

Der Vermeer-Sensor

Wertzuschreibung und Werterhaltung
von Ding und Kunst in Zeiten der Überfülle

hrsg. von Rolf Bier



Bild-Schwund in der Literatur
Goethe, Stifter, Houellebecq

Eva Geulen

Vor ein paar Jahren sah ich während des PowerPoint-Vortrags eines Kunsthistorikers zum ersten Mal, wie Gemälde eine digital auf dem Bildschirm erzeugte Wasseroberfläche zitternd durchbrachen, um kurz darauf, nachdem die kreisförmigen Wellen verebzt waren, das Bild die ruhig gewordene Fläche eingenommen hatte, unter neuerlicher Erregung des Wasserspiegels wieder in die simulierte Tiefe abzutauchen. Ich muss gestehen, dass mich dieser Präsentationsvorgang des Bild-Materials mehr faszinierte als dieses selbst. Da Kunsthistoriker ja stets viel Material im Gepäck haben und es gerne zeigen, hatte ich ausreichend Gelegenheit zur wiederholten Beobachtung des magischen Schauspiels.

Dass ich mich damals von einer computertechnisch generierten Urszene der Malerei hatte in Bann schlagen lassen, wurde mir erst deutlich, als ich in Sigrid Weigels ambitionierter *Grammatologie der Bilder* von den Ursprungs-Legenden über das Erscheinen und Verschwinden von Bildern las (etwa bei Plinius)¹ und dabei begriff, dass mit diesem Auf- und Abtauchen ein Emblem sehr alter, aber bis in die Gegenwart reichender Grundfragen der Kunst- und Bildwissenschaften vorlag. Gibt es dieses Motiv von Bild-Erscheinung und Bild-Schwund eigentlich auch in der jüngeren Literatur? Und wie gestaltet sich dieser Topos im Medium eines Textes: variierend, ergänzend, konkurrierend? Nach Sichtung der Bestände habe ich drei Texte ausgesucht, in denen je anders eine überraschende Beobachtung zu Buche schlägt. Während einem nämlich zunächst reihenweise Möglichkeiten des Verschwindens von Bildern in der Literatur einfallen, zeigt sich auf den zweiten Blick, dass es gar nicht so einfach für Bilder ist, in Geschichten (auch: aus der Geschichte) zu verschwinden. Es bleibt oft noch etwas übrig, wenn nicht das Bild, dann die Geschichte seines Verschwindens.² Für die Textauswahl war dieses Ineinander von

1 Sigrid Weigel: *Grammatologie der Bilder*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2015, S. 20–26.

2 Das hat gewiss auch mit den Barrieren der Medientdifferenz zu tun: Bilder können in Texten nicht verschwinden, weil sie nicht als Bilder, sondern als Texte gegenwärtig sind. Von Sonderfällen hybrider Kopräsenz abgesehen (in der mittelalterlichen Handschrift, in Comic und Graphic Novel oder in zahlreichen Texten W.G. Sebalds) existieren Bilder in der Literatur vornehmlich in Gestalt ihrer Beschreibung. Ekphrasis ist der Terminus technicus; Hypotypose die ent-

sprechende rhetorische Figur. Allerdings monierte schon G.E. Lessing an exzessiven Kunstbeschreibungen: „[D]as Ding selbst bin ich weit entfernt zu sehen“ (Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. In: Ders.: *Werke*, Bd. III, hrsg. v. Franz Bornmüller. Leipzig: Bibliographisches Institut 1884, S. 3–246, hier S. 113). Von Lessing bis Georg Lukács ist die Kunstbeschreibung in der Folge als Literaturschädling inkriminiert worden: Zu viel Ekphrasis zerstöre zwar nicht das beschriebene Werk, wohl aber das Erzählen.

verschwindenden und doch bleibenden, bleibenden und doch verschwindenden Bilder ausschlaggebend. Interessant wird das Verhältnis vor allem unter der Doppelbedingung wachsender Musealisierung einerseits und künstlerischen Verfahren der Moderne andererseits. Während seit dem 19. Jahrhundert immer mehr gesammelt und aufbewahrt wird, beschäftigen sich Kunstwerke spätestens seit Anfang des 20. Jahrhunderts zunehmend mit ihrem eigenen Verschwinden. Fast könnte man meinen, das Glück moderner Kunst sei das Auflösen, Zersetzen, Entstellen und Verschwinden. Die geläufigen Interpretationsmodelle dieses Phänomens erschöpfen sich freilich in der Negation: Das Kunstwerk sage sich von seinen Mythen los, dem Schöpfermythos, dem Meisterwerkmythos, dem Ewigkeitsmythos usw.³ Das wird spätestens dann fragwürdig, wenn es aufgrund technischer Möglichkeiten in der digitalen Welt faktisch immer schwieriger für alles und alle wird, überhaupt zu verschwinden. In dieser doppelten Perspektive erweisen sich die drei Texte von Johann Wolfgang Goethe, Adalbert Stifter und Michel Houellebecq als besonders ergiebig.

