, die dargestellten szenischen Ereignisse als exemplarische darzustellen. Schaut der Betrachter aus dieser Perspektive, dann wirken die szenischen Ereignisse auf allen Bildern, trotz ihrer drastischen Dynamik,

dokumentarisch, als Hinweise auf Episoden aus vergangenen Zeiten und die dargestellten Szenen als exemplarisch dargestellte Beispiele. Die zentrale Projektionsfläche des ersten Bildraums wirkt aus diesem Grunde jeweils als Bühne, auf der sich die Szenen in epischer Präsenz darbieten. Sie wirken inszeniert, wie Rollenspiele, die Nachdenklichkeit und Mitdenken eher als Empathie einfordern. Man kann deshalb die jeweilige Figurenkonstellation auf jeder einzelnen Bildtafel als eine musterhaft inszenierte Situation verstehen, in der Absicht, das Exemplarische an ihr zu zeigen.



Falscher Vater

Komplementär zu dieser drängt sich noch eine andere Erkenntnis auf. Denn im Prozess der ästhetischen Erfahrung lässt sich an allen Einzelbildern der Suite *Familienbande* sukzessiv auch die Erfahrung einer auf den situativen Augenblick *still gestellten* Zeitgestalt machen. Diese kompositorisch eingeschriebene, inhärent still gestellte, ruhende Zeit findet sich auf jeder zentralen Projektionsfläche jedes Einzelbildes. Im szenischen ersten Bildraum ist jeweils der Handlungsablauf in Chockstarre erstarrt³; die untere Distanzfläche, der zweite Bildraum, hält *zeitindifferent* Abstand zum Bildgeschehen, das Hintergrunddekor, der dritte Bildraum, wirkt *zeitneutral*. Der Wahrnehmung präsentiert sich die Zeitgestalt der Suite als Stillstand und die Stillstellung der Zeit als kompositorisches Element. Durchgängig zeigt die Suite diese gleichförmige Zeitgestalt, sowohl formal-kompositorisch als auch inhaltlich.

³ Ich beziehe mich an dieser Stelle wegen der Überformung der habitualisierten Wahrnehmungsmuster auf den Benjaminschen Begriff des Chocks. Der *Chock* verlangt wegen seiner Unterbrechung der habitualisierten Wahrnehmungsmuster und Assoziationsabläufe eine „gesteigerte Geistesgegenwart“. Die ist hier in besonderem Maße gefordert durch das Wirken der Gravitation. Vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Gesammelte Schriften hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I.2, Frankfurt am Main (2) 1989, 503.

Aus diesem Grunde nehmen wir auf allen Bildern der Suite keine historische oder biologische Zeit wahr, sondern die *Gegenwart des Zeigens*. Die einzige Bildzeit ist die des Zeigens, die durch Zeigen still gestellte Gegenwart. Denn der Modus des Zeigens ist zeittranszendierend; er „blickt durch die objektive Zeit hindurch“⁴, auch durch die Gegenwart. Die Zeit ist in den Bildern der Suite *Familienbande* in jedem Bildraum, in jeder Szene, jedem Accessoire still gestellt, so dass sie der Bildwahrnehmung als dröhnend präsent, als zeitlos und das Gezeigte als *gegenwärtig* erscheint. Dieser kompositorisch inhärente Typus von Zeitlichkeit ergibt sich „aus der zuerst ungegliederten, aber umfassenden, ‚über-blickenden‘ Wahrnehmung des Bildes und bestimmt die Folge – und damit Zeitordnung der *verstehenden Wahrnehmung*“⁵.

4

Die Stillstellung der Zeitgestalt ist eine Regieanweisung für die Figurationen der zentralen Projektionsfläche als Bühne. Zur Illustration dieses Zusammenhangs greife ich auf ein historisches Beispiel zurück. Die Kunstgeschichte kennt ein Verfahren im Zwischenbereich von bildender und darstellender Kunst, dessen künstlerische Wirkung auf den Betrachter durch Zeitstillstellung des Exemplarischen erreicht wird und aus diesem Grund an den Darstellungsmodus der Suite *Familienbande* erinnert. Die *tableaux vivants* haben sich historisch als eine Darstellungsform herausgebildet, die durch imitatives Nachstellen durch Einzelpersonen oder Gruppen für den Betrachter eine Szene aus der Bildenden Kunst oder Literatur, einer Statue oder eines Gemäldes dadurch vergegenwärtigen, dass sie es als Rollenspiel nachstellen. Dabei verharren die Darsteller bewegungslos und für einen Zeitraum schweigend und stumm in gestischen Posen, ihrer Rollenbedeutung gemäß kostümiert. Diese *lebenden Bilder* folgen dabei einer an der Ikonografie des Vor-Bildes ausgerichteten sinnlich betonten Regie vor entsprechender Kulisse, wie zu einem Gruppenfoto mit Regieanweisungen des Fotografen.

Die Suite *Familienbande* bildet diese Performance des *tableau vivant* mit seinen dokumentarisch-exemplarischen Anmutungsqualitäten ab, nicht nur die der szenischen Episoden,

⁴ Weizsäcker, *Zeit und Gestalt*, Halle (2) 1960, 23

⁵ Lorenz Dittmann, Überlegungen und Beobachtungen zur Zeitgestalt des Gemäldes, in: Bubner, Rüdiger; Cramer, Konrad; Wiehl, Reiner (Hg.), *Anschauung als ästhetische Kategorie*, Neue Hefte für Philosophie 18/19 (1980), Göttingen 1980, 133f, dort auch zum Begriff der ‚Zeitgestalt‘. Vgl. dazu auch Gottfried Boehm, *Bildsinn und Sinnesorgane*, in: *Neue Hefte für Philosophie* 18/19 (1980). Themenband: *Anschauung als ästhetische Kategorie*, Göttingen 1980, 118-132.

sondern auch die der Distanzflächen und der Hintergründe als spiegelnde Kulisse. Vor allem aber macht sie die Gravitationskraft *Zeigen* anschaulich, denn ein Spektakel zu *zeigen* ist die Absicht des *tableau vivant*. Die Akteure der *lebenden Bilder* werden auf den Betrachter hin positioniert, in diesen Posen zum Vor-Bild ausbalanciert und dann in szenischer Dramatik still gestellt. Das bedeutet, dass die szenischen Darstellungen der Vor-Bilder im Augenblick des Posenstillstands *zum Ereignen* gebracht und vergegenwärtigt werden. Sie erreichen den Status der Performance nur für den Augenblick der ruhenden Aktionszeit, um im folgenden Augenblick zum nächsten Vor-Bild zu erstarren – vergleichbar der Folge der Einzelbilder der Suite *Familienbande*. Für den Betrachter wirkt der *tableau vivant* – weil sachlich kontextfrei – entzeitlicht und sinnlich intensiver als das Vor-Bild, weil eine bedeutsame Szene mit einem auf den Plot verkürzten Zustand still gestellt wird⁶, so dass er sich seinem „Wunsch nach Augenzeugenschaft unter Aufhebung des historischen Abstandes“⁷ zum Vor-Bild näher fühlen kann. Das Episodische wird durch den Zeigecharakter betont, es wird wieder präsent und eben dadurch zum Exemplarischen.

Dabei intensiviert die forcierte Nähe mit Tuchföhlung zu den Darstellern das Erleben. Der Betrachter erföhrt eine „artistische Überhöhung des Realen“⁸, weil Bild- und Betrachterraum ineinander übergehen, überlagert werden, so dass der Betrachtterraum „immersiv als lebendiges Element des Werkes zu erachten ist“⁹. Genau dies ist auch in jedem Einzelbild der Suite *Familienbande* der Fall, szenische Episode und imaginärer Betrachter stehen sich *im* Bild gegenüber. Nicht immersiv, sondern kompositorisch eingewebt ist der Betrachter zugegen als der, dem gezeigt wird. Als Element der Bildkomposition föhrt er zwar eine protokollarische Existenz, aber seinetwegen agieren die Figuren, ihm werden sie gezeigt, auf ihn sind auch alle andern Elemente der Komposition bezogen. Er weiß, dass ihm gezeigt wird, eben aus dem Protokoll seiner ästhetischen Erfahrung.

