

## **Welterschaffung – Kunstvernichtung**



Christiane Kruse

# **WELTERSCHAFFUNG – KUNSTVERNICHTUNG**

Kunst in Zeiten der Bilder

**DE GRUYTER**

Gedruckt mit Unterstützung der Muthesius Kunsthochschule, Kiel

**muthesius**  
kunsthochschule

ISBN 978-3-11-068090-4

e-ISBN (PDF) 978-3-11-068096-6

Library of Congress Control Number: 2020943497

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2020 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Coverdesign: Henning Reinke Berlin

Einbandabbildung: Aby Warburg, Bilderatlas Mnemosyne, Tafel 79 / Städel Museum,

Digitale Sammlung: <https://sammlung.staedelmuseum.de/de>, © With permission of the Renate,

Hans & Maria Hofmann Trust / Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2020, © Jean Arp:

The Shell of Venus, 1958 © VG Bild-Kunst, Bonn 2020, Daniel Buren: Photosouvenir, une peinture en 4 parties

et lieux pour 2 collectionneurs, 1976 © VG Bild-Kunst, Bonn 2020 © The Warburg Institute

Satz: Nicole Volz, aromaBerlin

Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza

[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)

# INHALT

<b>1</b>	<b>INKARNATIONSKUNST</b>	<b>7</b>
<b>2</b>	<b>ALLES KANN KUNST SEIN</b>	<b>31</b>
<b>3</b>	<b>LIEBE, LIST UND TÄUSCHUNG</b>	<b>63</b>
<b>4</b>	<b>DIS/SIMULATION</b>	<b>81</b>
<b>5</b>	<b>LOB DER OBERFLÄCHE</b>	<b>111</b>
<b>6</b>	<b>UNHUMAN ART</b>	<b>143</b>
<b>7</b>	<b>WAS VERLOREN GEHT</b>	<b>173</b>
<b>8</b>	<b>BILDBETRACHTUNG ALS KULTURTECHNIK</b>	<b>199</b>
<b>9</b>	<b>BILDER IM KOPF</b>	<b>221</b>
<b>10</b>	<b>STARKE BILDER</b>	<b>239</b>
<b>11</b>	<b>KUNSTAKTE UND BILDAKTE</b>	<b>265</b>
<b>12</b>	<b>WIEDERHOLEN, WIEDER HOLEN</b>	<b>289</b>
<b>13</b>	<b>ANHANG</b>	<b>311</b>
	Dank	311
	Bibliographie	312
	Bildnachweise	324



# 1

## INKARNATIONSKUNST

„Weißt du, welches Bild ich anschauen möchte,  
bis ich ins Dunkle der Blindheit eintauche?“

Orhan Pamuk, *Rot ist mein Name*, 1998

### Fleischwerdung und Anmaßung

Mit der Veröffentlichung seines anspielungsreichen Romans *Soumission (Unterwerfung)* provozierte der französische Schriftsteller Michel Houellebecq Anfang 2015 – am 7. Januar, genau am Tag des blutigen Anschlags von IS-Terroristen auf die Redaktion des Satiremagazins *Charlie Hebdo* in Paris – die europäische Öffentlichkeit mit der Fiktion, dass Frankreich im Jahr 2022 von einer Koalition regiert wird, an deren Spitze der charismatische Muslimbruder Ben Abbès steht.<sup>1</sup> Der neue Staatspräsident Ben Abbès verfolgt humanistische Ideale und einen gemäßigten, kulturkonservativen Islamismus, der die Polygamie einführt und sich gegen die Emanzipation der Frau richtet. Jener Abbès besetzt die Bildungsinstitutionen des Landes mit Konvertiten. Der zum Islam konvertierte Robert Rediger wird Präsident der von den Golfstaaten fürstlich finanzierten Sorbonne und der Ich-Erzähler des Romans mit Namen François verliert seine Professur als Literaturwissenschaftler. Die islamische Regierung zeigt sich gegenüber Laizisten und Andersgläubigen liberal, verfolgt aber den Umbau der Gesellschaft nach islamischen Wertvorstellungen. Infolge dieses Umbaus ergeben sich innerfiktionale Konflikte, die die LeserInnen dazu bringen, über die realen Folgen der Aufklärung nachzudenken und mit dem Protagonisten tief in die Geschichte des Abendlandes hinabzusteigen, um den Verlust von Metaphysik und die Wertvorstellungen des Humanismus zu bedenken.

*Soumission* gehört zur klassischen Gattung des Entwicklungsromans. Der Protagonist François befindet sich seit seiner Jugend in einer Dauerkrise, einer vergeblichen Suche nach kultureller Identität, die das zentrale Thema des Romans ist. Er hat sich den Schriftsteller Joris-Karl Huysmans zum einzigen Gegenstand seiner literaturwissenschaftlichen Forschung gewählt. Die Literatur dieses Autors der *Décadence* liefert die historische Folie für die im Roman diskutierte Auffassung, dass der Verlust der Metaphysik, vertreten durch die christliche Religion, für einen kulturellen Verfall der westlichen Welt in der Moderne verantwortlich gemacht werden muss.