In Goethes *Der Sammler und die Seinigen* von 1798 berichtet der Kunstsammler auch vom Schicksal eines der Werke eines jungen Malers, den sich sein Vater eigens ins Haus geholt hatte:

Da [dem jungen Künstler, E.G.] alles bis auf die geringste Kleinigkeit, so wahrhaft, ja so täuschend gelang, fiel endlich mein Vater auf eine sonderbare Idee, deren Ausführung ich Ihnen beschreiben muß, weil das Bild selbst, wie ich erzählen werde, nicht mehr vorhanden ist, sonst würde ich es Ihnen vorgezeigt haben. In dem obern Zimmer, wo die besten Porträte hängen und welches eigentlich das letzte in der Reihe der Zimmer ist, haben Sie vielleicht eine Türe bemerkt, die noch weiter zu führen scheint, allein sie ist blind, und wenn man sie sonst eröffnete, zeigte sich ein mehr überraschender als erfreulicher Gegenstand. Mein Vater trat mit meiner Mutter am Arme gleichsam heraus und erschreckte durch die Wirklichkeit, welche teils durch die Umstände, teils durch die Kunst hervorgebracht war; Er war abgebildet, wie er, gewöhnlich gekleidet, von einem Gastmahl, aus einer Gesellschaft, nach Hause kam. Das Bild ward an dem Orte, zu dem Orte, mit aller Sorgfalt gemalt, die Figuren aus einem gewissen Standpunkte genau perspektivisch gehalten und die Kleidungen, mit der größten Sorgfalt, zum entschiedensten Effekte gebracht. Damit das Licht von der Seite gehörig einfiel, ward ein Fenster verrückt und alles so gestellt, daß die Täuschung vollkommen werden mußte. Leider hat aber ein Kunstwerk, das sich der Wirklichkeit möglichst näherte, auch gar bald die Schicksale des Wirklichen erfahren. Der Blendrahm mit der Leinwand war in die Türbekleidung befestigt und so den Einflüssen einer feuchten Mauer ausgesetzt, die um so heftiger wirkten als die verschlossene Tür alle Luft abhielt, und so fand man nach einem strengen Winter, in welchem das Zimmer nicht eröffnet worden war, Vater und Mutter völlig zerstört, worüber wir uns um so mehr betrübten, als wir sie schon vorher durch den Tod verloren hatten.⁴

Mit ein wenig Phantasie kann man sich diesen Bild-Zerfall als zeitgenössisches Installationsprojekt vorstellen, *site specificity* inklusive; nicht nur ein dem Verfall ausgesetztes, sondern mit ihm rechnendes Kunstwerk, das sein eigenes Verschwinden in Zeit und Raum mitgestaltet. Diese für uns heute naheliegende Assoziation könnte Goethes Absicht jedoch kaum ferner sein. *Der Sammler und die Seinigen* war als Abrechnung mit allen Formen von künstlerischem Dilettantismus gedacht. Dazu gehört die amateurhafte

Verkennung der lokalen Bedingungen ebenso wie die täuschende Nachahmung, die der in Sachen bildender Kunst bekanntlich unnachgiebige Klassizist Goethe bestenfalls als eine Vorstufe der Kunst gelten ließ, die sich von dort durch die ‚Manier‘ zum ‚Styl‘ hoch zu arbeiten hatte.⁵ Was nicht Kunst sein, sondern bloß wirklich wirken will, fällt der präntierten Wirklichkeit wirklich zum Opfer.

Abgestraft wird implizit auch die narzisstische Instrumentalisierung der Kunst durch den Vater des Sammlers, der für seinen Einfall, so will es fast scheinen, mit dem eigenen Leben und dem seiner Frau schon im Vorfeld des entdeckten Zerfalls hatte büßen müssen. Von diesem bei Goethe marginalen und lakonisch verkürzten Motiv vermessener Verwechslung von Kunst und Wirklichkeit führt freilich eine breite Spur auf das von der literarischen Romantik bis tief ins 19. Jahrhundert vielfältig variierte Thema der Konkurrenz von Gemälde und Modell, Kunst und Leben. In diese Tradition gehört, neben vielem aus dem Horror-Genre (etwa Edgar Allen Poes *Oval Portrait* von 1850), auch Honoré de Balzacs berühmter Text *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1832) und Stifters späte Malererzählung *Nachkommenschaften* (1864). Bei Stifter möchte ein Maler, der sich vordem an Alpengipfeln versucht hatte, nun „die wirkliche Wirklichkeit“⁶ in Gestalt eines unscheinbaren Moores malen, das trockengelegt werden soll und mithin bald selbst so aus der Wirklichkeit verschwunden sein wird wie die lebenden Vorbilder der veristischen Studie in Goethes Sammler. In Stifters Erzählung wird das fertiggestellte Moor-Gemälde vom Künstler am Ende verbrannt. Was von Moor und Bild bleibt, ist die Erzählung vom Entstehen und Verschwinden des Bildes.