Die Gravitation, die alle Bildelemente im kompositorischen Zeigemodus justiert, verfolgt darüber hinaus noch eine andere strategische Absicht, denn sie verweist auch auf den, der zeigt. Sie föhrt deshalb im Prozess der ästhetischen Erfahrung ganz selbstverständlich auch zur kompositorischen Anwesenheit des Künstlers. Auch er ist im Bild, als Zeigender, auch er nur identifizierbar als Position im Protokoll der ästhetischen Erfahrung. Erst diese formal-kompositorische Perspektive macht die simultane Gegenwart von Künstler, Betrachter und Gezeigtem sichtbar, einen Zeigenden, einen dem und etwas das gezeigt wird.

⁶ Vgl. Miller, Norbert, Mutmaßungen über lebende Bilder. Attitüde und ‚tableau vivant‘ als Anschauungsform des 19. Jahrhunderts, In: Miller, Norbert, Von Nachtstücken und anderen erzählten Bildern, München (u. a.) 2002, 206.

⁷ Jooss, Birgit, Tableaux und Attitüden als Inspirationsquelle inszenierter Fotografie im 19. Jahrhundert, in: Stooss, Toni ; Ruelfs, Esther (Hg.), Rollenspiele – Rollenbilder, München 2011, 14.

⁸ Miller, Norbert, Mutmaßungen über lebende Bilder, a. a. O., 219.

⁹ Bredekamp, Horst, Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007, Frankfurt am Main 2010, 119.

Das wesentliche Merkmal des Zeigens ist Distanz. ‚Distanz‘ aber ist im Zusammenhang der Suite *Familienbande* ein polyvalenter Begriff. Denn er meint sowohl die zeitliche Distanz zum Gezeigten (Bilder der Kindheit), als auch die emotionale Distanz zum Gegenstand des Gezeigten (die Aktualisierung des kindlichen Erlebens als Zeigemodus). Er meint auch den Modus des Zeigens selbst zwischen Zeigen und Verbergen, weil es das Gezeigte zum Exemplarischen durch Verdecken unkenntlich macht und dadurch vorzeigbar macht. Aber erst durch die Eigenlogik der Werkarchitektur der Suite wird im Prozess des Sinnstiftens, dem Ordnen der piktoralen Beziehungen der Bildelemente zueinander, die Spannung zwischen Sichtbarem (Ikonografie) und Unsichtbarem (Bedeutung) wirksam. Erst sie, die ikonische Distanz¹⁰, lässt das innere Auge die Gravitationskraft erkennen, die das Zeigen sichtbar macht.

Die Suite *Familienbande* stellt das *Zeigen* in einem schöpferischen Akt als Kunstwerk auf Dauer. *Zeigen* als protokollarische Bildhandlung prägt die Atmosphäre der Suite, *Zeigen* schwebt als kompositorischer Appell auch über jedem einzelnen der Bilder. „Wer zeigt, unterbricht sich in seinem eigenen Tun, er wendet sich einem Anderen zu, dem etwas gezeigt werden kann, unterbricht aber auch den unbestimmten Horizont der jeweiligen Situation. Wer zeigt, hebt etwas heraus, macht es sichtbar, indem er es in seiner anschaulichen Einbettung isoliert. Die zeigende Gebärde repräsentiert einen Fernsinn, sie weist hin, ohne greifen zu müssen. Sie hat, im ursprünglichen Sinne, eine theoretische Potenz und Orientierung, sie zielt auf etwas, schafft dem Blick eine neue Bahn, tut, was sie tut mit einer eigentümlich betonten Aufmerksamkeit. Die Erkenntnis öffnende Kraft der Deixis wird am deutlichsten daran, dass der gezeigte Gegenstand sich zeigt. Das Zeigen, so stumm es geschehen mag, baut einen Erkenntnisraum auf, dessen wesentliches Kennzeichen Distanz (Intentionalität) ist“¹¹. - Nicht Kindheitserinnerungen zu vergegenwärtigen, sondern zu *zeigen* und das Zeigen als distanzierende Geste sichtbar zu machen ist die kompositorische Absicht der Suite *Familienbande*. Der ikonische Appell *Zeigen* ist der Paratext der kompositorischen Narration.

¹⁰ Vgl. Boehm, Gottfried, Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache, in: Gottfried Boehm; Helmut Pfotenhauer (Hg.), Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995, 38f.

¹¹ Boehm, Bildbeschreibung, a. a. O., 38f.

5

Ein Bild, das *Zeigen* zeigt, wählt ein ungewöhnliches Bildthema. Denn *Zeigen* als ikonischer Appell ist ein Thema, das nur im Verlauf der ästhetischen Erfahrung durch die visuelle Wahrnehmung aus der Komposition ausgewaschen werden kann. Es will entdeckt werden.



Falscher Tag

Es wird nur *sehend* und nur im Prozess der ästhetischen Erfahrung *sichtbar* und nur unter der Bedingung einer visuell stets präsenten Simultaneität der Kompositionselemente. Diese visuell simultane Präsenz aller Kompositionselemente ist die Voraussetzung für den fortschreitenden Prozess der synthetischen Sinnstiftung, in dem die Beziehungen dieser Elemente zueinander als wechselseitige Bezugsgrößen so justiert werden, dass sie ihren Ort im kompositorischen Gefüge finden.

Hans Jonas nennt diese besondere Leistung der visuellen Wahrnehmung den „Adel des Sehens“, denn „das Sehen ist par excellence der Sinn des Gleichzeitigen“.

Blitzartig enthüllt der Blick „eine Welt zugleich-anwesender Qualitäten, ausgebreitet im Raum, gestaffelt in der Tiefe“¹². Diese spezifische Zeitstruktur kommt nur der visuellen Wahrnehmung zu. Die anderen Sinne, der Gehör-, der Tastsinn, konstruieren Wahrnehmungselemente unräumlich und in zeitlicher Abfolge. Die Synthese ihrer Elemente ist deshalb immer vorläufig und von der Erinnerung abhängig, sie sind niemals alle gleichzeitig gegenwärtig. Aber nur die zeitgleiche Wahrnehmung der Vielfalt macht Vergleiche, Zusammenhänge und Verhältnisse in ihren gegenseitigen Proportionen möglich. „Darin besteht die

¹² Jonas, Hans, Der Adel des Sehens. Eine Untersuchung zur Phänomenologie der Sinne, in: Hans Jonas, Organismus und Freiheit. Ansätze zu einer philosophischen Biologie, Göttingen 1973, 199f.

Objektivationsleistung des Gesichtssinnes¹³ und dadurch können auch „kognitiv unsichtbare, ... theoretische Entitäten dem Register der sinnlichen Anschauung erschlossen werden“¹⁴.

Dieses „sehende Sehen“ unter den Bedingungen der Simultaneität entfaltet sich im Vollzug. „Es stellt nicht fest, sondern involviert den Betrachter in einen Prozess, in dem er nicht Sichtbares wahrnimmt, sondern die Sichtbarkeit – nach Maßgabe der vom Künstler formulierten Spielräume – allererst entwickelt. Das Bild wird zu einer Welt des Auges, die sich jenseits bekannter Erfahrungsräume öffnet. Beschrieben wird dabei nicht nur, was das Bild jeweils ist, sondern welche visuellen Dispositionen sich in ihm manifestieren“¹⁵. Das Zeigen als formales Bildthema der Suite *Familienbande* wird nur wahrnehmbar in der ästhetischen Erfahrung vor dem Bild. Es ließe sich ohne Anschauung in Worten kaum entschlüsseln. Denn zur visuellen ästhetischen Erfahrung gibt es in Worten kein Äquivalent. Wegen dieses blinden Flecks entsteht zwischen ästhetischer Erfahrung und ihrer sprachlichen Entsprechung eine argumentativ unüberbrückbare ikonologische Authentizitätskluft. Denn „Bilder besitzen eine eigene, nur ihnen zugehörige Logik. Unter Logik verstehen wir: die konsistente Erzeugung von Sinn aus genuin bildnerischen Mitteln“¹⁶. Die Bildlogik operiert anders als die Sprachlogik. „Unter der ‚Logik der Bilder‘ verstehen wir eine ihnen eigentümliche, nur ihnen selbst abzulesende Weise, Sinn zu erzeugen. Wir arbeiten also mit der Prämisse, dass Bilder unserer Sprache, den Begriffen und dem Wissen Wichtiges hinzufügen, das nur auf diesem Weg zu erfahren ist“¹⁷.

¹³ ebd.

¹⁴ Sybille Krämer, Kann das ‚geistige Auge‘ sehen? Visualisierung und die Konstitution epistemischer Gegenstände, in: Bettina Heintz; Jörg Huber (Hg.), Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten, Zürich, Wien, New York 2001, 350f.

