

Caduff · Reulecke · Vedder (Hrsg.)

PASSIONEN



Corina Caduff · Anne-Kathrin Reulecke ·  
Ulrike Vedder (Hrsg.)

# PASSIONEN

Objekte – Schauplätze – Denkstile

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung:  
Blaue Passionsblume („Passiflora caerulea“), Blüte von oben  
Fotograf: Michael Gasperl (lizenziiert unter Creative Commons SA 3.0)

„Die Blätter schwefelgelb und violett, / Doch wilder Liebreiz in der Blume waltet. /  
Das Volk nennt sie die Blume der Passion.“ (Heinrich Heine)

#### Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestattet.

© 2010 Wilhelm Fink Verlag, München  
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München  
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5006-7

BIRGIT R. ERDLE

## Das Unfertige im Bild

Es war keine gezielte Suche, sondern Zufall, dass ich bei einem meiner Streifzüge durch die Londoner *National Gallery* auf ein Gemälde des englischen Malers Thomas Gainsborough traf. Was zuerst meine Aufmerksamkeit an diesem Bild erregte, war ein Detail: ein anscheinend leeres, leicht gebogenes Blatt Papier, in der Hand gehalten von einer männlichen, am linken Rand des Bildes positionierten Figur. Das Papierblatt hatte etwas merkwürdig Stoffliches, Durchscheinendes und Schwwebendes. Eine kleine Tafel, die direkt neben dem Ölgemälde an der Wand angebracht war, vermerkte den Titel und das Entstehungsdatum des Bildes: *Portrait of the Artist with his Wife and Daughter, about 1748*. Gainsborough, 1727 geboren, hatte das Bild also als junger Künstler gemalt. Auf der kleinen Tafel fand sich zudem der folgende Text: „Gainsborough married Margaret Burr in 1746. The child is probably their first-born daughter, Mary, who died in March 1748. A second daughter was also named Mary. The hands of Mrs. Gainsborough are unfinished and the paper held by the artist is blank“ (Abb. 1).

Der letzte Satz dieses Kommentartextes verknüpfte die anscheinende Leere des Papierblatts, benannt als *blankness*, mit einem anderen Detail, das mir bis dahin noch gar nicht aufgefallen war, mit der nur in Umrissen erkennbaren rechten Hand der weiblichen Figur nämlich, einer in schwungvollen Pinselstrichen ausgeführten Form, deren Linien sich nur wenig vom blauen Stoff des Kleides, auf dem die Hand ruhte, abhoben. Die Blume, die diese Hand hielt, war dagegen präzise zu erkennen. Wies der Kommentartext auf der kleinen, neben dem Bild montierten Tafel die Darstellung *beider* Hände der weiblichen Figur als *unfinished* aus, so schien mir die gleichsam natürliche Unsichtbarkeit der linken Hand, die durch die Gestalt des stehenden Kindes verdeckt war, von ganz anderer Art zu sein als jener durch das Unfertige der rechten Hand erzeugte Modus einer Un/Sichtbarkeit, in der ganz offensichtlich – gegen die Darstellungsregel der exakten Naturnachahmung – etwas fehlte. Ein Fehlen, dessen Begriff unterstellte, dass hier noch etwas hätte kommen müssen. Ich hatte den Eindruck, dass dieses Unfertige im Bild eine wolkige Stelle markierte, genau im Sinn von Walter Benjamin: „die Stelle, wo es aufhört, durchsichtig zu sein.“<sup>1</sup>

Im Katalog zu einer dem Werk von Thomas Gainsborough gewidmeten Ausstellung, die 2002/2003 in der *Tate Britain* in London stattfand, suchte ich später nach Erklärungen, technischen, kunsthistorischen oder biographischen, für das, was der Text in der *National Gallery* als *unfinished* und *blank* bezeichnet hatte. Der

---

1 Hermann Schweppenhäuser (Hg.): *Benjamin über Kafka. Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen*, Frankfurt am Main 1981, S. 172.