In einem Gespräch gegen Ende des Romans, kurz nach der Neugründung der Sorbonne, möchte der neue Präsident Robert Rediger François überzeugen, als Konvertit seine Lehrtätigkeit wieder aufzunehmen. Er unterstellt, dass der Atheismus im Westen keine solide Grundlage

habe. Genaugenommen gebe es sehr wenige „wahre Atheisten“, vielmehr seien diejenigen, die sich wie Dostojewskis Kirillow als Atheisten ausgeben, Humanisten, denn „[...] sie lehnten Gott ab, weil sie den Menschen an seine Stelle setzten, [...] sie hatten eine hohe Vorstellung von der menschlichen Freiheit, der menschlichen Würde“.<sup>2</sup> In Anbetracht der unergründlichen Schöpfung und Schönheit des Universums, so Rediger weiter, gebe es keinen Anlass an der Existenz Gottes zu zweifeln. Keiner der großen Naturwissenschaftler (von Newton bis Einstein) sei Atheist gewesen, das Universum könne also nichts anderes als der Plan einer „gigantischen Intelligenz“ sein. Früher oder später würde sich diese Auffassung wieder durchsetzen, denn die intellektuelle Debatte des 20. Jahrhunderts sei auf „einen Widerstreit zwischen dem Kommunismus – sagen wir, der *Hardcore*-Variante des Humanismus – und der liberalen Demokratie – seiner weichen Variante – beschränkt“.<sup>3</sup> Daher sei „die Rückkehr der Religion“ unvermeidlich. Allerdings gebe es kein Zurück zur christlichen Religion, die im vergangenen Jahrhundert an nichts anderem als an ihrem eigenen Untergang und damit am Untergang ihrer einst reichen Kultur gearbeitet habe. Die Epoche der *Décadence* Ende des 19. Jahrhunderts, so argumentiert der Roman, finde ihre Vollendung im 21. Jahrhundert: Erlösung bringe nur eine Konversion zum Islam. Zum Schluss überreicht Rediger dem Literaturwissenschaftler sein reich mit Fotos islamischer Kunst bestücktes Büchlein mit dem Titel *Zehn Fragen zum Islam*. Hier werde François schnell die Argumente finden, die jetzt noch zur Bekehrung fehlten. Am Ende konvertiert auch François, doch es bleibt offen, ob Frankreich eine neue kulturelle Identität in einem gemäßigten Islamismus finden wird.

Im Verlauf des Gesprächs überkommt den Ich-Erzähler die Einsicht, dass auch sein Atheismus nicht wirklich begründet ist. Zu behaupten, es gebe keinen Gott, sei anmaßend. „Anmaßend“, bestätigt Rediger, „ist das treffende Wort; in seinem Kern ist dem atheistischen Humanismus ein ungeheurer Hochmut, eine ungeheure Arroganz zu eigen. Und selbst die christliche Vorstellung der Fleischwerdung Gottes zeugt im Grunde von einer leicht komischen Anmaßung. Gott ist Mensch geworden ...“.<sup>4</sup> Wir sind beim Thema dieses Kapitels angekommen, das in einem Durchgang durch die Kunsttheorie und -praxis der Hautmalerei skizzieren wird, wie es zu der Dystopie in *Soumission* kommen konnte und welche Rolle die Kunst spielt, wenn es um Inkarnation geht.

## Fleischwerden und Fleischmalen

Um 1400 wurde im italienischen Frühhumanismus „*incarnazione*“ zu einer starken Metapher der Malerei. In einem zentralen, dem längsten Kapitel des *Libro dell'Arte*, das der Maler Cennino Cennini in Florenz verfasste, führt er in die Technik des Freskierens ein. Cennini überschreibt das Kapitel mit dem Titel: „Die Weise und Abfolge auf der Mauer zu arbeiten, das heißt in Fresko zu malen, und jugendliche Gesichter zu kolorieren oder inkarnieren.“<sup>5</sup> Im Folgenden beschreibt Cennini eine Maltechnik, die er „*incarnazione*“ nennt, als eine Abfolge von Handgriffen, die nötig sind, um auf eine Mauer das Gesicht eines Menschen in Freskotechnik zu malen. Am Ende soll der Leser, das heißt der Schüler der Malerei, imstande sein, das beschriebene



1 Giotto di Bondone: Kopf der Hl. Maria,  
Detail aus der Anbetung der Könige, 1304–06,  
Fresko, Padua, Scrovegni-Kapelle

Verfahren anzuwenden. Aus der Maltechnik der „incarnazione“ wird der deutsche Terminus „Inkarnat“ für gemalte Haut [frz. incarnat, ital. incarnato].

„Angenommen“, schreibt Cennini, „du möchtest an einem Tag nur einen Kopf einer Heiligen oder eines Heiligen machen, etwa der Jungfrau Maria.“<sup>6</sup> (Abb. 1) Es wird nun erklärt, wie die Pigmente gemischt werden, wie der Kopf gezeichnet, dem Gesicht Ausdruck verliehen, Kinn und Lippen schattiert werden sollen. Zum Schluss schreibt er: „und auf diese Weise behandle mit Sachverstand das ganze Gesicht und die Hände überall dort, wo Fleisch werden [essere incarnazione] soll.“<sup>7</sup> Der Vorgang des Malens von Haut wird von Cennini hier ausdrücklich als „incarnazione“ bezeichnet. Man lernt ferner, dass man in drei Gefäßen drei Farbtöne von „incarnazione“ benötigt, einen dunklen, einen hellen und einen mittleren Roséton. Der Zweck dieser Farbstufung ist die plastische, dreidimensionale Bildwirkung des Gesichts, für die Cennini den Begriff „rilievo“ einführt. Es geht Cennini darum, am Beispiel eines menschlichen Gesichts zu erklären, wie man die Bildfläche so behandelt, dass mit einer bestimmten Technik des Farbauftrags ein lebendiges Gesicht auf einer Wandfläche entsteht.

Cennini ist der erste Kunsttheoretiker, der die Überwindung der Bildfläche mittels eines optischen Tricks beschreibt und erklärt. In der Malereipraxis des Trecento ist das im *Libro dell'Arte* beschriebene ein gängiges Verfahren, das der italienische Maler Giotto bereits Anfang des 14. Jahrhunderts virtuos beherrschte. In der Malereigeschichte markiert der seit Giotto praktizierte Illusionismus eine erste theoretische Vorstufe zur geometrischen Konstruktion des Bildraums mit Hilfe der Zentralperspektive.