¹⁵ Gottfried Boehm, Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache, in: Gottfried Boehm; Helmut Pfotenhauer (Hg.), Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995, 27.

¹⁶ Boehm, Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder, in: Christa Maar; Hubert Burda (Hg.), Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder, Köln 2004, 28

¹⁷ Boehm, Gottfried, Wie Bilder Sinn erzeugen – Die Macht des Zeigens, Berlin 2007, 208

6

Der Blick auf jede Einzeldarstellung der Suite zeigt eine polyvalente Bündelung ikonologischer Bildthematiken. Jedes Bild zeigt sie sowohl nach wiederkehrenden kompositorischen als auch gestischen Mustern. Dabei lassen sich drei Dimensionen identifizieren, die für die Interpretation der szenischen Episoden deshalb besondere Relevanz haben, weil ihr Zusammenwirken die Bedeutung der einzelnen Szenen beschreibt. In *sozialer* Hinsicht zeigen sie unterschiedliche Positionen der Figuren in funktionalen Rollen; in *emotionaler* fokussieren sie den Augenblicksmoment einer eruptiven Situation zwischen den Akteuren. Durch die Wiederholung der Szenen wird in *zeitlicher* – zeittranszendierender – Hinsicht auf einen allgemeinen Erfahrungstypus verwiesen. Die auf diese Weise ikonologisch als musterhaft hervorgehobenen Episodenfragmente familialer Interaktion verweisen auf eine biografische Erfahrungstypologie mit hohem sozialisatorischem Wiedererkennungspotential.

Erst rückerinnernd gelangt das kindliche oder jugendliche Erfahrungserlebnis als eigenständige und abgeschlossene biografische Epoche zu Selbstbewusstsein und mit ihm jede selbst oder fremd zugeführte Verletzung oder Enteignung seines Eigensinns. Als biografische Mitgift sind Kindheit oder Jugend ein schwergewichtiges Thema, es kann deshalb nicht verwundern, dass sie im biografischen Fundus der Erinnerungen lebenslang virulent bleiben. Dieser Nachhaltigkeit des Gedächtnisses verdanken wir es aber auch, dass Erinnerungen aus unterschiedlichen Lebensphasen im Lebensverlauf miteinander abgeglichen und neu justiert werden können und müssen.

Der Prozess des Erinnerns verläuft aber nicht realitätskonform, sondern erfährt eine lebensgeschichtlich pointierte Relativierung. Denn die Selbstthematizierung, die Rückerinnerung und das hohe lebensweltliche Bedürfnis nach Erhalt der aktuellen personalen Identität auch im Umgang mit den eigenen Erfahrungen setzt zum einen die Epoche der kindlichen Eigenzeit als Übergangszeit zu anderen Epochen mit all ihren biografisch verinnerlichten Erfahrungen ins Verhältnis und bewertet sie aus diesem Verhältnis jeweils neu. Zum andern aber müssen diese Erfahrungen für das dann auch jeweils aktuelle Selbst im Sinne einer lebenslang „balancierenden Identität“¹⁸, die sich aus der Summe seiner biografischen Erfahrungen konstituiert, mit aktuellen Erfahrungen kompatibel gehalten werden. Die Lebensgeschichte ritzt Bedeutungsspuren ins Gedächtnis. Bei der Erinnerung geht es um die in diesen Spuren abgelegten Protokolle und ihre Bedeutung für das jeweils aktuelle Selbstbild. Denn alle diese biografischen Protokolle sind kompostiert worden und düngen den Humus, auf dem das aktuelle Gedächtnis gedeiht und darüber hinaus: Sie nähren „die ‚lebendige‘ Kultur, das Gedächtnis, die Tradition“¹⁹ des Selbst.

¹⁸ Vgl. dazu Krappmann, *Soziologische Dimensionen der Identität*, Stuttgart (5) 1978.

¹⁹ Für die Erinnerungsprotokolle gilt, was Jaques Derrida von Texten behauptet, dass sie kompostierbar sind, vgl. *Biodegradables. Seven Diary Fragments*, in: *Critical Inquiry* 15/4 (1988/1889); das folgende Zitat auf S. 845.

In der Rekonstruktion dieser Protokolle durch das Gedächtnis wird die erinnerte Eigenzeit deshalb durch den gesamten biografischen Erfahrungsschatz gefiltert und in Extraktform in das jeweils gegenwärtige Selbst eingefügt. In diesem Prozess des Erinnerns der eigenen Erlebnisse erfährt die materiale Erinnerung durch die emotional-kognitive Rekonstruktion jedoch eine Neubewertung, denn sie folgt jetzt der Eigenlogik des *aktuellen* Selbst und dessen Eigensinn. Durch diesen Prozess können die autobiografischen Anteile der Biografie jeweils mit dem aktuellen Selbst kompatibel und für das Gedächtnis der eigenen Geschichte ‚offen‘ gehalten werden.

Diese Passung aber ist nur deshalb möglich, weil das Gedächtnis „ein sich selbst dienender Historiker“²⁰ ist. Wir erinnern uns deshalb auch leichter an das Muster oder das Typische eines Erlebnisses, als an die konkrete Situation selbst. Deshalb können wir annehmen, dass die autobiografischen Anteile in den Darstellungen der Suite *Familienbande*, sofern sie auf Erinnerungen beruhen, keine Rekonstruktionen der Erlebnisse, sondern die Vergegenwärtigung einer Episodentypologie sind. Das wertet allerdings die Darstellung des Erinnerten nicht ab, denn der Typus ist biografisch gesehen der authentische Teil des Erinnerns.

Die pikurale Präsenz auch biografischer Erinnerungsspuren, deren Anwesenheit man in der Suite vermuten kann, wäre unter den Bedingungen des bloßen Wiedererkennens, aber unter Aussparung der Erinnerungstypologien nicht möglich. Denn sie müssen *ins Bild gesetzt* werden. „Um Erinnerungen dauerhaft erzählen und deuten zu können, müssen sie materialisiert werden. Das kommt einer Neuerschaffung, einer Rekonstruktion durch künstlerische Methoden gleich. Lebensgeschichten zeigen immer eine konstruierte Wirklichkeit. Um Erfahrung darstellbar zu machen, muss eine passende Geschichte erfunden werden. Die Geschichte ist die geschilderte Begebenheit, denn jede Begebenheit kann potenziell auch in eine andere Erfahrung münden“²¹. Aus dieser Sicht sind die zoomorphen Gestalten als typologische Symbolgestalten verschiedener Gefühlslagen überzeugend *ins Bild gesetzt*. Sie sind als pikurale Träger verschiedener Emotionsmuster in der Suite *Familienbande* ein bedeutsamer Teil des Erinnerns und zugleich der wesentliche Bestandteil der szenischen Visionen, weil sie diesen Emotionsmustern ein Gesicht verleihen, sie anschaulich machen.

²⁰ Meyers, David G., *Psychologie*, Berlin (3) 2014, 354.

²¹ Gabriele Woithe, *Das Kunstwerk als Lebensgeschichte. Zur autobiografischen Dimension Bildender Kunst*, Berlin 2007, 25f.

7

Warum sind die Bilder im Modus des Zeigens zeitlich still gestellt? Warum werden die Erinnerungen exemplarisch vorgeführt? Warum ist die gesamte Komposition auf den Zeigemodus ausgerichtet? „Wer zeigt ... wendet sich einem Anderen zu, dem etwas gezeigt werden kann, ... hebt etwas heraus, macht es sichtbar, indem er es in seiner anschaulichen Einbettung isoliert. Die zeigende Gebärde repräsentiert einen Fernsinn, sie weist hin, ohne *greifen* zu müssen. Sie hat, im ursprünglichen Sinne, eine theoretische Potenz und Orientierung, sie zielt auf etwas, schafft dem Blick eine neue Bahn, tut, was sie tut mit einer eigentümlich betonten Aufmerksamkeit.“²² Der Zeigende beansprucht fremde Aufmerksamkeit, stellt Öffentlichkeit her - für etwas, das er mitteilen möchte, aber nicht sagen kann oder will. Denn das Zeigen ermöglicht auch den Hinweis auf etwas, über das man nicht sprechen kann oder will, das als Thema „aber doch sichtbar im Raum stehen soll“²³. Die Wahl der Kommunikationsform *Zeigen* kann deshalb auch eine Hemmung anzeigen und zugleich das Mittel sein, sie zu überwinden.