Abb. 1: Thomas Gainsborough:  
*Portrait of the Artist  
with his Wife and Daughter*

Begleittext zu der im Katalog abgedruckten Reproduktion des Gemäldes erwähnt die Hände der Ehefrau nicht; dort heißt es nur: „She holds a flower, a conventional motif in feminine portraiture.“<sup>2</sup> Stattdessen wird eine Deutung vorgeschlagen, die zwischen den dargestellten Personen ein mangelndes affektives Band vermutet: „The physical separation between Gainsborough and his wife, and the way the child seems to shrink away and the dog ignores his master and drinks from the pool, create the impression of emotional disconnection.“<sup>3</sup> Doch fand ich zu dem vom Künstler in der Hand gehaltenen Papierblatt, das mir wie durchsichtig erschienen war – durchlässig für das Licht und für die blaue Farbe des Kleides, das die Ehefrau trägt –, im Begleittext eine Kommentierung, die der *blankness* eine historische Tiefe zu geben versucht: „He holds a sheet of paper, which perhaps once

2 Michael Rosenthal/Martin Myrone (Hg.): *Thomas Gainsborough 1727-1788*, London 2002, S. 60.

3 Ebd.



Abb. 2: Thomas Gainsborough: *Mr and Mrs Andrews*

bore the indications of a drawing, which have since faded or worn away.“<sup>4</sup> Weitere Vermutungen oder Deutungen zur Leere des Blattes bietet der Katalog nicht.

An jenem Nachmittag in der *National Gallery* suchte ich nach weiteren Stellen in Gainsboroughs Bildern, die sich durch etwas auszeichneten, was den Kommentar *left unfinished for unknown reasons* provozierte. Wie identifiziert man auf einem Gemälde Unfertiges, wie unterscheidet man es von Fertigem? In unmittelbarer Nachbarschaft zum *Portrait of the Artist with his Wife and Daughter* hängt das berühmte Bild *Mr and Mrs Andrews*, das um 1748/1749 entstand. Mrs Andrews ist in sitzender Haltung dargestellt, in der linken Hand hält sie etwas, das man nicht genau sehen kann, man kann nur unterbrochene Linien und einen angedeuteten Umriss erkennen, und auch auf ihrem Schoß liegt etwas ausgebreitet, von dem nicht auszumachen ist, was es darstellt, es wirkt wie ein Fleck oder etwas Verwisches. Ruft man wieder den erklärenden Text auf der kleinen Tafel zu Hilfe, die an der Seite des Ölgemäldes befestigt ist, liest man: „Robert Andrews married Frances Carter in 1748. The couple poses under an oak tree in a field where sheaves of ripe corn have been harvested. Mrs Andrews’ lap is unfinished; a space has been reserved for an unidentified object“ (Abb. 2).

Dem *Companion Guide* der *National Gallery* lässt sich zu der unfertigen Stelle im Schoß von Mrs Andrews Folgendes entnehmen: „The nonchalant Mr Andrews, fortunate possessor of a game licence, has his gun under his arm; Mrs Andrews, ramrod straight and neatly composed, may have been meant to hold a book, or, it has been suggested, a bird which her husband has shot. In the event, a reserved

4 Ebd.

space left in her lap has not been filled in with any identifiable object.<sup>5</sup> Wieder eine wolkige Stelle also, die hier als freigehaltener Platz gedeutet wird, bestimmt für ein Objekt, das noch kommen sollte, ein Buch oder einen vom Ehemann geschossenen Vogel.

Die Auftragsarbeit *Mr and Mrs Andrews* wird häufig als Anschauungsbeispiel für den Zusammenhang genannt, in dem die Repräsentation von Besitz und die Geschichte der Malerei zueinander stehen. „Why did Mr und Mrs Andrews commission a portrait of themselves with a recognizable landscape of their own land as background?“<sup>6</sup> Die Antwort auf diese Frage, die man bei John Berger findet, kommt ganz ohne Referenz auf die beschriebene unfertige Stelle in dem Gemälde aus: „The point being made is that, among the pleasures their portrait gave to Mr and Mrs Andrews, was the pleasure of seeing themselves depicted as landowners and this pleasure was enhanced by the ability of oil paint to render their land in all its substantiality.“<sup>7</sup>

Berger beobachtet eine Ähnlichkeit zwischen der Darstellung eines Gegenstandes und dem Akt des Kaufens: „Oil paintings often depict things. Things which in reality are buyable. To have a thing painted and put on a canvas is not unlike buying it and putting it in your house. If you buy a painting you buy also the look of the thing it represents.“<sup>8</sup>

Doch die Spur des Geldes zieht sich noch auf eine andere Weise durch dieses Bild, nämlich als Spur einer Spaltung zwischen Geld und Leidenschaft. Denn in der vertikalen Zweiteilung des Bildraums wird ein Konflikt lesbar, den Gainsborough sein Leben lang nicht loswurde: den Konflikt zwischen zwei Ökonomien, seiner Leidenschaft für die Landschaftsmalerei, die kaum Geld einbrachte, und seinem Widerwillen gegen die Portraitalmalerei, welche die ökonomische Grundlage seiner Existenz bildete.