Auch in *Der Sammler und die Seinigen* setzt die Geschichte sich zwar nicht direkt an die Stelle des zerstörten Bildes, aber es scheint sie doch überhaupt erst zu geben, weil jenes Bild verschwand. In einem lesenswerten Aufsatz ist diese Idee einer Genese des Erzählens aus dem Geist der Bildlöschung zwischen E. T. A. Hoffmann und Hugo von Hofmannsthal von Gabriele Brandstetter verfolgt worden.⁷ Ihre These trifft auf eine Reihe von Texten dieses Zeitraums tatsächlich zu, aber nicht auf diese Goethe-Stelle. Denn obwohl es außer der blinden Tür und dem um des ehemaligen Bildes willen verrückten Fensters keine Spuren mehr gibt, behält das Bild seinen angestammten Platz in der Sammlung, und nur so findet es Eingang in die Geschichten vom Sammler und den Seinigen.

Bei Stifter hat das Bleibende im Vergleich zu Goethe allerdings deutlicheren Vorrang. Während viele Bildungsromane zwischen Goethe und Thomas Mann auch Künstlerromane sind, ist sein *Nachsommer* (1852) ein Restauratoren- und Sammler-Roman. Im Zweifelsfalle wird Verschollenes wie die trotz aller Bemühungen des Romanpersonals

3 Vgl. Hans Belting: *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*. München: Beck 1998.

4 Johann Wolfgang Goethe: *Der Sammler und die Seinigen*. In: Ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchener Ausgabe*, Bd. 6.2, hrsg. v. Victor Lange et al. München: Hanser 2006, S. 76–131, hier S. 83.

5 Vgl. Johann Wolfgang Goethe: *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl*. In: Ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchener Ausgabe*, Bd. 3.2, hrsg. v. Hans J. Becker et al. München: Hanser 2006, S. 186–191.

6 Adalbert Stifter: *Nachkommenschaften*. In: Ders.: *Werke und Briefe. Historisch-Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 3.2, hrsg. v. Johannes John / Sibylle von Steinsdorff. Stuttgart: Kohlhammer 2005, S. 23–94, hier S. 65.

7 Gabriele Brandstetter: *Bild-Löschung und Bild-Belebung. Imagination und Narration bei E. T. A. Hoffmann, Balzac und Hofmannsthal*. In: Bernd Hüppauf / Christoph Wulf (Hrsg.): *Bild und Einbildungskraft*. Paderborn: Fink 2006, S. 294–310.

nicht mehr aufzufindende Hälfte einer alten geschnitzten Wandverkleidung so täuschend nachgebildet, dass es sich vom Original nicht unterscheidet. Das ist zwar nach Maßstäben unseres gegenwärtigen Restaurations-Ethos auch zerstörerisch, aber Stifter gingen Erhalt und Veredelung des Ganzen über den Kult um Originalität und Authentizität des Fragments. Das gilt auf etwas kompliziertere Weise auch für die *Nachkommen-schaften*, obwohl es dort sowohl um den absehbaren Verlust eines Stückes (Moor-)Wirklichkeit wie um die Zerstörung eines einzelnen (Moor-)Bildes geht.

Erzählt wird die Heilung eines närrischen Ehe- und Familienhassers, der zeitweilig Landschaftsmaler war und Friedrich Roderer heißt. Alle Mitglieder des zahlreichen, aber weitläufig zerstreuten Roderer-Geschlechts zeichnen sich durch skurrile Obsessionen aus. Der eine wollte Heldendichter und Epossschreiber werden, ein anderer eine Weltgeschichte verfassen, und Friedrich Roderer wollte ein Landschaftsmaler sein. Alle Roderers sind talentiert und verfolgen ihre jeweiligen Projekte mit Leidenschaft und Ausdauer. Aber alle geben schließlich an einem gewissen Punkt ihres Lebens freiwillig auf, woran sie ihr Herz zunächst gehängt hatten. So erzählt es Peter Roderer, der einst Heldendichter werden wollte und sich nun um die Trockenlegung jenes unschönen, nutzlosen und obendrein gesundheitsschädlichen Moores kümmert, dem jungen Mann, dessen einziger Ehrgeiz es ist, dieses Moor zu malen, in das er täglich geht und in dessen Nähe er sich sogar eine Blockhütte errichtet hat. Der Leser weiß bereits, dass es sich bei diesem Maler um Friedrich Roderer handelt. Rasch finden Peter und Friedrich Roderer ihre Verwandtschaft heraus. Wie auf Befehl verliebt sich Friedrich Roderer dann unverzüglich und komplikationslos in die Tochter Peter Roderers, der das Epos-Dichten gegen die Trockenlegung des Moores eingetauscht hat. Die Hochzeit des jungen Paares im Rahmen einer großen Roderer-Familienzusammenführung macht den Schluss.