Fuggers Vater

In der Absicht, dem Grund des Zeigens und seinem Typus näher zu kommen, wende ich mich insbesondere der Genese und der Funktion der musterhaften Erinnerungsbilder und ihrer situativen Verwendung zu. Wir haben bereits gesehen, dass das Gedächtnis sein eigener Historiker ist und dass biografische Erinnerungen deshalb ein ganz besonderer Stoff sind, der im Gedächtnis eine strategische Behandlung erfährt. Die biografische Problematik finden wir zunächst nicht in den Einzelbildern der Suite, sondern in den Bildern, die sie im Innern erzeugt haben. Denn „im anthropologischen Blick erscheint der Mensch nicht als Herr seiner Bilder, sondern –

²² Gottfried Boehm, Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache, in: Gottfried Boehm; Helmut Pfotenhauer (Hg.), Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995, 38f.

²³ Boehm, Gottfried, Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens, Berlin 2007, 26.

was etwas ganz anderes ist – als ‚Ort der Bilder‘, die seinen Körper besetzen: er ist den selbst erzeugten Bildern ausgeliefert, auch wenn er sie immer wieder zu beherrschen versucht“²⁴.

Nur aus der Bildkomposition selbst lässt sich entschlüsseln, dass der Mensch nicht der Herr, sondern der Ort seiner Bilder ist. Ich greife deshalb noch einmal auf einen anderen Aspekt der Komposition zurück. Die Perspektive ist auf den oberen Projektionsflächen der Bilder nahezu ausgeblendet, der Horizont saugt sie auf. In den Vordergrund der Bedeutung schiebt sich für den Betrachter deshalb eine andere Kompositionsleistung, der Ausschluss von Assistenzfiguren und die dadurch ermöglichte hypotaktische Zuordnung der Bildfiguren. Das Verhältnis der Figuren zueinander zeigt eine beinahe materialhafte semantische Kohärenz, denn die Hypotaxe verknüpft die Handlungen aller beteiligten Bildfiguren nicht nur zu einem einzigen Handlungszusammenhang, sondern auch zu einem atmosphärischen Habitat. Die Neutralisierung der Perspektive, die Stillstellung der Zeit und die kompositorische Ausrichtung auf den Zeigemodus bewirken die interpretatorische Zentrierung auf die Semantiken dieses Habitats. Das Gezeigte wird lesbar, als jeweils *inneres Bild* von einer Urszene, das sich helixartig bis zur Malfläche hochgeschraubt hat. Jedes der Bilder der Suite *Familienbande* ist die pikurale Transformation einer solchen Urszene als *mimesis interna*.

8

Warum wird gezeigt? Was wird gezeigt, warum mit Appellcharakter? Hilfestellung zur Klärung dieser Fragen und in diesem besonderen Einzelfall eines künstlerischen Entwurfs versuche ich in Freuds Theorem der *Deckerinnerungen*²⁵ zu finden. Auf der Basis seiner Ausführungen lassen sich auch Probleme des dargestellten Inhalts klären. Vor allem auch sachliche und zeitliche Aspekte der Erinnerungen an die Kindheit und deren biografische Bedeutung ließen sich durch Rückgriff auf dieses Theorem justieren. Die eindringliche und expressive Form der Darstellung familialer Szenen, verstärkt durch die hintergründigen Drohgebärden, drängt vor allem zu Fragen nach ihrem Beitrag zur Sinnstiftung.

Der Rückgriff auf den spezifischen Erinnerungstypus der *Deckerinnerung* gibt zunächst Aufschluss über die Erinnerungskonstitution selbst. Sie ist so benannt, weil sie „ihren Ge-

²⁴ Belting, Hans, Bild-Anthropologie, München 2001, 12.

²⁵ Freud, Sigmund, Über Deckerinnerungen (1899), in: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet, hg. von Anna Freud u. a., Bd. I: Werke aus den Jahren 1892-1899, London 1947, 531-554; Freud, Sigmund, Über Kindheits- und Deckerinnerungen (1901), in: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet, hg. von Anna Freud u. a., Bd. IV: Zur Psychologie des Alltagslebens, London 1947, 51-60; zitiert als *Freud 1899* und *Freud 1901*.

dächtniswert nicht dem eigenen Inhalt, sondern dessen Beziehung zu einem anderen unterdrückten Inhalt“ (Freud 1899, 551) verdankt. Sie beruht deshalb auf einem Verschiebungsvorgang des Gedächtnisses, der sich auf analoge, aber vorzeigbare Ereignisse bezieht. In diesem Vorgang werden zu verdrängende Eindrücke durch harmlose *gedeckt*. Die Deckerinnerung wirkt dann als Ersatzerinnerung (Freud 1901, 51). Gibt es Berührungspunkte eines erinnerten kindlichen Erlebnisses zu einem aktuellen, das das kindliche Erlebnis vergegenwärtigt, dann wird das zu verdeckende aktuelle Erlebnis dabei so weit umgemodelt (Freud 1899, 549), dass es mitgeteilt werden kann. In diesem Prozess des Modelns werden die simultanen aber widerstreitenden Ansprüche an Verdecken und Erinnern durch die konstruktive Gestaltung eines akzeptierbaren ‚Bildes‘ ausgeglichen.

In der Suite *Familienbande* zeigt vor allem die körperliche und zugleich gefühlsbetonte Zuordnung von Personen und zoomorphen Figuren in anschaulicher Weise diese Verschiebung der Erinnerungsgehalte an. Die künstlerische Darstellungsform ist das Bild gewordene *quid pro quo* für die verdeckte gegenwärtige Erinnerung, gleichzeitig aber von eindringlicher darstellerischer Intensität. Diese Simultaneität von Verbergen und Zeigen in der Form einer symbolischen Ersatzhandlung, ist piktoral dargestellt mit hoher ästhetischer Kraft²⁶.

Dieses jetzt *zeigbare* Bild ist „mit dem anstößigen durch nahe Assoziationswege verbunden ..., indem es Personen, Orte, Zeiten, gesonderte Erlebnisse verschieben oder miteinander verschmelzen heißt und sich so als dessen Stellvertreter Geltung zu verschaffen vermag“²⁷. Erst durch die Deckerinnerung wird das gegenwärtige Erleben vorzeigbar, eben dadurch, dass die aktuelle Erfahrung – auch mehrfach – verschoben worden ist. Für die Suite *Familienbande* heißt dies: Der Handlungsort der Darstellung wird in die Familie der Kindheit verlegt (Verschiebung des Handlungsorts); der Handlungsrahmen zentriert auf eine familiäre Krisensituation (Verschiebung in hochaffektives Erleben); die handelnden Personen werden als Gefühlswerte porträtiert (atmosphärische, zoomorphe Mutation), die Handlungszeit wird durch die Deckerinnerung in die vergangene Kindheit verschoben (Zeitverschiebung). Die Verschiebung in die Kindheitsszene geschieht nicht nur, weil sie als (vorgetäuscht) harmlose Kindheitsszene bewusst werden soll, dadurch erzählbar wird und vom zu verbergenden Anstößigen ablenkt (Freud 1899, 547, 548); sondern auch um der illustrativen Darstellungsmöglichkeiten willen, die eine an Kindheitserfahrungen anknüpfende Ikonografie ermöglichen. Die notwendige illustrative Materialisierung der Erinnerung zu Zwecken auch der künstlerischen Darstellung ist der Anlass für die Ausstattung des familialen Rahmens mit zoomorphen Figuren.²⁸ In der Suite *Familienbande* erzeugen die bei der Bildbetrachtung auf Dauer gestellte

²⁶ An dieser Stelle ließe sich die Frage nach der selbsttherapeutischen Kraft der *poiesis* stellen.

²⁷ Därmann, Iris, Wenn Gedächtnis Erinnerungsbild wird: Husserl und Freud, Boehm, Gottfried (Hg.), *Homo Pictor*, München, Leipzig 2001, 200, mit Bezug auf Freud; zitiert als *Därmann 2001*.

²⁸ Vgl. Därmann 2001, 200

illustrative Präsenz der Figuren und die Spannung zwischen Zeigen und Verbergen eine Vibration, die als *basso continuo* alle Variationen der Suite begleitet.