Die Bedeutung von Cenninis Traktat liegt also in der erstmaligen Beschreibung einer Maltechnik, deren Intention die illusionistische Nachahmung der Welt ist. Um die plastische Bildwirkung als technisches Verfahren zu beschreiben, führt der Autor Begriffe wie „ombrare“ (schattieren), „profilare“ (profilieren), „rilievo“ (Relief), „chiaro e scuro“ (hell-dunkel), „secondo la natura“ (nach der Natur) etc. ein, die es in der mittelalterlichen Kunsttraktatistik noch nicht gab. Beeinflusst wurde sein Unternehmen nachweisbar von Plinius' *Naturalis Historia*, die im Kreis der Humanisten diskutiert wurde. Auch Petrarca spricht in Bezug auf seine Dichtung von Inkarnation, nämlich der Geliebten Laura, die er im *Canzoniere* besingt.<sup>8</sup> Cennini stand vor der nicht geringen Aufgabe, die Terminologie eines neuen Repräsentationsverfahrens überhaupt erst zu erfinden.

Dafür nimmt er einen Begriff, der erstmalig in der Theologie des 2. Jahrhunderts belegt ist. „Incarnatio“ bezieht sich auf Vers 14 im Johannesprolog: *verbum caro factum est* (das Wort ward Fleisch). Vermutlich war es der griechische Kirchenvater Irenäus, der in seiner Johannesauslegung das erste Mal vom „Logos, Fleisch geworden um der Menschen willen“ sprach.<sup>9</sup> Er bildete auch das Substantiv „sarkosis“ (Fleischwerdung) und erklärte, dass das Heil für die Menschen im Sinne ihrer Teilhabe an der göttlichen Unvergänglichkeit erst durch die Menschwerdung Gottes möglich geworden sei. Die neue Terminologie gewann schnell an Bedeutung in der Liturgie der Eucharistiefeyer und wurde seit dem Konzil von Nizäa in die Glaubensformel aufgenommen. Die lateinische Kirche nahm die Begriffe „incarnatio“ und „incarnari“ durch Übersetzung des Irenäus-Kommentars ebenfalls in die Liturgie der Eucharistie auf.

Die Fleischwerdung des Wortes Gottes im Johannes-Evangelium bedeute die Menschwerdung Gottes in der Person Christi. Was im Alten Testament das Wort war, ist im Neuen Testament der Mensch aus Fleisch, Christus, geworden. Die Verbbildung „incarnari“ (ins Fleisch kommen) weist das Fleischwerden als einen Prozess der Verwandlung aus. Es ist der Vorgang der Wandlung des Wortes in Fleisch, der mit der materiellen Differenz von Wort und Fleisch auch eine Substanzveränderung anzeigt. Mit Inkarnation ist ferner das Sichtbarwerden des unsichtbaren Gottes in Christus bezeichnet. In der Person Christi wurde Gott real präsent. Die Inkarnation gehört zur Imago-Lehre der Theologie, denn das fleischgewordene Wort ist ein Abbild des unsichtbaren Gottes. Auch die Kirchenväter umschrieben die Inkarnation als Manifestation oder Erscheinung des Wortes, wonach das Wort Gottes in Christus sichtbar wurde. Die Theologen waren sich zu allen Zeiten darüber einig, dass die Inkarnation ein Mysterium, dass sie übernatürlich und keinem menschlichen Geist verständlich sei, sondern nur den Engeln offenbar werde. Die Menschwerdung Gottes in Christus ist somit eines der großen Fundamente der christlichen Glaubenslehre.

Was aber konnte einen Maler auf der Schwelle zur Renaissance dazu bringen, einen theologischen Begriff in eine Metapher des Fleischmalens zu verwandeln? Ist es der Vorgang der Wandlung von flüssiger, amorpher Farbe in lebendige Figuren beim Malprozess, die einer Inkarnation gleichkommen soll? Ist es das Bildwerden eines Menschen auf einer leeren Wand, die Verkörperung? Die Sichtbarmachung des Unsichtbaren im Akt des Malens?

Petrarca schrieb in einem Sonett an der oben erwähnten Stelle des *Canzoniere* wörtlich: „Ich inkarniere auch nicht [né (...) incarno] mit meiner Schreibweise [meinem Schreibstift, mio

stile] ihr Gesicht“,<sup>10</sup> gemeint ist das Gesicht Lauras. Der Vers bezeichnet mit dem Verb „incarno“ die Verwandlung des inneren Bildes, das die Erinnerung von dem Gesicht der Geliebten bewahrt hat, in anschauliche Worte, die sich in Schrift konkretisieren. Die sich auf Papier in Schriftzeichen materialisierenden, mentalen Bilder versteht Petrarca im Vergleich zur Inkarnation Gottes als Defizit: „Né [...] incarno“ (ich kann nicht inkarnieren). Die Anspielung auf die Inkarnationstheologie meint hier, dass es nur Gott möglich sei, aus dem Wort Fleisch zu machen. Die Gleichung von Dichtung und Inkarnation geht bei Petrarca nicht einfach auf. Doch ein so sprachmächtiger Dichter wie Petrarca war von der Wirkung seiner Worte überzeugt, und die Selbstanzeige der Dichtung in der Inkarnationsmetapher weist auf die Verfahrensweise von Dichtung und Fleischwerdung des Wortes als ein hohes Ziel des Dichters. „Incarno“ bzw. „incarnazione“ bei Cennini und Petrarca ist folglich eine metapoetische Metapher, die das Malen bzw. Dichten als Prozess der Verkörperung, Vermenschlichung, Vergegenwärtigung umschreibt.