Dass *Mr and Mrs Andrews* seit Bergers *Ways of Seeing* als „a potent emblem of wealth and privilege“<sup>9</sup> diene, wird auch im Begleittext zur Reproduktion des Bildes im Ausstellungskatalog der *Tate* notiert. Den merkwürdigen hellen Fleck im Schoß der weiblichen Figur bezeichnet der Kommentator als „mysterious patch of unfinished painting on Mrs Andrews's lap, which is usually understood as being intended to represent a game bird but has prompted various speculative explanations.“<sup>10</sup> Der Text zählt diese verschiedenen Erklärungen nicht auf, sondern schließt das Thema mit den Worten: „It is possible that the artist simply never completed the picture, although the lack of finish seems so deliberate that it is tempting to interpret it as some sort of private joke.“<sup>11</sup> Auch wenn dieser Kommentar als einer der wenigen

5 Erika Langmuir: *The National Gallery Companion Guide*, London 2006, S. 293.

6 John Berger: *Ways of Seeing* (1972), London 2008, S. 101.

7 Ebd., S. 102.

8 Ebd., S. 77.

9 Rosenthal/Myrone (Hg.): *Thomas Gainsborough 1727-1788* (Anm. 2), S. 62.

10 Ebd.

11 Ebd.

offen von der Versuchung zur Interpretation spricht, die von dem anscheinend absichtsvoll Unfertigen, dem Mangel an Vollendung, ausgeht, so lässt er doch eine Reihe von Fragen ungestellt: Wie lässt es sich erklären, dass Mr und Mrs Andrews das in ihrem Auftrag gemalte Portrait derart unfertig akzeptierten?<sup>12</sup> Und um welche Art von *private joke*, um welche Anspielungsrede könnte es sich gehandelt haben? Deutet man die Stelle als freigehaltenen Platz für etwas, das noch fehlt, so könnte man sie als Anspielung auf Zeugung und Reproduktion, auf die zweifelhafte Fruchtbarkeit des weiblichen Schoßes, der hier abgebildet ist, verstehen. Man könnte die Stelle aber auch anders verstehen, nämlich als Fleck auf den Wunschsymbolen jener sozialen Schicht der *landed gentry* im England des 18. Jahrhunderts, die Mr und Mrs Andrews repräsentieren. Oder handelt es sich vielmehr um einen *private joke* des Künstlers mit sich selbst, insofern eine Leidenschaftsspur, die Spur der Lust beim Malen, die sich mit der Landschaftsmalerei verknüpft, genau im Schoß des Portraits wiederkehrt? Eine kleine lustvolle Rache des Künstlers, der sich für seinen Widerwillen am Portraitmalen entschädigt?

Der geheimnisvolle Fleck, der im zitierten Kommentar als „mysterious patch of unfinished painting“ bezeichnet wird, bildet eine Stelle, an der Ähnlichkeit und Erkennbarkeit – als Wiedererkennbarkeit – auf dem Spiel stehen. Plötzlich sieht man sich vor die Frage gestellt, was man dort sieht. Doch scheint es sich an dieser Stelle nicht nur um ein *zu wenig* zu handeln, um eine entzogene Sichtbarkeit, sondern ebenso um ein *zu viel*, um eine sichtbare, nicht wiederzuerkennende Struktur, einen Materialfleck, eine reine Ansammlung von Farbe. Was in den erklärenden Texten als „unfinished painting“ benannt wird, ist dann eine Stelle, an der das Material sich selbst abbildet. Es ist, als ziehe sich der Maler als Akteur zurück und an seine Stelle träte die Selbsttätigkeit des Materials.