Bei dieser rückgreifenden Art der Erinnerungsverschiebung²⁹ geht es um die Vergegenwärtigung einer kindlichen als Ersatz für die aktuelle Erinnerung. Sie wird ausgelöst durch ein Erweckungserlebnis, das emotionale „Berührungspunkte“ (Freud 1899, 549) des Gegenwartserlebnisses „durch nahe Assoziationswege“ (Freud 1899, 536) mit einem Kindheitserlebnis verbindet. Dabei wird der gegenwärtige aktuelle Eindruck nicht abbildhaft reproduziert, sondern in seinem emotionalen Gehalt durch eine Kindheitserinnerung *vergegenwärtigt*. Der emotionale Auslöser für diese Vergegenwärtigung ist nicht das Kindheitserlebnis, sondern das Erleben im Erwachsenenalter, das zur Tarnung seiner Aktualität in ein Kindheitserlebnis verschoben wird.³⁰ Der aktuelle Eindruck erfährt eine Überarbeitung, *so dass es aussieht*, „als wäre hier eine Kindheit-Erinnerungsspur zu einer späteren (Erweckungs-) Zeit ins Plastische und Visuelle rückübersetzt worden“ (Freud 1899, 552f).

Die Rückübersetzung eines Gegenwartserlebnisses in eine infantile Erinnerungsszene gewährt dieser „eine Art von Wiederauferstehung. Angesichts solcher rückgreifenden Verschiebungen schreibt sich die Erinnerungsfälschung in eine zwischen Dichtung und vergangener Wirklichkeit liegende Zwischenzone ein. Erinnerung wäre demnach in dem Maße die Darstellung eines Gegenwärtigen, Phantasierten oder aber Vergangenen als Vergangenes, in dem es nicht Vergangenheit und nicht dem ‚Reich des Erledigten‘ zugeschlagen zu werden vermag. Das in der Deckerinnerung ‚Erinnerte‘ entbehrte demnach nicht der Gegenwart, sondern vielmehr seines Vergehens und Vergangenseins.“³¹

Die Kindheitserinnerungen selbst beschreibt Freud als „Bruchstücke von Erinnerungen“, als „halluzinatorisch übertrieben, ... die doch mit allen Details – man möchte sagen: überscharf gemerkt worden sind“ (Freud 1899, 531, 534, 541). Sie sind „plastisch visuell, ... das visuelle Erinnern bewahrt ... den Typus des infantilen Erinnerns“ (Freud 1901, 56), „von visuellem Charakter, ... geradezu plastisch herausgearbeitete Szenen, nur den Darstellungen auf der Bühne vergleichbar“ (Freud 1899, 56). Man kann sich bei dieser Beschreibung an die Darstellungsform der *tableaux vivants* erinnert fühlen.

Strategisch verknüpfen sich hier zwei Handlungsstränge, der innerliche Drang zu verbergen (Deckerinnerung) und der äußere darzustellen (Ikonologie), zum Kompromiss *Verbergendes Zeigen*. „Wenn die visuelle, d. h. die bildliche Übersetzung der Erinnerungsspuren ebenso notwendig wie im Aufschub begriffen ist, dann muss die Möglichkeit der Erinnerung

²⁹ Freud nennt die ‚rückgreifende Deckerinnerung‘ so, wenn sie sich auf eine zu verdeckende Erfahrung im späteren Alter bezieht. Sie wirkt durch Mechanismen der Verschiebung und Verdrängung. Nur auf diese beziehe ich mich.

³⁰ Vgl. Därmann 2001, 198, 200.

³¹ Därmann 2001, 199, 200f.

in ihrer Rücksicht auf Darstellbarkeit an einem irreduziblen Außen Anhalt finden, das bei Freud theatralische Szene ... heißt. Obgleich es (Freud) nicht zu sagen gelingt, lässt sich das ‚äußerliche Bild‘ angesichts der Erforderlichkeit pikturnaler Übersetzung nicht auf ein bloßes Mittel der Erinnerung reduzieren. Die im Bild geschehende Rückübersetzung und Bearbeitung der Erinnerungsspur verweist vielmehr auf einen unvermeidlichen Umweg medialer Exteriorität, der das Erinnerungsbild in seiner Innerlichkeit selbst begründet“.³² In der Suite *Familienbande* erfährt diese *mediale Exteriorität* eine Wende kategorialer Art dadurch, dass die Suite ihre Wahrheit als autonomes Kunstwerk bildet und über diesen Weg dem Betrachter ästhetisch erfahrbar macht.

Folgt man dem Freudschen Theorem der Deckerinnerungen, dann erscheinen die dargestellten Situationen in der Suite *Familienbande* zwar als Erinnerungen *an* die Kindheit, nicht aber als Erinnerungen *aus* der Kindheit. Sie werden aus diesem Grunde in der Erweckungszeit auch nicht reproduziert, sondern erst gebildet. Sie zeigen die Ereignisse deshalb nicht, wie sie gewesen sind, sondern wie sie dem Erinnernden zur Erweckungszeit erscheinen. Im Erweckungsprozess werden aktuelles Erleben und Kindheits-Erinnern aufeinander projiziert und eine Kindheitserinnerung daraus „gleichsam gedichtet“ (Freud 1899, 546). Nur in dem Sinne vergegenwärtigt dieser Prozess kindliche Erfahrungen, dass das Erlebte nicht dem Erledigten zugerechnet werden kann, sondern gegenwärtig ist.

Auch wenn es sich bei dieser Form der „Nachträglichkeit der Kindheitserinnerung“ um „die genuin memoriale Erzeugung von ‚Selbsterblickungen‘, die es vordem im Erleben nie gegeben hatte“³³ handelt, wirken sie dennoch oder gerade deswegen als Mechanismen, die Erinnerungen oder auch Phantasien mit dem Selbstbild kompatibel halten können. Denn ihre Funktion ist die Stabilisierung der Persönlichkeit. Sie sind Techniken, personale Identität biografisch auszubalancieren. Dafür gibt es gute Gründe, denn die Familie, zumindest als kindliche Quelle der Orientierung, ‚entschwindet‘ im Lebenslauf. Biografisch jedoch bleiben die Grundmuster der Erfahrungen virulent und für eine reflexive Identität lebenslang aktuell. Aber obwohl es die situationsspezifische Schöpfung der Deckerinnerungen als zweifelhaft erscheinen lässt, die Darstellungen in der Suite *Familienbande* als *autobiografisch* zu verstehen, dürften die Grundmuster familialer Erfahrungen zum allgemeinen Erfahrungsschatz gehören und aus diesem Grunde auch an den Erfahrungsschatz des betrachtenden Rezipienten anknüpfen können.

³² Därmann 2001, 200, 202.

³³ Lindner, Burkhardt, Vom ‚sentimentalischen‘ Kinderbild zur Topographie der Kindheit, in: Caroline Roeder (Hg.), *Topographien der Kindheit. Literarische, mediale und interdisziplinäre Perspektiven auf Orts- und Raumkonstruktionen*, Bielefeld 2014, 55.

9

Die bisherige Analyse der Suite *Familienbande* bezieht sich auf das sinnstiftende Narrativ und den Fundus von Gemeinsamkeiten der Einzelbilder, um zu erfahren, wovon die dargestellten Ereignisse erzählen, wodurch sie inhaltlich und formal zusammengehalten werden, welche Erzählstrategien sie verwenden und was sie ikonisch und formal als Typus verbindet, ohne auch den Eigensinn der einzelnen Bildtafeln deuten zu wollen. In ihrer Bedeutung als konstituierende Elemente der Suite müssen sie eigenen Deutungen vorbehalten bleiben. Auch muss überprüft werden, ob die Einzelinterpretationen sich einer synoptischen Analyse der Suite einpassen lassen. Auf ein Analyseergebnis der Interpretation soll an dieser Stelle jedoch noch einmal hingewiesen werden: Der Perspektive des Beobachters offenbart sich auch der ‚zeigende‘ Künstler als Strukturkomponente, die beide, Beobachter und Zeigenden, im Zeigemodus sowohl kompositorisch als auch protokollarisch aufeinander bezieht. Zum andern greift der Künstler, im Sinne der Deckerinnerungen, auf Bilder der Kindheit zurück. Wie aber bildet sich die frühe ikonografische Stilbildung?