Cennini beschreibt die Maltechnik des Freskos als einen Transfer von flüssiger, amorpher Farbmaterie in feste Formen und lesbare Bildzeichen. Die so verstandene künstlerische „creatio“ komplementiert die göttliche, indem sie im Bild das nachschafft, was Gott am Beginn der Welt einmalig initiiert hat. Deshalb beginnt der *Libro dell'Arte* mit dem Schöpfungsbericht der Genesis. Malen wird um 1400 als eine Epiphanie der Bildzeichen verstanden, was die intendierte Analogie zur Menschwerdung des Logos und seinem Sichtbarwerden in der Welt deutlich macht. Der Malprozess ist eine „arte“, eine Kunstfertigkeit, die mit Übung und Geschick von jedermann ausgeübt werden kann, eine Maltechnik – die Theologie dagegen bezeichnet mit Inkarnation eines der größten Mysterien des christlichen Glaubens. Die Dichotomie der Bedeutung dessen, was unter Inkarnation im 14. Jahrhundert zu verstehen sei, kann nicht größer gedacht werden. Und doch nähern sich theologische und kunsttheoretische Bedeutung an, wenn ein Maler unter „incarnazione“ die ikonische Präsenz Gottes versteht. Aus dieser Zusammenführung entsteht in unserer Kultur das, was wir „Kunst“ nennen.

## Inkarnationskunst

Eine Reihe von Renaissancemalern stellt den Malakt der Inkarnation jetzt in ihren Bildern dar (Abb. 2). Der legendäre, erste christliche Maler Lukas, der das Bild der Madonna malt bzw. inkarniert, inspiriert eine ganze Reihe von Malern des 15.-16. Jahrhunderts zu originellen Gemälden und Fresken, die die Rolle des Heiligenbildes, das jetzt (auch) Kunst ist, thematisieren.<sup>11</sup> Vasaris Fresko des malenden Evangelisten Lukas in der Florentiner Kirche SS. Annunziata gehört zur künstlerischen Ausstattung der 1560 vom Bildhauer und Servitenmönch Giovanni Angelo Montorsoli gestifteten Grabkapelle für mittellose Künstler.<sup>12</sup> In dem Lukas-Fresko werden Maria und das Kind in einer Wolke herangetragen, um Lukas für sein Gemälde auf der Staffelei „Modell zu stehen“. Die Wolke markiert das Visionäre der Szene, doch kontrastiert das Imaginäre der Theophanie mit der schweren körperhaften Gestalt der Madonna. Maria und das in ihrem Arm sitzende Kind scheinen wie wirklich anwesend in dem Maleratelier, während



2 Giorgio Vasari: Lukas malt die Madonna, um 1570, Fresko, Florenz, SS. Annunziata

das vorgezeichnete Marienbild auf der Staffelei jene Transparenz und Schwerelosigkeit besitzt, die eigentlich dem Visionsbild eignet. Maria scheint mit Lukas zu reden und tippt dabei mit dem Zeigefinger auf den Rand der Bildtafel. Das Jesuskind wiederholt die rhetorische Geste wie in einem Echo, als wollten beide dem Maler Anweisungen zur Ausführung des Gemäldes geben. Lukas setzt gerade mit Malstock und Pinsel zum Malen an und hält inne, um aufmerksam zu lauschen. Der Malakt ist keine stumme Handlung, sondern muss auf geeignete Begriffe gebracht werden. Das Fresko handelt also auch von der Begriffsfindung als Voraussetzung für eine sich ausdifferenzierende Kunsttheorie. Diese verfolgte das Ziel, aus einer „ars“, dem handwerklichen Aspekt der Kunst, eine „scienza“, eine Wissenschaft, zu machen. Es ist unschwer zu erraten, mit welchen Begriffen Maria über das Gemälde, ihr Porträt, urteilt, das Lukas gerade malt. Man konnte die neueste Kunsttheorie damals in Vasaris Einleitung zu den Künstlerviten nachlesen oder in den Biografien von Raffael und Michelangelo. Neu ist hier eine Visionsmadonna, die in einer zweiten Bedeutung als *Pictura*, als personifizierte Malerei, auftritt und ihr Wissen an den Maler weitergibt. Lukas antwortet mit seinem Gemälde auf der Staffelei, das Produkt der Disputation zwischen theoretisch-rhetorisch argumentierender Maria/Jesuskind und geistig-manuell arbeitendem Lukas, der die Begriffe mit seiner Malerei Bild werden lässt. Die beiden Männer, die im Rücken des Lukas mit Blick auf die Staffelei und die Erscheinung in höchster Verzückung ihre Ergriffenheit äußern, antworten mit emphatischen Gesten auf das Geschehen an der Staffelei und bilden in ihrem Enthusiasmus auch bildräumlich den emotionalen Gegenpart zum theoretisch-rationalen Malakt, dessen Produkt – das Gemälde – offensichtlich darauf zielt, die Gefühlswallung, den „movimento d'animo“ vollendeter Kunst, bei seinen BetrachterInnen zu bewirken.