Neben den beiden bisher erwähnten Gemälden Gainsboroughs hängen in der *National Gallery* zwei Portraits seiner beiden Töchter. Das eine, das 1760/1761 entstanden ist, trägt den Titel *The Painter's Daughters with a Cat*. Auf der zugehörigen kleinen Texttafel an der Wand ist zu diesem Ölgemälde zu lesen: „The painting is unfinished and the outlines of a cat are just visible in the younger girl's lap; her sister Mary is tweaking its tail. Mary is shown here aged about nine or ten; Margaret is eight or nine“ (Abb. 3). Der Versuch, das Unfertige in diesem Bild wiederzuerkennen, führt auf ein Gewirr von Linien in der unteren Bildmitte, in dem man den Umriss einer Katze entdeckt. Die Darstellung wirkt wie ein Schattenbild: Der Körper der Katze ist nur angedeutet, fast unsichtbar, doch die Form ihres Gesichts, ihres Kopfes mit den an den Spitzen dunkleren Ohren ist fast lückenlos, ebenso jene Stelle, wo die Hand des älteren Mädchens den Schwanz der Katze festhält.

In zwei Faltblättern, die die *National Gallery* unter dem Titel *Seeing Things. A Close Look at National Gallery Paintings* herausgibt, um Kinder in das Sehen von Kunstwerken einzuüben, kommt dieses Portrait ebenfalls vor. Im „Trail for Juniors“, einem Rundgang für kleinere Kinder, heißt es zum Bild: „The artist did not

12 Bis zum Jahr 1960 blieb das Gemälde im Familienbesitz der Andrews. Vgl. ebd.



Abb. 3: Thomas Gainsborough:  
*The Painter's Daughters with a Cat*

finish this picture. Which part is most finished? (circle one). The background. The faces. The bodies.<sup>13</sup> Im „Trail for Seniors“, einem Rundgang für ältere Kinder, lautet der Kommentar zu dem Gemälde etwas anders: „Why do you think the artist did not finish this picture? (tick one). The girls would not sit still and he got fed up. He died before it was finished. They died before it was finished. He was dissatisfied with its progress. He was painting his own family and was therefore not being paid.“ In sehr viel kleinerer Schrift ist am Rand die Auflösung des Rätsels vermerkt: „The answer is ... we don't know. But we do know that no one died at the time it was painted.“<sup>14</sup>

Der Begleittext zur Abbildung des Gemäldes im Ausstellungskatalog der *Tate* dagegen vermerkt Folgendes: „The Painter's Daughters with a Cat' is the most sketchy of these early double portraits, the presence of the snarling cat discernible only through a sketched outline.“<sup>15</sup> Mag das Ausmalen der nur skizzenhaften Konturen der Katze mit dem Wort „snarling“ – fauchend – überraschen, so kommt mit

13 *Seeing Things. A Close Look at National Gallery Paintings*. The National Gallery, A Trail for Juniors. Written by Anthea Peppin. Illustrations Dominic Trevett. London o.J.

14 *Seeing Things. A Close Look at National Gallery Paintings*. The National Gallery, A Trail for Seniors. Written by Anthea Peppin. Illustrations Dominic Trevett. London o.J.

15 Rosenthal/Myrone (Hg.): *Thomas Gainsborough 1727-1788* (Anm. 2), S. 184.

Abb. 4: Thomas  
Gainsborough:  
*The Painter's Daughters*  
*Chasing a Butterfly*



dem weiteren Kommentar des Katalogtextes ein neuer Aspekt ins Spiel. „The unfinished nature of the picture“, so heißt es nämlich, „reveals a good deal about Gainsborough’s technique at this time.“<sup>16</sup> Das Unfertige im Bild wird nun interpretiert als Mangel, an dem aber doch etwas sichtbar wird, indem er über Arbeitsstufen und Arbeitstechniken Aufschluss gibt: „Having primed his canvas in brown, Gainsborough sketched the composition in white chalk or pastel, before working up the outlines of the figures in diluted brownish-black paint.“<sup>17</sup>

Auf dem anderen der beiden Portraits, *The Painter's Daughters Chasing a Butterfly*, das ein paar Jahre früher, nämlich um 1756 entstanden war, konnte ich dagegen, an jenem Nachmittag in der *National Gallery*, auch nach langem Suchen nichts Unfertiges entdecken. Der erklärenden kleinen Tafel neben dem Bild war zu entnehmen, dass dieses Gemälde das früheste von sechs bekannten Doppelporraits sei, welche Gainsborough von seinen beiden Töchtern gemalt habe. „Mary, in yellow, is aged about six; Margaret is about four or five. The children’s attempts to grasp the butterfly suggest the impermanence of childhood. The painting is unfinished“ (Abb. 4). Ich suchte das Bild nach Anzeichen ab, die die Zuschreibung *unfinished painting* hervorgerufen haben könnten, konnte aber nichts Unfertiges erkennen. Ich überlegte, ob vielleicht eine bestimmte undeutliche Stelle an der Un-