Einigen biografischen Bezügen in diesem Prozess möchte ich in zwei Teilaspekten nachgehen, dem der sozialisatorischen Genese der Zeichen und dem der Selektion der ikonografischen Muster, also um das Verhältnis von Biografie und Ikonografie. Anders als Prozesse frühkindlicher Sozialisation sind allerdings die künstlerisch wirksamen Rezeptions- und Produktionsbedingungen kaum erforscht. Aussagen zur Konstitution ästhetischer Erfahrung durch die Wahrnehmung als ihrem Ursprungsort bewegen sich deshalb noch auf der Ebene analytischer Skizzen in enger Anlehnung an frühkindliche Sozialisationstheorien. Aus dieser Perspektive lassen sich lebensgeschichtlich frühe Erinnerungsspuren aber als mögliches Reservoir von Roherfahrungen für Gestaltungskompetenz vermuten.³⁴

Im Jahre 2015 beschreibt der Maler Dieter Asmus am Beispiel der eigenen Biografie anschaulich, *wie die Kunst in den Kopf kommt*³⁵ - und von dort auf die Leinwand. Er versucht zu deuten, wie es zu der für ihn typischen Ikonografie gekommen sein könnte. Dazu schildert er ein biografisches Erlebnis. Als Vierjähriger, im Kriegssommer 1943, sieht er, „vom Druck einer Luftmine auf den Rücken geworfen“, wie sich die hohen Schornsteine eines Gründerzeithauses unter einem Bombenhagel in einzelne Ziegel auflösen und, sich drehend, neben ihm niederfallen: „Vollplastische stark beleuchtete Gegenstände, vom Himmel freigestellt, in langsamer Bewegung im dreidimensionalen Raum.“ Dieter Asmus beschreibt dieses Ereignis

³⁴ Vgl. dazu Ulrich Oevermann, Krise und Muße. Struktureigenschaften ästhetischer Erfahrung aus soziologischer Sicht. Vortrag gehalten am 19.6.1996 in der StädelSchule, <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/files/4953/Krise-und-Musse-1996.pdf>, 19.08.2015; hier 37.

³⁵ So der Titel seines Textes, in: Kunstzeitung, April 2015, 16; die folgenden Zitate stammen aus dieser Quelle.

als den „Schlüsselreiz“ für seinen ikonografischen Habitus als Maler: „Das sollte 20 Jahre später für meine Bilder von großer Bedeutung werden! ... Mit 25 Jahren, als ich versuchte, diese Einsicht systematisch, also in reinster Form, bildnerisch zu fixieren, traf mich endlich der Schlag der Erkenntnis! Alle diese Bildkompositionen bezogen sich formal auf mein Kindheitserlebnis“.

Hier scheint ein frühkindliches Erlebnis die spätere künstlerische Stilbildung geprägt zu haben, ohne dass dieser Sachverhalt zunächst bewusst geworden ist, dennoch mit bemerkenswerten Konsequenzen. Denn Stil hat, Asmus zufolge, eine besondere Eigenschaft: „Nur was geformt, konzentriert und stilisiert ist, macht dem menschlichen Gemüt ... nachhaltig Eindruck. Ohne ausgeprägten Stil keine deutliche Information. Es sind die optischen Mittel ..., durch die ein Bild wirkt. Was nicht drauf ist, ist auch nicht drin. ... Kunst übersetzt das Unsagbare ins Sichtbare.“³⁶ Dazu muss das Unsagbare externalisiert und in diesem Falle piktoral materialisiert werden. Das ‚Unsagbare‘ aber bezieht sich nicht allein auf die Wahrnehmung der Optik, die Asmus beschreibt. Die zumindest unterschwellig wahrgenommene existenzielle Gefahr, der er sich dabei ausgesetzt sah, scheint mit der visuellen Wahrnehmung konstitutiv verknüpft zu sein.

In diesem Erlebnis, von dem Dieter Asmus berichtet, wird aus biografischer Perspektive beispielhaft beschrieben, „inwiefern in einem gelungenen Kunstwerk eine Krise der Abweichung und des Ausgesetztseins enthalten ist, die zugleich in der Erfahrungsartikulation eine Lösung erfährt, so dass uns das Kunstwerk die Lösung für eine Krise bietet, die es selbst erst uns überhaupt zu Bewusstsein bringt. ... Die Krise besteht hier exemplarisch darin, dass ein unerledigter, weil verdrängter Wunsch und eine archaische Erinnerungsspur, in der sich dieser Wunschgedanke verkörpert, durch eine aktuelle Erfahrung, einen geringen *choque* ... aktiviert werden und zur Wiederholung, Erinnerung und Durcharbeitung drängen“³⁷. Dazu zählen auch und gerade die kindlichen Erfahrungen, die das frühe Bewusstsein noch nicht greifen kann und die deshalb auch nicht erinnert werden können. Da sie dennoch archiviert sind, üben auch sie Einfluss auf die jeweilige Krisenbewältigung aus. So können in der künstlerischen Artikulation krisenhafte Erfahrungen bearbeitet werden und das Subjekt dieser Erfahrungen wird sich als „eigentlicher Strukturort von Krise“ bewusst³⁸.

Diese ästhetische Form der Krisenbewältigung kann deshalb nur in Kunstwerken gelingen, weil diese eine fiktionale und deshalb von der äußeren unabhängige, autonome Wirk-

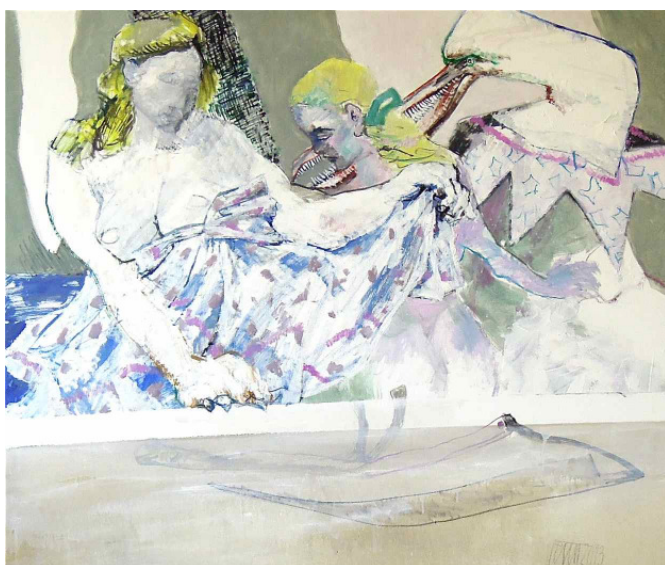
³⁶ Das Bildbeispiel *Feirefiz*, das Dieter Asmus anführt, entstammt dem Parzival-Zyklus. Vgl.: http://www.dieter-asmus.de/Parzival/pages/Parzival_17_Feirefiz.htm.

³⁷ Oevermann, *Krise und Muße*, a.a.O. 39.

³⁸ Vgl. Oevermann, Ulrich, *Die Farbe - Sinnliche Qualität, Unmittelbarkeit und Krisenkonstellation*. Ein Beitrag zur Konstitution von ästhetischer Erfahrung, in: Michael Fehr (Hg.), *Die Farbe hat mich*. Positionen zur nicht-gegenständlichen Malerei, Essen 2000, besonders 454, 449.

lichkeit entwerfen. Aber „die Rezeption und die Produktion des Kunstwerks (muss) durch das Nadelöhr der sinnlichen Präsenz hindurchgehen und in dieser Hinsicht gleicht die Erfahrung des Rezipienten vor dem Kunstwerk der Naturerfahrung. ... Ein gelungenes oder gültiges Kunstwerk eröffnet sich seinem Rezipienten zwingend durch seine sinnliche Präsenz als sekundäre Natur“.³⁹ Dies ist der Grund, warum Kunstwerke sich „auf die paradoxe Formel einer ‚erstarrten Lebendigkeit‘ bringen lassen, sie sind „ins Zeitlose erstarrt“, „zeitungebunden präsent und erfahrbar“⁴⁰, in ihnen verschmelzen Vergangenheit und Zukunft zu ‚ewiger‘ Gegenwärtigkeit.⁴¹

Der Bericht von Dieter Asmus zur frühkindlichen Genese seiner Ikonografie lässt sich durch die Analyse des ikonischen Inventars seiner Bilder anschaulich illustrieren. Aber das Verhältnis von biografischer Sozialisation und der Stilgenese des ikonografischen Repertoires durch die frühkindliche oder vorbewusste Wahrnehmung ist bisher ungeklärt. Zwar befindet sich die Forschung hier noch auf dem Niveau von Plausibilitäten. Aber aus wissenschaftlicher Per-



Kleine Familie

spektive könnte es, etwa in Form einer Arbeitshypothese, fruchtbar sein, lebensgeschichtlich frühe, auch vorbewusste Erinnerungsspuren als prägende Roherfahrungen oder als Schlüsselreize für ästhetische Gestaltungsmodi zu vermuten, wie es Dieter Asmus vorschlägt.