Die Bildproduktion des im Pelzkragen geistig tätigen Malers spielt sich auf der Staffelei im Zentrum des Freskos ab, während der Farbenreiber seine körperlich schwere Arbeit in einfacher Kleidung im Hinterzimmer tätigt. Die vorbereitenden Arbeiten, welche nur die Materie liefern, sind bei Vasari bereits auf eine soziale Differenz gebracht. Die bescheidenen Malutensilien – Malkasten, Pinsel und die Palette mit den unscheinbaren Farbtupfen, am unteren Bildrand platziert – weiß der Maler virtuos zu handhaben, und wie durch Zauber verwandelt er die Malmaterie in Bilder. Das kleine Malkasten-Stilleben macht nur allzu deutlich, dass der rein materialtechnische Aufwand des Mediums in einem umgekehrt proportionalen Verhältnis zur Geistesleistung des Malers steht, zu seiner virtuoson Maltechnik und zum Effekt des fertigen Gemäldes auf die BetrachterInnen. Kunst und Theologie gehören zusammen, wobei der geistig inspirierende Part von den göttlichen Personen kommt, welche die Kunst damals noch legitimierten.

## Inkarnation und Bildschöpfung

Auch im weiteren Verlauf der Kunsttheorie wird Hautmalen als Inkarnation gedeutet.<sup>13</sup> Giorgio Vasari liefert Mitte des 16. Jahrhunderts die folgende Beschreibung von Leonardos *Mona Lisa*: „Der Mund, dessen Konturen und Winkel sich im Rot der Lippen mit dem Inkarnat des Gesichts [l'incarnazione del viso] verbinden, erschien nicht gemalt, sondern wie lebendiges Fleisch [che non colori ma carni pareva veramente].“<sup>14</sup>

Der theologisch geprägte Begriff wird hier nicht mehr im Kontext der religiösen Malerei, sondern zur Beschreibung der Lebendigkeit des schon kurz nach seinem Entstehen hochgelobten Porträts der Florentiner Kaufmannsfrau Lisa del Giocondo verwendet, das Vasari wahrscheinlich nie mit eigenen Augen sah. „L'incarnazione del viso“ apostrophiert den lebendigen Schein der Malmaterie, die wie „wirkliches Fleisch“ wirkt. In Vasaris Künstlerviten taucht der Begriff nur noch elfmal auf. An seine Stelle treten die Begriffe „tinta di carne“, „colore del carne“, „carnigioni“ und weitere Ausdrücke, die nicht mehr theologisch konnotiert sind.<sup>15</sup>

Die Anspielung auf die Inkarnationstheologie geht in den Kunsttraktaten der Renaissance jedoch nicht ganz verloren. Vasari greift sie auf, als er für die Entstehung von Leonardos Mailänder Abendmahl eine spöttische Anekdote erfand, welche die künstlerische Schöpfung [idea] in eine Analogie zur Fleischwerdung Gottes bringt und zugleich die Einmischung der Geistlichkeit in Angelegenheiten der Kunst geißelt, Dinge, von denen sie offensichtlich nichts versteht.<sup>16</sup> Der Prior des Klosters, so beginnt Vasari, habe Leonardo auf „ungemein lästige Weise zur Vollendung seiner Arbeit“ gedrängt, weil der Künstler zuweilen „halbe Tage in Gedanken versunken zubrachte“. Der Maler solle so zügig mit dem Pinsel an dem Fresko arbeiten, wie diejenigen, „die den Klostergarten umzugraben hatten“. Leonardo habe daraufhin seinem Auftraggeber, dem Herzog von Mailand, erklärt, dass „sich schöpferische Menschen gerade dann am meisten mühen, wenn sie nicht arbeiten, weil sie nämlich im Geist Neues ersinnen und sich so die perfekten Ideen ausbilden, die dann die Hände zum Ausdruck bringen“. Er habe jetzt noch zwei Köpfe zu malen: „zum einen Christus, für den er nicht auf Erden nach einem

Vorbild Ausschau halten wolle“. Es schiene ihm unmöglich, „mit der bloßen Vorstellungskraft [imaginazione] die Schönheit und Anmut zu entwerfen, die die fleischgewordene Göttlichkeit [la divinità incarnata] auszeichnen müsse“. Die Anekdote thematisiert genau das, was Vasari in seinem Lukas-Fresko in der SS. Annunziata gemalt hat (Abb. 2). Jedoch lässt er Leonardo hier demütig eine Differenz zwischen der göttlichen und der menschlichen Schöpferkraft äußern und rechtfertigt damit zugleich, dass das Haupt Christi in dem Fresko unvollendet geblieben sei. Vasari wiederholt hier nicht den Topos der vom Humanismus geprägten Kunsttheorie, wonach der Künstler ein „alter deus“ (Leon Battista Alberti) sei,<sup>17</sup> vielmehr betont er die mentale, künstlerische Arbeit am Werk, die nichts mit Gartenarbeit und schon gar nichts mit Faulheit zu tun habe. Für den unpassenden Vergleich drohte er, als Vorbild für den Judas den „aufdringlichen und taktlosen“ Prior des Klosters zu nehmen.

Noch im 17. Jahrhundert benennt Giovanni Pietro Bellori, Biograf der italienischen Barockkünstler, eine Eigenart der Fleischmalerei mit dem Begriff „incarnazione“. Demnach habe Caravaggio die Farbe von aller Schminke und Eitelkeit befreit und ihr das Blut und die Fleischfarbe [il sangue, e l'incarnazione] zurückgegeben, womit die Lebendigkeit und Natürlichkeit der Figurendarstellung gemeint ist.<sup>18</sup> Die Kunsttheorie in der Renaissance und im Barock zieht also weiterhin eine Verbindung zur Inkarnationstheologie auf der einen und Maltechnik, Malmaterie, Bildschöpfung und Bildwirkung auf der anderen Seite.

## Fleisch und Seele

Erst die französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts markiert eine Zäsur in der Kunstgeschichte der Inkarnation.