Friedrich Roderers Moor-Malerei leidet unter diesen Entwicklungen nicht im Geringsten. Das drohende Verschwinden seines geliebten Moores bereitet ihm kein Kopfzerbrechen. Es fehlt auch jede Spur der notorischen Konkurrenz von Liebe zur Frau und Liebe zur Kunst. Friedrich Roderer arbeitet morgens an seinem Moorgemälde, besucht nachmittags die Verlobte und freut sich an den Fortschritten seines Gemäldes. Die Liebe leiht der Arbeit sichtlich Flügel. Die Verlobte erweist sich als Muse, die ihren Roderer gerade und vor allem um seiner Obsession willen liebt: „Höre Friederich, [...] du mußt deine Gewalt, die ich an dir sehe, auf irgendetwas Großes wenden, und es erreichen, dann lieb ich dich grenzenlos.“⁸ Als der Künstler sein Moor-Bild fast fertiggestellt hat, macht er der Geliebten eine überraschende Eröffnung:

Mein großes Bild, welches bis auf Kleinigkeiten fertig ist, kann die Düsterteit, die Einfachheit und Erhabenheit des Moores nicht darstellen. Ich habe mit der Inbrunst gemalt, die mir Deine Liebe eingab, und werde nie mehr so malen können. Darum muss dieses Bild vernichtet werden, und keines kann mehr aus meiner Hand hervorgehen. Wenn Du sagst, ich werde Dich verlieren, wenn ich mein Streben aufgebe, so muß ich Dich mit dem ungeheuren Schmerze verlieren, aber meinen Entschluß ausführen.⁹

In der romantischen Tradition lief der Maler stets Gefahr, die Geliebte über die Kunst zu verlieren. Bei Stifter muss umgekehrt der Künstler fürchten, die Geliebte zu verlieren, wenn er die Kunst preisgibt. Die künftige Gattin Susanna hat jedoch ein Einsehen, weil die heldenhafte Entschlossenheit, mit der dieser Roderer bislang gemalt hat, derjenigen, mit der er nun nicht mehr malen wird, in nichts nachsteht. Bedächtig, ohne Pathos oder Furor wird das fast fertige Gemälde vom Künstler zerschnitten und verbrannt.

Warum geschieht das? Da die Konkurrenz von Kunst und Liebe wegfällt und ein Nachlassen von Susannas beflügelnder Liebe nicht zu befürchten ist, bleibt als Begründung des Autodafés nur, dass auch dieser Roderer freiwillig seiner Obsession entsagt, weil die Roderers das eben so machen. Diese Bedingung ist jedoch bereits mit dem Entschluss, fortan nicht mehr zu malen, schon erfüllt und kann deshalb die Vernichtung des Moorbildes nicht begründen. Zwar gehörte die Zerstörung für misslungen erachteter Werke von jeher zu den bildökologischen Strategien dieses besessenen Serien des immer selben Motivs malenden Künstlers. Vor dem Moor hatte er sich bereits vergeblich an einer gemalten Ansicht des Dachstein abgearbeitet und dabei so viel verbrannt wie gemalt:

Entweder ich vervollkomme mich von Bild zu Bild, dann ist bei meinem Tode nur ein Bild von mir vorhanden, an dem ich nämlich eben vor dem Tode gearbeitet habe, weil alle anderen verbrannt worden sind; oder ich steige rasch empur und male hierauf lauter Meisterstücke.¹⁰

Als Begründung für die Zerstörung bleibt folglich nur das Misslingen des Werks (was einen, der kein Maler mehr ist, freilich auch nicht zu kümmern bräuchte). Wenn sein Schöpfer „die Dürsterheit, die Einfachheit und Erhabenheit des Moores nicht darstellen“ konnte, fehlte es ihm an Talent, oder lag es am Anspruch? Ist dieser Roderer ein Opfer des Mythos vom einzigartigen Meisterwerk? Oder ist er ein später Nachfahre von Goethes Dilettant, der die Kunst mit der Wirklichkeit verwechselt hat? Vor seiner Begegnung mit Susanna und der Fertigstellung des Moorbildes hatte der Maler Roderer in der Tat einem Realismus der „wirklichen Wirklichkeit“ das Wort geredet. Das Blockhaus auf dem Hügel über dem Moor hat er sich errichten lassen, weil man, um die wirkliche Wirklichkeit darzustellen, „die wirkliche Wirklichkeit immer neben“ sich haben sollte.¹¹ Den Genie-Malern hielt dieser Maler entgegen:

Warum hat denn Gott das Wirkliche gar so wirklich und am wirklichsten in seinem Kunstwerke gemacht, und in demselben doch den höchsten Schwung erreicht [...]? [...] Macht nur die Wirklichkeit so wirklich wie sie ist [...], und ihr werdet wunderbare Werke hervorbringen als ihr glaubt.¹²

In dieser Perspektive muss das Bild verschwinden, weil es vom Anspruch zeugt, Gottes unendliche Schöpfung und damit das ultimative Kunstwerk abbilden zu wollen. An so verstandener ‚wirklicher Wirklichkeit‘ muss freilich jeder Künstler scheitern. Die Bildzerstörung wäre dann Ausdruck neu gewonnener Demut gegenüber wirklicher Wirklichkeit. Dagegen spricht jedoch, dass der Erzähler, der es im ersten Textteil, der Dachstein-Periode des Malers, an grotesk-humoristischen Verzeichnungen seiner Figur nicht hat fehlen lassen, darauf mit Beginn der Moor-Periode verzichtet. Vielmehr setzt er nun alles daran, den komischen Maler als ernsthaften Mann darzustellen und sein Moorgemälde zu würdigen. Tatsächlich kann dem Autor des Sanften Gesetzes, der sich für die Erhaltung und Würdigung alles Übersehenen einsetzt, ein Maler nicht gleichgültig sein,