Unter diesem Aspekt scheint mir ein Bild in der Suite *Familienbande* von besonderer Bedeutung zu sein. Das Bild *Kleine Familie* zeigt in eindrücklicher Weise und geradezu exemplarisch die komplementäre Widersprüchlichkeit, die die gesamte Suite thematisch durchdringt. Visuell vermittelt die Darstellung der kleinen Familie die simultane Präsenz von Gefahr und Schutz, von Bedrohung und Geborgenheit, von Ruhe und Erwartung. So lässt sich

³⁹ Oevermann, Krise und Muße, a.a.O., 23f.

⁴⁰ Oevermann, Ulrich, Künstlerische Produktion aus soziologischer Perspektive, in: Christa Rohde-Dachser (Hg.), *Unaussprechliches gestalten. Über Psychoanalyse und Kreativität*, Göttingen 2003, 136. Die ‚erstarrte Lebendigkeit‘ ist auch die der *tableaux vivants*.

⁴¹ Rohde-Dachser, Christina, Psychoanalyse und Kreativität, in: Christa Rohde-Dachser (Hg.), *Unaussprechliches gestalten. Über Psychoanalyse und Kreativität*, Göttingen 2003, 15.

die Stellung des halbnackten Mädchens zwischen der Klaue der Shinx-Frau am unteren linken Projektionsrand und der Zahnreihe des Vogels mit Clowns-kragen beschreiben, sie lässt sich auch aus der Mimik der beiden Gesichter ablesen. Die ikonografische Transformation dieser Ambivalenz ins Bild könnte sich an einem konkreten Vorbild orientieren oder eine Reminiszenz an einen historischen Formenkanon sein. Denn wir finden diese bildprägende Ambivalenz, wenn auch weniger ausgeprägt, bei einer der Sphinx-Skulpturen im Potsdamer Park Sanssouci. Hier mag sich die leibnahe Widersprüchlichkeit in der familial wirkenden Szene dem (noch kindlichen?) Gedächtnis eingepägt haben. Denn im Park Sanssouci finden sich zwei hoch aufgesockelte Sphingen des Rokokobildhauers Georg Franz Ebenhech (1710–1757), die das ambivalente Verhältnis von Schutz und Gefahr ikonisch präsentieren. Eine davon, die *Östliche Sphinx* aus dem Jahre 1752, könnte zumindest teilweise eine pikturale Vorlage für die Bildtafel *Kleine Familie* gewesen sein. Die Sphinxgestalt gilt in der Ikonologie des Rokoko als Allegorie des geheimen, zurück und voraus schauenden Wissens. Auch sie signalisiert eine ambivalente Situation zwischen Bedrohung und Schutz.



Park Sanssouci, Östliche Sphinx
Bundesarchiv Bild 170-770

Der Hinweis auf diese Möglichkeit der Interpretation muss an dieser Stelle hypothetisch und spekulativ bleiben. Aber festzuhalten gilt, dass die beschriebene Ambivalenz in beiden Kunstwerken zur analogen pikturealen Form von eindringlicher Präsenz geworden ist.

10

Eine sinnstiftende Inventarisierung des ikonischen Zeichenspektrums der Einzeltafeln der Suite legt es nahe, sich zunächst an den Unterscheidungsmerkmalen der beiden Bildebenen des Vorder- und des Mittelgrunds zu orientieren, an der Ikonografie auf der bildoberen Projektionsfläche des ersten Bildraums und an der auf der bildunteren Distanzfläche, dem zweiten Bildraum.

Die Ikonografie auf den *Projektionsflächen* ist so konzipiert, dass sie sich zu allen handelnden Akteuren, also menschlichen und zoomorphen Figuren, dadurch in Beziehung setzen lässt, dass sie für jedes Bild eine emotional fixierte Atmosphäre für den Dreibund stiftet. Folgt man dieser Spur, dann lassen sich die ikonischen Zeichen Handlungstypen der Akteure zuordnen, die sich nach dem emotionalen Gestus als Droh-, Scham- und Schutzgesten unterscheiden – entlang der jeweils emotionalen Kontamination der Einzelbilder. Es dominieren die Zeichen mit Drohcharakter. Dazu zählen die zoomorphen Fabelwesen, die Mimiken der Akteure, der wiederkehrende Schandhut, Klaue, Krallen, Pranke, Pestmaske, Fechtkleidung, Kapuze, Clownskragen, Schnäbel, ‚Zahnreihen‘ und Kiefertile.

Die Accessoires auf den *Distanzflächen* sind sparsam positioniert. Ihre Textur wird von nur vier verschiedenen Relikten geprägt, dem Schandhut, drei (!) Löffeln, einer Feder und einer Sense. Sie erzeugen, wie die sprechende Leere der Distanzflächen selbst, bildspezifische Semantiken, Indizien für die oder Zeugen der Anwesenheit des Zeigenden. Sie sind erinnerte Texturen, Bildinschriften, sie symbolisieren Botschaften, sie sind lesbar wie eine Bildunterschrift, wie eine Beglaubigung der Authentizität der dargestellten Szenen aus mentaler Distanz. Diese sparsame Textur der Distanzflächen und die Accessoires auf ihnen korrespondieren mit der Ikonografie auf den Projektionsflächen, beide sind sie Zeugnisse der symbolischen Konstitution des Zeigenden. Auch hier im Distanzraum wiederholt sich das Prinzip der *tableaux vivants*. Die dinglichen Körper, Löffel, Feder, Schandmütze – Ich-Derivate lebenslang – sind abgelegt, sie ruhen, sind stillgestellt zu ‚ewiger‘ Gegenwärtigkeit. Auch die Verortung der einzelnen Bildsymbole auf Projektions- oder Distanzfläche folgt dem kompositorischen Bauplan der Suite. Sie richtet sich nach den beschriebenen Funktionen der einzelnen Bildräume. Auf den Distanzflächen des Vordergrunds finden wir sie als symbolische Platzhalter des Zeigenden, auf den Projektionsflächen des Mittelgrunds sind sie symbolische Zeugnisse des vorgeführten Epos.

Die Bildsymbole selbst, die in der Suite *Familienbande* präsentiert werden, mögen ungewöhnlich scheinen. Aber ihr piktoraler Duktus folgt doch der ikonografischen Tradition der europäischen Bildenden Kunst. Unter der Perspektive des kompositorischen Bauplans und der piktoralen Tradition stelle ich eine Auswahl der Bildsymbole vor, nur in beschreibender Absicht.

Auffallend ist die häufige Verwendung des Spitzhuts. Er fehlt nur auf einer Bildtafel (*Kleine Familie*). Dieser kegelförmig spitz zulaufende Hut, hier mit rhombischem Dekor, hat als ‚Schandhut‘ eine Tradition in der spanischen Inquisition. Man findet ihn häufig in den *Caprichos* und in Einzelbildern von Francisco Goya, auch im *Inquisitionstribunal* von 1812-1819⁴². Er wird den Angeklagten im Inquisitionsverfahren aufgesetzt. Die Büsserhemden, die sie tragen müssen, zeigen deren Namen und die Anklagen, die Schwere der vermeintlichen Schuld und die zu erwartenden Strafen. Der Text auf dem Büsserhemd ist oft mit dem Emblem des Diagonalkreuzes verbunden, dem Zeichen für den Märtyrertod des Apostel Andreas, hier als Symbol des drohenden Todes, aber auch als Zeichen der Scham, der Schande und der Bedrohung. Nur auf einer Bildtafel (*Falscher Vater*) liegt der spitze Hut auf der Distanzfläche und nicht innerhalb der Projektionsfläche. Er wirkt dort wie abgelegt, als Relikt des Zeigenden, wie ein Verweis auf die Zukunft, unentschieden, seine Verwendung als Symbol scheint noch zu ruhen.