Roger de Piles vermeidet die Anspielung auf das theologische Dogma und spricht beim Fleischmalen von „carnation“ und „chair“. Mit „incarnation“ bezeichnet der *Dictionnaire de l'académie française* 1694 ausschließlich die theologische Bedeutung der Fleischwerdung Christi, mit „incarnat“ hingegen, wie Cennini, jene Farbe, die dem Aussehen menschlicher Haut ähnelt. Diese Ausdifferenzierung hat ihren Grund. „Fleischmalen“ und „Fleischfarbe“ galt bei den Kunsttheoretikern, die im Streit über den Vorrang der Antike oder der Moderne (*Querelle des Anciens et des Modernes*) lagen, als modern, während die Zeichnung die Antike vertrat. Für Roger de Piles war Rubens der Maler, der mit den Farben die BetrachterInnen täuschen und verführen könne: Je gelungener der Betrug, desto größer sei der Künstler. Das ästhetische Konzept des schönen Scheins führt nun weit weg von der Kunsttheorie der Inkarnation eines Cennino Cennini.

Ins Blickfeld geraten vielmehr die Emotionen, die ihre Spuren auf der Haut hinterlassen. Mit der Entdeckung des Blutkreislaufs am Anfang des 17. Jahrhunderts wächst das Interesse der Maler an einer medizinischen Forschung, die den Zusammenhang von Physiologie und Emotionen erklären will.<sup>19</sup> Angst, so beobachtet Roger de Piles an Rubens' *Andromeda*, zeige sich, wenn sich das Blut nach innen zurückzieht, auf einer blassen Haut der Extremitäten. Rubens wende eine Hautmalerei an, welche die Leidenschaften der Seele sichtbar mache (Abb. 3).



3 Peter Paul Rubens:  
Andromeda, um 1638, Öl auf Leinwand,  
Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie

Das Kolorit wird metaphorisch zur „Seele der Malerei“ erklärt, denn „die Seele ist die letzte Vollendung des Lebenden, das, was ihm Lebendigkeit gebe“.<sup>20</sup> Damit ist zum einen das Argument gegen die Befürworter der Zeichnung [dessin] und der Antike gefallen. Zum anderen hält wiederum ein göttlicher Teil des Menschen, die (unsterbliche) Seele, Einzug in die Fleischmalerei. Im Grunde geht es immer noch, wie bei Cennini, um eine Maltechnik, die Lebendigkeit vortäuscht. Das gemalte, nackte Fleisch war jedoch in der Theologie der Gegenreformation wegen der Erregung von Wollust bei den Betrachtern in Verruf geraten. Eine Kunsttheorie der ‚beseelten‘ Fleischmalerei half somit, die Darstellung von Haut gegen die strenge Moral der Gegenreformationstheologen zu legitimieren.

Im 18. Jahrhundert verlagerte sich das Interesse der Kunsttheorie auf die empfindsame Haut. Mit „sensibilité“ definierten Mediziner wie Henri Fouquet in d’Alemberts und Diderots *Encyclopédie* Haut als ein empfindsames Organ, eine „toile nerveuse“. Diderot hatte in seinen *Essais sur la peinture* die „Wahrheit der Natur“ gegen das an der Akademie gelehrt „Studium der Gliederpuppe“ verteidigt mit ihren „Handlungen, Stellungen, mit Figuren, die nicht falscher, zugeschnittener, lächerlicher und kälter sein könnten“.<sup>21</sup> Statt in den Louvre zu pilgern, sollen sie auf den Gassen das Leben beobachten, da werden sie die „richtigen Ideen fassen“. Das Diderot’sche Akademiestudium wäre also ganz anders konzipiert. Gezeichnet würden hier



4 Louis Michel van Loo:  
Denis Diderot, 1767, Öl auf Leinwand, Paris,  
Musée du Louvre

Frauen, Kinder, „Männer, Greise, Personen von verschiedenem Alter und Geschlechte, aus allen Ständen der Gesellschaft genommen“. Anschließend „erklärt ein geschickter Anatom [...] den abgezogenen Leichnam [écorché] und wendet dann seine Lektion auf das lebendige, belebte Nackte an“.<sup>22</sup> Und dann kommt die Farbe: „Wer das lebhaftige Gefühl der Farbe hat, heftet seine Augen fest auf die Leinwand, sein Mund ist halb geöffnet, er schnaubt (ächzt, lechzt), seine Palette ist ein Bilde des Chaos. In dieses Chaos taucht er seinen Pinsel und holt daraus das Werk der Schöpfung hervor.“ Es folgt ein Bericht dessen, was der Maler alles erschafft: Vögel, Blumen, Bäume, Tiere. Und zuletzt „steht [er] auf, entfernt sich, wirft einen Blick auf sein Werk: er setzt sich wieder, und nun werdet ihr Fleisch entstehen sehen“.<sup>23</sup> So lautet Diderots Schöpfungsbericht. Am Werk ist das gottgleiche Genie, es inkarniert. Am Werk ist ein kühner Charakter, der seine Laune zeigen darf. Und das Schwierigste, das dieser zu bewältigen hat, ist das Fleisch, „[...] diese Mischung aus Rot und Blau, die unmerklich durch das Gelbliche dringt, das Blut, das Leben bringen den Koloristen zur Verzweiflung. Wer das Gefühl des Fleisches erreicht hat, ist schon weit gekommen, das übrige ist dagegen nichts. Tausende Maler sind gestorben, ohne das Fleisch gefühlt zu haben, tausend andere werden sterben, ohne es zu fühlen“.<sup>24</sup> Die Verzweiflung des Koloristen ergibt sich aus dem Wechsel der Emotionen. Während der Künstler sein Modell beobachtet, verändert es sich ständig, denn es ist mit vielen, wechselnden Gedanken beschäftigt, die sich auf der Haut abzeichnen: „Erscheint mir mein Freund Grimm oder meine Sophie, dann klopft mein Herz, die Zärtlichkeit verbreitet sich über mein Gesicht, die Freude scheint mir durch die Haut zu dringen, die kleinsten Blutgefäße werden erschüttert, und die unmerkliche Farbe des lebendigen Flüssigen hat über alle meine Züge die Farbe des Lebens verbreitet. [...] Welche Qual ist nicht für sie das Gesicht des Menschen! Diese Leinwand,

die sich rührt, sich bewegt, sich ausdehnt und so bald erschläft, sich färbt und missfärbt, nach unendlichen Abwechslungen dieses leichten und bewegliche Hauchs, den man Seele nennt.“<sup>25</sup>