16 Ebd.

17 Ebd.

terseite des linken Fußes des jüngeren Mädchens, das Margaret genannt wurde, gemeint sein könnte. Der Ausstellungskatalog der *Tate* half nicht weiter, da das Portrait in ihm fehlte. Ist das Unfertige in den Bildern Gainsboroughs doch als eine codierte Stelle zu sehen? Gibt es eine historische Signifikanz, aufgrund welcher eine bestimmte Malweise, bestimmte Pinselstriche sich die Kategorisierung als „unfinished painting“ zuziehen? Deutet man das Unfertige als Stelle einer verfehlten Ähnlichkeit, einer *unlikeness*, gerät man unwillkürlich in das Gebiet jenes historischen Regelwerks, dem die zeitgenössischen Erwartungen, wie ein Bild auszusehen habe, entspringen.

Gainsboroughs lebenslanger Rivale, der Maler Joshua Reynolds, Präsident der 1768 gegründeten *Royal Academy*, urteilte in seinen *Discourses on Art* über dessen Malweise in einer oft zitierten Äußerung, die ebenso von Ärger wie von Bewunderung geprägt scheint:

all those odd scratches and marks, which, on close examination, are so observable in Gainsborough's pictures, and which even to experienced painters appear rather the effect of accident than design; this chaos, this uncouth and shapeless appearance, by a kind of magick, at a certain distance assumes form, and all the parts seem to drop into their proper places.<sup>18</sup>

Wird die Zuschreibung „unfinished“ so als polemisches Argument im zeitgenössischen Kunstdiskurs kenntlich, so steckte in solcher Polemik doch zugleich die Anerkennung, „that the relationship between the physical mark and the resulting image was not simply natural, but a form of ‚magick‘ which could be disturbing.“<sup>19</sup> Eine Form des Magischen also, die verstören konnte. Die jüngere Forschung zu Gainsborough sah darin gelegentlich ein Vorzeichen auf die Malerei der Moderne. Handelt es sich demnach bei jenen wolkigen Stellen in Gainsboroughs Gemälden um Einsprengsel einer noch ausstehenden Moderne? Bezeichnet das Unfertige in den Bildern solche Stellen, an denen Techniken ausprobiert werden, die mit verschiedenen Materialien und Medien experimentieren und gerade den Übergang von Zeichnung und Malerei erforschen?<sup>20</sup> Gainsboroughs Lust am Experimentellen, seine Faszination für Stoffe, Texturen und fließende Oberflächen, ist jedenfalls unübersehbar. Seine Landschaftsbilder aus den 1770er und 1780er Jahren zeigen, so Michael Rosenthal und Martin Myrone, „a restless experimentation quite in de-

18 Sir Joshua Reynolds: *Discourses on Art*, hg. v. Robert R. Wark, New Haven/London 1975, S. 257 f.

19 Rosenthal/Myrone (Hg.): *Thomas Gainsborough 1727-1788* (Anm. 2), S. 12.

20 Als Beispiele dafür könnten auch jene experimentellen Zeichnungen Gainsboroughs aus den Jahren 1771 und 1772 gelten, die Ölgemälde imitierten. Noch jüngst wurden manche dieser Werke katalogisiert als „unfinished ‚lay-in‘, that is, the initial sketch of a landscape composition that would be worked up into a finished state“. Rosenthal/Myrone (Hg.): *Thomas Gainsborough 1727-1788* (Anm. 2), S. 240. Entsprechend der ästhetischen Hierarchisierung der *Royal Academy* waren Zeichnungen oder Aquarelle von minderem Wert; sie konnten nur Studien oder Skizzen sein, das heißt Vorarbeiten zum Zweck der Vorbereitung eines vollendeten Gemäldes.

fiance of academic distinctions between drawing and painting, finish and unfinished, sketch and completed work, and, in the form of his transparencies, an acute sense of the importance of lighting and optics“.<sup>21</sup>