8 Stifter: Nachkommenschaften, S. 80.

11 Ebd., S. 65.

9 Ebd., S. 92.

12 Ebd.

10 Ebd., S. 30.

der sich vom erhabenen und im 19. Jahrhundert tausendfach gemalten Dachstein zugunsten eines einfach-unscheinbaren Moores abwendet. Die Vernichtung eines Bildes, das Übersehenes und Unterschätztes, das bald auch realiter verschwunden sein wird, festhält und aufbewahrt, ist mit Stifters ästhetischer Restaurationsideologie unvereinbar. Damit erweist sich die Zerstörung des Moorbildes durch den Maler als eine weder erzählstrategisch noch figurenpsychologisch, weder kunsttheoretisch noch poetologisch zu schließende Lücke im Gesamtgefüge der Erzählung. Es sei denn, die Lücke selbst ist der springende Punkt. Eine Lücke nämlich klafft im genealogischen Zusammenhang des Roderer-Geschlechts, die zu füllen dem neuen Roderer-Paar Susanna und Friedrich obliegt. Bei Stifter verschiebt sich die Konkurrenz von Geliebter und Kunst zu der von künstlerischen und leiblichen Nachkommen, auf die auch der befremdliche Plural des Kollektivsingulars „Nachkommenschaft-en“ anspielt. Der Verwechslung der einen (künstlerischen) mit der anderen (leiblichen) Nachkommenschaft hätte sich Friedrich Roderer als Künstler also schuldig gemacht. Sein früherer Entschluss, ein Landschaftsmaler zu werden, war begleitet von heimlichem Widerwillen, den vielen schon existierenden Gemälden nun noch weitere hinzuzufügen. Wenn er, der damals 26-jährige, so alt würde wie sein noch lebender Vater und Großvater „und stets Landschaften male, so gehören, falls ich sie alle am Leben lasse, und sie einmal in Kisten sammt ihren Rahmen verpackt verführen will, fünfzehn zweispännige Wägen mit guten Rossen dazu, wobei ich noch so manchen malfreien und vergnügten Tag verleben kann.“¹³ Aber kann man Bilder am Leben lassen?¹⁴ Und kann man, wie Roderer, der misslungene Bilder – und im Aspekt der wirklichen Wirklichkeit gibt es nur misslungene Bilder – regelmäßig vernichtet, sagen, er habe „keine Ruhe, so lange sie auf der Welt waren“¹⁵? Den engen Zusammenhang zwischen Entsorgung der wuchernden Bilder und genealogischer Vermehrung bezeugt auch die abstruse Kalkulation des damaligen Hagestolzes über die Nachkommen, die gegebenenfalls seine malerischen Nachkommenschaften erben würden:

So habe ich eine Schwester, die Kinder hat; so haben meine zwei Oheime Kinder, diese Kinder bekommen einst Kinder, welche wieder Kinder bekommen, so daß ich bei dem hohen Alter, welches ich erreichen werde, Nichten, Neffen, Geschwisterkinder, Urnichten, Urneffen, Urgeschwisterkinder, Ururnichten, Ururneffen, Ururgeschwisterkinder, und so weiter, in großer Zahl haben werde, unter welche ich meine Bilder als Geschenke vertheilen kann.¹⁶

Man darf sich von der Übertreibung und ihrer Komik nicht täuschen lassen: Bei der Frage der Nachkommenschaft, die dem kinderlosen Autor bekanntlich versagt blieb, hört der Spaß für Stifter auf. Um der leiblichen Nachkommen willen muss die künstlerische Nachkommenschaft vernichtet werden. Das Bild darf nicht in der Welt und nicht am Leben bleiben, damit das Roderer-Geschlecht sich vermehrt. Aber die Erzählung weiß nichts von neuen Roderers, denn sie bricht mit der Hochzeit ab. Es bleibt nur die Erzählung *Nachkommenschaften*, Vermächtnis eines Stifters, der vielleicht lieber ein Maler und Familienvater als der Autor von *Nachkommenschaften* gewesen wäre.

Vor dem Hintergrund der Engführung von künstlerischen und leiblichen Nachkommen erschließt sich noch ein weiterer Grund für die Zerstörung des Bildes. Dieser Roderer wollte eigentlich gar kein Landschaftsmaler werden, denn nichts perhorresziert er mehr als die Dauerhaftigkeit und materiale Präsenz solcher Bilder. Ob sie leben können, ist schwer zu sagen, aber sterben können sie definitiv nicht. Nicht weniger verhasst sind dem angehenden Maler Bücher, in denen überflüssigerweise erzählt wird, was „da schon