Die Aufklärung treibt die Wissenschaft der Physiologie in das Inkarnat und entfernt zugleich die theologische Bedeutung. Seele materialisiert sich in einem doppelten Sinn, einmal physiologisch und dann in der Malerei. Mit ironischer Distanz betrachtet Diderot sein Porträt des geschätzten Michel van Loo und schreibt von sich in der ersten Person (Abb. 4). Was werden seine Enkel zu diesem Bild sagen? „Liebe Kinder, ich sage euch: das bin ich nicht! Ich hatte an einem Tag hundert verschiedene Physiognomien, je nach der Sache, von der ich beeindruckt war. Ich war heiter, traurig, träumerisch, zärtlich, heftig, leidenschaftlich, begeistert; aber nie war ich so, wie ihr mich da seht.“<sup>26</sup> Ein „wahres Porträt“ in Anbetracht der auch von Männern praktizierten Schminkpraxis zu malen, die bereits La Bruyère in seinen *Caractères* attackiert hatte, war ein Ding der Unmöglichkeit. Wer sich schminkte, verbarg sein männliches Gesicht, weil er in der Hofkritik der Zeitgenossen effeminierte: „Es ist die Eigenart eines weibischen Mannes, dass er spät aufsteht, einen Teil des Tages mit seiner Toilette beschäftigt ist, sich im Spiegel anschaut, sich parfümiert, Schönheitspflasterchen platziert.“<sup>27</sup> Wer sich wie Diderot nicht schminkte, der bereitete seinen Porträtisten Probleme: „Ich habe eine Maske,“ schreibt er über das besagte Porträt, „die den Künstler täuscht, sei es, daß zu viele Dinge in ihr verschmolzen sind, sei es, daß die Eindrücke meiner Seele zu schnell aufeinanderfolgen und sich alle auf meinem Gesicht abzeichnen, daß mich als das Auge des Malers von einem Moment zum andern nicht gleich wiederfindet und seine Aufgabe schwieriger wird, als er glaubt“, lautet die paradoxe Erklärung.<sup>28</sup> Auf einem Porträt wollte Diderot, wie bei den Schauspielern auf der Bühne, sein natürliches Gesicht in der Maske der Kunst sehen. Die Natur habe ihm (dem Schauspieler) zwar nur „sein eigenes Gesicht“ gegeben, schreibt er in *Das Paradox über den Schauspieler*, er aber sei in der Lage, verschiedene Gesichter mit seiner Kunst zu erzeugen.<sup>29</sup> Was aber hat Diderot zum Porträt gesagt, das Jean-Honoré Fragonard 1769 von ihm malte (Abb. 5)? Wir wissen es nicht und können nur vermuten, dass der Philosoph seine Maske in den nervösen Pinselstrichen besser getroffen empfand. In der Diderot'schen Kunstkritik vermittelt die Maske zwischen den Polen Natur und Kunst. Der Philosoph möchte sein Inneres, seine empfindsame, ruhelose Seele zeigen, und dazu bedarf es der Kunst einer transparenten Maske, das ist das Paradox.

Eine Autodidaktin auf dem Gebiet der Malkunst, Anna Dorothea Therbusch aus Berlin, erlangte schließlich die Gunst des Kritikers. Er betraute sie mit seinem Porträt. Das Ergebnis: „ein recht ähnliches Porträt, auf dem ich nackt bis zum Gürtel bin. Es steht im Hinblick auf Kühnheit, Fleischpartien und Technik hoch über Roslin und jedem anderen Porträtmalerei unserer Akademie.“<sup>30</sup> Er hängte es neben das von van Loo angefertigte Porträt, was nachteilig war: für van Loo. Das von Therbusch gemalte Porträt ist nur als Nachstich erhalten, der eine Porträtbüste, sehr angemessen, im Stil römischer Philosophenköpfe überliefert (Abb. 6). Seine Tochter würde es „hundertmal geküsst haben“, wenn er abwesend ist, aber wollte es nicht verderben. Die Porträtsitzung gestaltete sich überraschend: „Ich war nackt – völlig nackt. Sie malte mich, und wir plauderten mit einer Unbefangenheit und Unschuld, die der ersten Jahrhunderte würdig gewesen wären.“ Überraschend ist die Nacktheit des Philosophen, der sich