Zeugt also das Unfertige nicht von einem Misslingen, sondern vielmehr vom Experimentieren und der Lust daran? Die Verdikte, die in den zeitgenössischen Kommentaren zu Gainsboroughs Bildern begegnen – die Rede vom Übermaße, vom „excess“<sup>22</sup>, vom Ausschweifenden („licentious“<sup>23</sup>) seiner Malweise, vom Ungewissen, Schwankenden und Fluktuierenden („uncertain and fluctuating“<sup>24</sup>) seiner Pinselstriche –, lassen etwas von dieser reinen Lust noch durchschimmern. Das Unfertige erscheint demnach zwar als paradigmatische Stelle eines Ausbruchs – im Sinn Walter Benjamins: „das, was aus dem Kontinuum ausbrechen wollte, was etwas anderes wollte, es aber doch nicht erreicht hat“<sup>25</sup> – und zugleich eines Wartens, insofern Unfertig-Lassen bedeutet, einen Platz leer zu lassen für etwas, das noch nicht gekommen ist, für ein *unidentifiable object*, für etwas Uneingelöstes.<sup>26</sup> Doch könnte in ihm auch etwas anderes zum Vorschein kommen, nämlich die Spur einer reinen sinnlichen Lust, einer ungezügelter Freude am Experimentieren.

Dennoch bleibt die damit hergestellte Transparenz um die Frage nach dem Unfertigen in Thomas Gainsboroughs Bildern, von der ich ausgegangen war, unvollkommen. In der Allgemeinen Theorie der Schönen Künste, wie in der Theorie überhaupt, ist ja das Unfertige – sieht man vom Fragment ab – nicht zum Gegenstand geworden. So bleibt auch im Diskurs darüber vorläufig etwas Wolkiges und ein ungelöster Rest.

21 Rosenthal/Myrone (Hg.): *Thomas Gainsborough 1727-1788* (Anm. 2), S. 23. Gainsborough experimentierte seit Mitte der 1770er Jahre auch mit verschiedenen Drucktechniken. Ebd., S. 236. Er stellte Drucke her, die Zeichnungen zum Verwechseln ähnlich sahen, und widersprach damit der Vorstellung, dass Drucktechniken vor allem als Reproduktionstechniken – zur Reproduktion von Zeichnungen und Gemälden – zu denken seien. Ebd., S. 258. Außerdem konstruierte er Anfang der 1780er Jahre für sich eine sogenannte *showbox*, eine technische Vorrichtung, die aus einigen von ihm selbst mit verschiedenen *sujets*, vor allem Landschaften, bemalten, beweglichen Glasplättchen bestand. Diese wurden von der Rückseite her mit Kerzenlicht beleuchtet und durch ein davor montiertes Vergrößerungsglas angeschaut. Vgl. ebd., S. 256.

22 Ebd., S. 120.

23 Ebd., S. 244.

24 Ebd., S. 128.

25 Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1991, Bd. V.1, S. 59.

26 Dies würde vielleicht auch zugleich die Stelle bezeichnen, wo das Unfertige vor der Erkenntnis eines Versäumten schützt.

BICE CURIGER:

MIT DER LEIDENSCHAFT DES ANDEREN.

EIN KURZFÜHRER DURCH DAS WERK VON THOMAS HIRSCHHORN

Abb. 1: Thomas Hirschhorn: *Jemand kümmert sich um meine Arbeit*, 1992 (Paris 1992).

Abb. 2: Thomas Hirschhorn: *Less is Less, More is More*, 1995 (*Africus: First Johannesburg Biennale*, Johannesburg 1995).

Abb. 3: Thomas Hirschhorn: *Présentoir: Les Plaintifs, les Bêtes, les Politiques*, 1995 (*Bruit de fond*, Centre National de la Photographie, Paris 2000). Mit freundlicher Genehmigung des Bonnefanten Museum, Maastricht.

Abb. 4: Thomas Hirschhorn: *Tränenrisch*, 1996 (Kunstmuseum Luzern 1996, Paris 1992).

Abb. 5: Thomas Hirschhorn: *Skulptur-Sortier-Station*, 1997 (*Skulptur Projekte*, Münster 1997). Mit freundlicher Genehmigung des Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris.

Abb. 6: Thomas Hirschhorn: *Ingeborg Bachmann Altar*, 1998 (*Freie Sicht aufs Mittelmeer*, Kunsthaus Zürich 1998).

Abb. 7: Thomas Hirschhorn: *Meret Oppenheim Kiosk*, 2000 (Universität Zürich, Irchel 2000). Mit freundlicher Genehmigung des Hochbauamts des Kantons Zürich.

Abb. 8: Thomas Hirschhorn: *Deleuze Monument (La Beauté)*, Avignon 2000). Mit freundlicher Genehmigung des DRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, Aix-en-Provence.