so unendlich Viele [...] erzählt haben [...]. Und doch ist es mit einem Buche viel besser, als mit einer in Oel gemalten in einem Goldrahmen befindlichen Landschaft“.¹⁷ Den Büchern bleibt das Schicksal des Überdauerns erspart, sie zerfallen und verschwinden im Laufe der Zeit von selbst: „Während von dem Buche schon alle Blätter verbraucht sind, und die Deckel morsch und schimmelig geworden und weggeworfen sind“, stehen oder hängen die Landschaftsgemälde immer noch irgendwo herum, wandern von „der Außenwand eines Trödlergewölbes“ in eine „Rumpelkammer“ und von da in eine andere. Die gemalte Landschaft geht „gleichsam als ihr eigenes Gespenst“ um.¹⁸ Dieses groteske Phantasma von Tausenden von Gemälden, die nicht leben und nicht sterben können, ist die (überraschend moderne) Rückseite von Stifters restaurativer Musealisierung- und Bewahrungsideologie. Als Maler hat er den Landschaftsbildern nicht wenige hinzugefügt. An das Widerspiel von Bewahrung und Zerstörung knüpft Michel Houellebecq 2009 erschienener Roman *Karte und Gebiet* an. Er beginnt, wo Stifter endet, mit einer Bildzerstörung. Auf den ersten Seiten arbeitet der Künstler Jed Martin an einem Doppelporrait mit dem Titel „Damien Hirst und Jeff Koons teilen den Kunstmarkt unter sich auf“, das er wenige Seiten und ein Jahr später zerstört:

Er nahm einen Spachtel, stach Damien Hirst ein Auge aus, vergrößerte dann mühevoll das Loch – es war eine sehr widerstandsfähige Leinwand aus eng gewebten Leinenfasern. Dann ergriff er die klebrige Leinwand mit einer Hand und zerriss sie mit einem Ruck. [...] Ein wenig ruhiger geworden, hielt Jed inne, betrachtete seine mit Farbe besudelten Hände und trank den Cognac aus, ehe er mit beiden Füßen auf das Gemälde sprang, es zertrampelte und über den Boden rieb, der allmählich glitschig wurde.¹⁹

Auf das für Houellebecq gerne angelegte Konto lustvollen Welt- und Kunstekels sind weder diese Szene noch der Roman insgesamt zu verrechnen. Aber der Autor hat es darauf angelegt, die Haupttendenzen zeitgenössischer Kunst einschließlich paralleler betriebs- und szenemäßig bedingter Theoriebildung ziemlich vollständig und doch zwanglos zu archivieren: der Sammler und die Seinigen für das frühe 21. Jahrhundert.

Jed Martins erstes Projekt war die

systematische fotografische Wiedergabe der gewerblichen und industriellen Erzeugnisse der Welt. [...] Aktenhefter in Hängevorrichtungen, Faustwaffen, Terminkalender, Druckerpatronen, Gabeln: Nichts entzog sich seinem enzyklopädischen Ehrgeiz, der darin bestand, einen erschöpfenden Katalog der Gegenstände menschlicher Fertigung im industriellen Zeitalter zu erstellen.²⁰

Dieses Sammeln dessen, was sonst keiner sammelt, ist seit Marcel Duchamp und Andy Warhol ein mindestens ebenso prominentes ästhetisches Verfahren wie das Zerstören

13 Stifter: Nachkommenschaften, S. 13.

17 Ebd., S. 27.

14 Vgl. Angela Matyssek (Hrsg.): *Wann stirbt ein Kunstwerk? Konservierungen des Originalen in der Gegenwartskunst*. München: Schreiber 2010.

18 Ebd., S. 27–28.

15 Stifter: Nachkommenschaften, S. 30.

19 Michel Houellebecq: *Karte und Gebiet*, aus d. Franz. v. Uli Witmann. Köln: DuMont 2011, S. 27.

16 Ebd., S. 31.

20 Ebd., S. 36.

und das Kopieren der Kopie. Entsprechende Logiken beherrschen dann auch die werkchronologisch anschließenden Fotoserien der französischen Michelin-Landkarten, die der fragliche Konzern mit bemerkenswerter Rücksicht auf die ästhetische Entscheidungsfreiheit Jed Martins finanziell unterstützt. Motto: „DIE KARTE IST INTERESSANTER ALS DAS GEBIET.“²¹

Weiter geht es mit einer Fotoserie einfacher Berufe – deutliches Vorbild sind August Sanders Fotos aus den 1920er Jahren. Martin bevorzugt dabei die Darstellung solcher Berufe, die (wie das unscheinbare Moor bei Stifter) durch Fortschritt vom Aussterben oder Verschwinden bedroht scheinen, zum Erstaunen des Künstlers jedoch in den Jahren ab 2020 – der Roman verlängert die Gegenwart in die nahe Zukunft – im Zuge eines sich offenbar durchsetzenden Trends allmählich so gespenstisch zurückkehren wie gegenwärtig die vordem ausgestorbenen Wölfe in Niedersachsen. Sogar ein Hufschmied hat sich bei Houellebecq im großmütterlichen Dorf des Schriftstellers neu angesiedelt. Nicht den dokumentarischen Sammelimpuls aufgebend, aber den Gegenstand und das Verfahren wechselnd, malt Martin dann die Großen der Welt, Industriebosse wie den VW-Vorstandsvorsitzenden, die amerikanischen Unternehmer Steve Jobs und Bill Gates, den Schriftsteller Houellebecq – wenn der Autor sich als Figur einspielt, weiß man schon, dass man es mit postmodernen ‚wirklichen Wirklichkeiten‘ zu tun hat – und schließlich jenes Bild von Koons und Hirst, mit dessen Zerstörung Jed Martins Künstlerdasein vorläufig endet und der Roman begonnen hatte.