Francisco Goya
Das Inquisitionstribunal (1812-1819)
Wikipedia

Neben dem Schandhut drängt sich dann vor allem das Symbol des gezackten Kragens ins Bewusstsein. In der Ikonografie der Bildenden Kunst ist er das kodifizierte Symbol für die Verhaltensweisen des Clowns und seine gestisch vorgetragenen Lebensweisheiten. Seine Aufgabe ist es, lächerlich zu erscheinen. Zwischen dem Zackenkragen als Sinnbild der Lächerlichkeit und dem Hut der Schande klappt deshalb aus ikonologischer Perspektive ein semantischer Bruch. Denn der Schandhut ist nicht dem Clown zuzuordnen, als Kopfbedeckung trägt der nicht den Spitzhut, sondern die Gugel- oder die Zipfelmütze. Dieser semantische und auch historische Bedeutungswiderspruch von Hut und Zackenkragen findet sich nicht in allen, sondern nur in zwei Bildtafeln, in denen beide Symbole auftauchen (*Falscher Vater*; *Falscher Tag*), der Zackenkragen allein aber findet sich noch in einer weiteren Bildtafel (*Kleine Familie*). Aus dieser Perspektive lässt sich die Ikonologie des Schandhuts ergänzen. Denn auch er zeigt einen semantischen Übergriff: Die Rhombenmuster des Gewands, das der Clown häufig trägt, sind als rhomboides Dekor auf den Spitzhut gewandert.



Jost Amman, Der Schalcksnarr
Wikipedia

⁴² Vgl. den Überblick bei: Helen Rawlings, Goya's Inquisition: from black legend to liberal legend, in: *Vida Hispánica*, August 2012, No. 46, 15-21; dort auch zahlreiche Abbildungen zum Thema.

Aus historischer Perspektive gibt es für die Figur des Clowns einen weiteren Traditionsstrang, der für die *Suite Familienbande* von Bedeutung sein könnte. In der ständischen Ordnung hat der Narr keinen festen Platz in der Gesellschaft gefunden und muss sich aus diesem Grunde auch ihren Normen nicht verpflichtet fühlen. In seiner Nachfolge hat der Clown der Bühne diese soziale Situation in seine mental gesteuerte Gestik übernommen. Auch er fällt, wie sein historisches Vorbild, in seinem Verhalten aus der Normalität, er wird geradezu zum Synonym für das Entwerten von Regeln und Ordnungen, sein Programm ist Anarchie, Sinnlosigkeit, er spottet der Realität wie der Moral. Der gezackte Kragen aus der Bühnenrequisite kann deshalb traditionell die Eigenschaften symbolisieren, die dem Verhalten des Clowns zugeschrieben werden: tollpatschig, ignorant (Tor, Torheit, Narr) lächerlich, albern, anarchisch, dumm, anders. Das Publikum erwartet von ihm das Unerwartete, seit der Clown (Harlekin, Hanswurst) zur öffentlichen Bühnenfigur geworden ist. Gerade in ihrer piktoralen Vermischung und ihrer Widersprüchlichkeit wirken Schandhut und Clownskragen als immer präsente Bedrohungsvorbehalte, die jederzeit und beliebig zum Einsatz kommen könnten, eine Bedrohung, wie in der Gestalt des Clowns Pennywise⁴³. Er verfolgt die Mitglieder im ‚Klub der Verlierer‘ – so nennen sich im Roman die Mitglieder, die ihn zur Strecke bringen – in Form von Alpträumen, von Vorstellungen, von inneren Bildern aus der eigenen Geschichte, die Angstgetüme erzeugen.

Die Bildtafel *Begegnung* zeigt auf der linken Seite oben eine Figur im Halbprofil unter einer Pestmaske. Diese Maske wird von den Ärzten bei der Behandlung von Pestkranken seit dem 17. Jahrhundert zum Schutz vor Ansteckung getragen. Der verlängerte Schnabel enthält ein mit Essig getränktes Tuch, in das Kräuter und Gewürze mit ätherischen Ölen gewickelt sind. Die Augenöffnungen dieser Masken sind mit Opalschliff versiegelt. Denn die Pest könnte, nach damaliger Überzeugung, nicht nur über den Geruch, sondern auch über die Augen den behandelnden *Dr. Pest* oder *Dr. Schnabel* infizieren. Kopf und Oberkörper schützen ein brustlanges weißes Tuch, das in einem gezackten Faltenwurf endet, unter dem er den rechten Arm mit griffbereiter Hand nach vorne streckt. Als Halbfigur vor ihm und im verlorenen Profil von rechts steht ein schwarzhäutiger Mensch. Auch er trägt eine Schutzkleidung, die der Fechter. Auf dem Kopf trägt er den Spitzhut. Rechts von ihm am rechten Bildrand ein Vogel, dessen gelängerter Schnabel zwischen *Doktor Schnabel* und dem Schwarzhäutigen fast bis zum linken Bildrand



Paul Fürst; *Doktorschnabel*, 1656
Alemannische Wikipedia

⁴³ Aus Stephen Kings Roman „Es“, 1986.

hindurchgestoßen scheint. Alle drei Bildfiguren zeigen eine geöffnete Hand bzw. Krallen. Der Vogel steckt seinen Degen-Schnabel zwischen beide Figuren hindurch, hält ihn zwar in Ruhestellung, zeigt aber seine Krallen. Alle ikonischen Elemente dieser Bildtafel erzeugen eine Atmosphäre von gerade überstandener Gefahr und Bedrohung. Die gesamte figürliche Gestik des Abwartens bewegt sich auf der Projektionsfläche, die Distanzfläche enthält keinerlei Objekte.

Unter den zoomorphen Figuren und Körperteilen finden sich auf allen Bildern der Suite auch Gestalten, die wassernahen Vogelarten, Schwänen oder Gänsen, ähneln und ein Pelikan (*Fuggers Vater*). Alle Vogelwesen sind nicht nach einem Lehrbuch der Vogelkunde, auch nicht nach Naturformen geformt. Die Schnäbel sind überlang, sie enden – außer beim Pelikan in der Bildtafel *Fuggers Vater* – in Krümmungen der Schnabelspitzen (Aggression), die sich evolutionär nur bei Raubvögeln finden lassen, oder die Schnabelober- und Unterseite wirkt wie mit Zahnreihen besetzt (*Kleine Familie*).

Ihre Drohgesten werden durch andere Zeichen aus dem Tierreich verstärkt: Krallen, Pranke, Klaue, Wildschweinunterkiefer mit Hauern, jedes Element ein *pars pro toto*. Die gesamte zoomorphe Gestik dient zur Erzeugung und Verkörperung von Gefühlen der Bedrohung, der Scham, der Lächerlichkeit, der Aggression. Die langen Schnäbel der Vogelwesen haben aber auch eine kompositorische Funktion. Immer in diagonaler Position rhythmisieren sie das Gefüge der Formelemente, bringen diese Elemente zueinander ins Verhältnis und miteinander in Bewegung, sie trennen und verbinden. Diese beschriebenen Funktionen werden in der Bildtafel *Begegnung* besonders deutlich. Das Vogelwesen stößt seinen langen Degen-Schnabel zwischen die beiden Figuren hindurch und hält sie auf Abstand, wie der *Doktor Pest* seinerzeit mit seinem Trennstock die Patienten auf Distanz hielt, um sie heilen zu können und sich nicht zu infizieren.

Auf den Distanzflächen sehen wir zwei Derivate des Zeigenden, beide in ungewöhnlicher Gestalt. Eines findet sich auf der Bildtafel *Kleine Familie*. Die in zwei Teile zerlegte Sense erschließt sich nicht dem ersten Blick als Werkzeug, entsprechend zurückhaltend ist auch der malerische Gestus. Das andere Derivat des Zeigenden besteht aus drei nebeneinander gelegten Esslöffeln auf der Bildtafel *Falscher Tag*. Es sind offensichtlich Esslernlöffel mit nach links gebogenen Löffelkellen für Rechtshänder. Der Löffel als Nachbildung der schöpfenden Hand ist ein sehr altes Kulturwerkzeug und als Symbol der Existenzsicherung ein Pool voller Bedeutungen mit hoher Assoziationskraft: existenziell, kulturell, zivilisatorisch. Die Dreizahl der Löffel entspricht dem Dreibund der Figuren auf jeder der Bildtafeln.

Die kompositorischen Kräfte, die das ästhetische Erleben der Suite *Familienbande* lenken, erzeugen in jedem Betrachter ein unterschiedliches Protokoll und in jedem dessen eigenes Bild. In diesem Sinne eines *offenen Kunstwerks*, das Umberto Eco skizziert hat, wäre die begonnene Analyse der Suite und der Einzeltafeln fortzusetzen.