Abb. 9: Thomas Hirschhorn: *Wirtschaftslandschaft Davos*, 2001 (Kunsthaus Zürich 2001). Mit freundlicher Genehmigung der Galerie Susanna Kulli, Zürich.

Abb. 10: Thomas Hirschhorn: *Bataille Monument*, 2002 (Imbiss) (*Documenta 11*, Kassel, 2002). Foto: Werner Maschmann. Mit freundlicher Genehmigung der Gladstone Gallery, New York.

Abb. 11: Thomas Hirschhorn: *Musée Précaire Albinet*, 2004 (*Common Meal, week Andy Warhol / Repas commun, semaine Andy Warhol*, Cité Albinet, Aubervilliers, 2004). Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und der Laboratoires d'Aubervilliers, Aubervilliers.

Abb. 12a: Thomas Hirschhorn: *Ur-Collage*, 2008 (Exhibition view, Galerie Susanna Kulli, Zürich 2009).

Abb. 12b: Thomas Hirschhorn: *Ur-Collage 131*, 2008 (Galerie Susanna Kulli, Zürich 2009).

BIRGIT R. ERDLE:

DAS UNFERTIGE IM BILD

Abb. 1: Thomas Gainsborough: *Portrait of the Artist with his Wife and Daughter*, um 1748 (National Gallery, London).

Abb. 2: Thomas Gainsborough: *Mr and Mrs Andrews*, um 1748/49 (National Gallery, London).

Abb. 3: Thomas Gainsborough: *The Painter's Daughters with a Cat*, 1760/61 (National Gallery, London).

Abb. 4: Thomas Gainsborough: *The Painter's Daughters Chasing a Butterfly*, um 1756 (National Gallery, London). Alle Abbildungen mit freundlicher Genehmigung der National Gallery, London.

JÜRGEN HEINRICHS:

PASSION ALS DENKSTIL: DIE LEKTÜRE VON BILDERN ALS KRITISCHE PRAXIS

Abb. 1: Barbara Kruger: *Ohne Titel (Your Gaze Hits the Side of My Face)*, 1981, Fotografie, 140 x 104 cm (Sammlung Allison und Neil Rubler, New York). Mit freundlicher Genehmigung der Mary Boone Galerie (© Barbara Kruger).

Abb. 2: Hank Willis Thomas: *The Day I Discovered I Was Colored*, 2009, Tintenstrahldruck auf Papier, 76 x 76 cm. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und der Jack Shainman Galerie, New York (© Hank Willis Thomas).

Abb. 3: David Wojnarowicz: *Ohne Titel (One Day This Kid...)*, 1990, Silbergelatinekabzug, Photostat, 76 x 100 cm. Mit freundlicher Genehmigung des Estate of David Wojnarowicz und der P.P.O.W. Galerie, New York.

MICHAEL W. JENNINGS:

BRINKMANN'S PASSIO: ROM, BLICKE AND CONCEPTUAL ART

Abb. 1: Dan Graham: *Homes for America*, in: *Art in America*, Dec. 1966.

Abb. 2: Robert Smithson: *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*, in: *Artforum*, Dec. 1967.

ESTHER KILCHMANN:

DER HANDSCHUH. EIN ACCESSOIRE DER LEIDENSCHAFT

Abb. 1: *Rolands Tod*, in: Rudolf von Ems: *Weltchronik*, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, SBB-III A, Ms germ fol 623 022 r. Mit freundlicher Genehmigung der Staatsbibliothek zu Berlin.

Abb. 2: Max Klinger: *Ruhe* (aus dem Zyklus *Paraphrase über den Fund eines Handschuhs*), Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Singer 120-II, Inv. 425-92. Mit freundlicher Genehmigung der Staatlichen Museen zu Berlin.

HERBERT LACHMAYER:

STAGING KNOWLEDGE UND IMAGINATIVE RHETORICS.

INSZENIERUNG VON WISSENSÄUMEN UND PERFORMATIVE KULTURVERMITTLUNG

Abb. 1: Herbert Lachmayer/Margit Nobis: *Pornosophic Wallpaper „Début de Siècle“*, 2009 (*Haydn Explosiv*, Schloss Esterházy, Eisenstadt).

Abb. 2: Herbert Lachmayer/Margit Nobis: *Hermeneutic Wallpaper „Oper“*, 2009 (*Haydn Explosiv*, Schloss Esterházy, Eisenstadt).