In dem in der Zukunft spielenden Epilog, der nicht mehr aus Jeds Perspektive erzählt wird, sondern von einer weiteren im Roman bisher nicht vernommenen Stimme als Rückblende, hat sich der Künstler auf einem riesigen Grundstück im Haus seiner Großmutter verbarrikadiert und nimmt nach zehn Jahren der Untätigkeit die künstlerische Produktion wieder auf, um jene Werke zu schaffen, die, so lässt der anonyme Erzähler wissen, heute in den großen Museen und Sammlungen der Welt zu besichtigen sind.

Auch diese späten Videofilme werden in ihrer ästhetischen Eigenlogik, aber auch in ihren technischen Aspekten derart realistisch präsentiert, dass man sich fast nicht vorstellen kann, dass bisher noch keine Künstlerin auf den Gedanken dieser Arbeit gekommen sein sollte und annehmen möchte, Houellebecq (der Autor, nicht die literarische Figur) habe hier Realien montiert. Zuerst filmt Jed Martin beliebige Pflanzen, Zweige, Gräser auf seinem Grundstück, aus einer Perspektive, 24 Stunden lang. Das Videomaterial wird dann einer besonderen Schnitttechnik unterzogen und die ihrerseits separat abgefilmten Gegenstände des elektronischen Zeitalters werden anschließend hineinmontiert. Mit Hilfe der längst ausrangierten Filmtechnik der Mehrfachbelichtung und einer eigens für ihn modifizierten Software schaffe Martin, so der offenbar bewanderte Erzähler,

Ansichten [...], bei denen die industriell gefertigten Gegenstände erdrückt und allmählich unter immer zahlreicheren pflanzlichen Schichten begraben zu werden scheinen. Manchmal erwecken sie den Eindruck, sich zu wehren und zu versuchen, wieder an die Oberfläche zu gelangen, doch dann werden sie von einem Wirbel von Gräsern und Blättern weggefegt, sie tauchen in einem pflanzlichen Magma unter, und während sich ihre Oberfläche auflöst, werden Mikroprozessoren, Batterien und Speicherkarten sichtbar.²²

Kurz vor seinem Tod macht Martin noch Fotos von Fotos ihm persönlich bekannter Menschen und lässt die Abzüge vor seinem Haus verwittern. Und er kauft Playmobilmännchen, deren Verfall er mit Hilfe eines Unkrautvernichters beschleunigt. Der Erzähler

schwingt sich schließlich zu einer Deutung auf, die nicht nur dem gehobenen Feuilleton zur Ehre gereicht, sondern so auch in einem Kunstkatalog stehen könnte oder dort vielleicht sogar zu finden ist:

Die Werke, die Jed Martin in den letzten Jahren seines Lebens schuf, können daher – das ist die Interpretation, die unmittelbar in den Sinn kommt – als nostalgisches Nachsinnen über das Ende des industriellen Zeitalters in Europa und über den vergänglichen Charakter aller von Menschenhand gefertigten Dinge im Allgemeinen angesehen werden. Diese Interpretation reicht jedoch nicht aus, um das Unbehagen zu erklären, das uns beim Betrachten dieser kleinen, ergreifenden Playmobilfiguren befällt, die sich inmitten einer riesigen, abstrakten futuristischen Stadt verlieren, einer Stadt, die ihrerseits zerfällt, sich auflöst und nach und nach in der pflanzlichen, sich bis ins endlose hinziehenden Weite unterzugehen scheint. Und sie erklärt auch nicht das Gefühl der Verzweiflung, das uns überkommt, wenn die Bilder der Menschen, die Jed im Lauf seines irdischen Lebens begleitet haben, verwittern, sich zersetzen, in Fetzen auflösen und in den letzten Videofilmen gleichsam zum Symbol der allgemeinen Vernichtung der Menschengattung werden [...] Die Vegetation trägt den endgültigen Sieg davon.²³

Hier ist alles versammelt: der dokumentarische Impuls moderner Kunst, das zu sammeln, was keiner sammelt, der ebenfalls modernistische Grundzug der Serienlogik, das auf Zerfall angelegte Kunstwerk, ein guter Schuss Apokalypse, den man aus zeitgenössischen Filmen kennt, und schließlich noch eine Reverenz an das Mysterium der Kunst, die uns auch und gerade in Gestalt verrotteter Playmobilmännchen zu ergreifen vermag. – Nicht schlecht, aber gleichwohl: falsch. Zwar möchte Jed Martin in der Tat nichts lieber als das Verschwinden, Zerfallen und Auflösen zu dokumentieren, aber es gelingt ihm nicht. So raffiniert die literarische Beschreibung der ästhetischen Werklogik – gar nicht auszudenken, was man da an medientheoretisch gesättigten Reflexionsschleifen zur Reproduzierbarkeit des Kunstwerks im elektronischen Zeitalter alles anfügen könnte! –, so clever und umfassend die Interpretation, beide gehen am eigentlichen Problem vorbei. Denn weder die Filme noch der Roman verschwinden; unversehrt bzw. gegebenenfalls maßvoll restauriert ist Jed Martins Kunst in den Museen zu besichtigen, einschließlich des im Roman zeitweilig verschwundenen, aber später wieder auftauchenden Portraits Houellebecqs von seiner Hand. *Karte und Gebiet* bekam den Prix Goncourt und wurde vielfach übersetzt. Wirklich verschwunden, weil tot, sind am Ende des Romans nur der Künstler und der Schriftsteller. Aber Kunst und Literatur überleben auch ohne sie, wie das Bild bei Goethe ohne Eltern und ohne deren Bild als Teil der Sammlung des Sammlers und der Seinigen und Stifters Moorbild in der Erzählung von seiner Zerstörung in der Wirklichkeit und als Bild.

Nicht also das (auch schon zum Klischee geronnene) Dilemma einer Kunst, die verschwinden will und nicht verschwinden kann, wenn sie Kunst bleiben soll, ist der Punkt. Seine Pointe hat Houellebecqs Roman vielmehr darin, dass alles, was, wie die Eltern des Sammlers oder Stifters Moor, wirklich aus der Wirklichkeit verschwand, in musealisierter

21 Houellebecq: *Karte und Gebiet*, S. 78.

23 Ebd., S. 414–415.

22 Ebd., S. 411–412.

Form längst wieder vorhanden ist. Diesen Musealisierungstrend hat Houellebecq futuristisch in die Zukunft verlängert. In seinem Roman führen die ausgestorbenen Handwerke, die französische Provinz-Küche, die sorgfältig restaurierte Dorfarchitektur (und eben auch die verrotteten Playmobilmännchen) ein gespenstisches Nachleben. Frei nach Ma-nufactum: Die guten alten Dinge, es gibt sie wieder.

Nicht die „Furie des Verschwindens“²⁴ – ein Begriff Hegels, den Hans Magnus Enzensberger 1980 einem Lyrikband²⁵ zum Titel gab –, sondern die Unmöglichkeit des Verschwindens ist der Albtraum dieses Buches und der in ihm geschilderten Gegenwartskunst im Zeitalter der Musealisierung. Schier gar nichts geht nämlich verloren. Wo das Navi die Landkarten ersetzt hat, sorgen Jed Martins Kunst und Houellebecqs Roman für ihr Überleben als Kunst in der Museumssammlung. Und zum Museum droht in diesem Roman die Welt insgesamt zu werden.²⁶ Der im weitesten und besten Sinne dokumentarische (nicht mimetische!) Impuls der Kunst wird in einer sich musealisierenden westlichen Welt so paradox und vielleicht so unmöglich wie das Verschwinden. Um das Auftauchen, das Hervortreiben und Durchspielen dieser Paradoxie geht es Houellebecqs Roman. Ihr entgeht weder die bildende Kunst noch die Literatur. Auch deshalb bedarf der Roman beider Künstlerfiguren – und bedürfen wir, neben vielem anderem, auch der Kunst wie der Literatur, um zu verstehen, was es mit Bild-Überfluss und Schwund-Verlust heute für uns auf sich haben könnte.

24 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes*. *Werke*, Bd. 3, hrsg. v. Eva Moldenhauer / Karl Markus Michel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 435-436.

25 Hans Magnus Enzensberger: *Die Furie des Verschwindens*. *Gedichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980.

26 Vgl. zu diesem Problem Boris Groys: *Logik der Sammlung*. *Am Ende des musealen Zeitalters*. München / Wien: Hanser 1997.

Dank & Impressum

Dank den Autoren und allen, die am Symposium und vorliegendem Buch mitgewirkt haben, insbesondere:
Dr. Martin Engler / Städelmuseum Frankfurt am Main, Prof. Dr. Hans Dieter Huber / Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, Alice Koegel / Staatsgalerie Stuttgart, Sandro Parotta / Parotta Contemporary Art (Teilnehmer der Podiumsdiskussion *Das hier muss alles wieder weg, wenn die neue Show beginnt... / Temporäre Werkformen der Kunst und die Dialektik ihres Nachlebens* am 21. Januar 2014 in der Alten Aula der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart); Prof. Jean-Baptiste Joly / Akademie Schloss Solitude (Moderator des ersten Symposium-Tages); Prof. Ulrich Cluss, Marc Dasing, Jan-David Ducks / Institut für Buchgestaltung und Medienentwicklung der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart; Matthias Naumann / Neofelis Verlag Berlin; und Julia Schmid.

Der Verlag dankt Rolf Bier für die Genehmigung des faksimilierten Abdrucks des Künstlerbuchs:
the de - light (of light subtracted) / Der Vermeer-Sensor

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.

© 2016 Neofelis Verlag GmbH, Berlin
www.neofelis-verlag.de
Alle Rechte vorbehalten.

Konzept, Organisation und Herausgeber: Rolf Bier

Lektorat: Neofelis Verlag (mn)

Gestaltung/Design & Satz: Marc Dasing und Jan-David Ducks am Institut für Buchgestaltung und Medienentwicklung der SAdBK Stuttgart, Leitung Prof. Uli Cluss

Druck: Druckhaus Stil, Stuttgart

ISBN (Print): 978-3-95808-047-8

ISBN (PDF): 978-3-95808-110-9