5 Jean-Honoré Fragonard: Denis Diderot, 1769, Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre



6 Pierre-François Bertonnier nach einem Gemälde von Anna Dorothea Therbusch

über „Wohlanständigkeit“, „Unschuld“, „Verderbung der Sitten“, „Geschmack“, „Fleisch“, und „Teint“ in Bezug auf die Malkunst eingehende Gedanken gemacht hat. Als er den Verdross der Malerin Therbusch über die bedeckten Teile seines Halses bemerkt, geht er hinter den Vorhang, entkleidet sich und erscheint – alle Schicklichkeitsregeln gegenüber Frauen missachtend – in der Rolle des Akademiemodells. Es gibt für ihn zweierlei Nacktheit: „Ich sehe sie gern, aber ich vertrage es nicht, wenn man auf sie zeigt“, schreibt er über François Boucher.<sup>31</sup> Und es gibt das Inkarnat eines Joseph-Marie Vien „mit Reinheit der Zeichnung, mit schöner Farbe, mit Weichheit und Wahrheit der Fleischpartien“.<sup>32</sup> In der Erinnerung an die Porträtsitzung mit Frau Therbusch kommt ihm jedoch der Gedanke, dass er, als er so ganz nackt vor ihr saß, ja auch, „wenn der Zufall eingetreten wäre“, die unbeherrschbaren Körperteile hätte spüren können. Damit musste er sich abschließend, wohl an Montaignes Essay *Über die Einbildungskraft* denkend, noch befassen, jedenfalls theoretisch. Wie Diderot hatte Montaigne „den häufigen Ungehorsam dieses Gliedes zu rügen, das sich die Freiheit herausnimmt, gerade dann sich schamlos vorzudrängen, wenn wir keinerlei Gebrauch dafür haben [...]“.<sup>33</sup> Wie der jüngere hatte der ältere Philosoph darüber sinniert, wie es kommt, dass unwillkürliche Bewegungen der Gesichtszüge die Gedanken enthüllen, die wir geheim halten wollen. Dank der Physiologie verstand man das jetzt alles besser. Doch die Maler und Malerinnen hatte sich damit zu plagen, wenn sie Fleisch malen sollten.

## Fleisch ohne Seele

Wie geht es in Frankreich weiter mit der Fleischmalerei, und was hat das mit Houellebecqs Roman von 2015 zu tun, in dem aus Sicht eines Islamkonvertiten die göttliche Inkarnation als eine Anmaßung betrachtet wird? Wir nähern uns der Antwort im weiteren Verlauf der Geschichte. Die Abwendung der Krone von der religiösen Malerei in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Folge der Desakralisierung und Entmystifizierung der absolutistischen Monarchie unter Ludwig XV. wirkte sich grundlegend auf das Urteil der Kunstkritik aus. Die Bekämpfung der Jansenisten durch die katholische Amtskirche, welche die Verbreitung des Jansenismus in allen Schichten der Bevölkerung nach sich zog, und der 1764 durch königliches Edikt ausgesprochene Verbot des Jesuitenordens, das die Allianz von Kirche und Krone zerbrechen ließ, sind als Ursachen für den Bedeutungsverlust der katholischen Religion ebenso benannt wie die Gottlosigkeit der Aufklärung.<sup>34</sup> Daher schwanden die Aufträge für Kunst mit religiösen Bildthemen, zumal es auch den kirchlichen Institutionen an Geld mangelte. Religiöse Malerei wurde von privaten SammlerInnen, wenn überhaupt, vorwiegend wegen ihres Kunstwerts geschätzt. So kam es, dass der Marquis de Véri zu einem Gemälde mit der *Anbetung der Könige* von Fragonard ein Pendant bestellte, das sein Genie mit „einem absonderlichen Kontrast [beweisen wollte], ein freches und mit Leidenschaft erfülltes Bild, das unter dem Namen *Der Riegel* bekannt ist“ (Abb. 7).<sup>35</sup> *Der Riegel*, mit dem der Liebhaber das Schlafzimmer der Geliebten versperrt, neben die *Anbetung* gehängt, entsprach dem avancierten Kunsturteil, das die „Zerstörung der geheiligten Gattungshierarchien“ verfolgte, wie der Direktor der französischen Kunstakademie Jean-François de Troy es forderte: Ein Genrebild soll neben einem Historienbild hängen.<sup>36</sup> Einen säkularisierten Umgang mit der religiösen Malerei beobachtete auch Jean-François Marmontel in seinen *Memoires* angesichts der Gemälde von François Boucher: „Er hat die Anmut nicht am rechten Ort gesehen, denn er malte die Venus und die Jungfrau nach den Nymphen der Theaterkulissen; man spürt in seiner Sprache wie in seinen Gemälde die Sitten seiner Modelle und den Ton seiner Werkstatt.“<sup>37</sup> Diderot beklagte sich über eine Heilige Jungfrau, die bei Boucher wie eine Dirne und Engel, die wie unanständige Satyrn aussehen. Beliebt bei den Salonbesuchern, verhasst bei der Geistlichkeit waren die Gemäldesujets, die schon in der Gegenreformation Anstoß erregten, insbesondere Maria Magdalena, die zu viel wollüstige Haut und kurvenreiche Formen zeigte. Die Hautmalerei spielte dabei naturgemäß eine große Rolle und war daher auch ein prominentes Kunstkriterium. Diderot bemängelte an Bouchers Inkarnat die Schminke, die er sowohl auf die Gesichter als auch das Gesäß seiner nackten Frauen malte, und empfahl als Gegenmittel die Beobachtung der Natur.<sup>38</sup> Wenn der Maler jedoch seiner Fantasie folge, dann sei das falsch und Manier [manière]. Hinsichtlich der Erregung von sexuellen Begehren, die von nackten Frauen auf Gemälden ausgehen, machen sich die Kunstkritiker zuweilen die Moral der Geistlichen zu eigen. Angesichts der nackten Füße, Hüften, Brüste und Hintern auf Carle van Loos *Die Badenden* bemerkte Diderot im *Salon von 1759*, dass man eher von seinen eigenen Lastern als vom Talent des Malers angezogen werde. Malerei müsse die Seele berühren und nicht die Sinne, meinte auch der Begründer der Salonkritik La Font de Saint-Yenne.<sup>39</sup> Für den Kritiker war die Kunst unter Louis XIV. das Maß



7 Jean Honoré Fragonard:  
Der Riegel, um 1779,  
Öl auf Leinwand, Paris,  
Musée du Louvre

und Bouchers Malerei der Gipfel einer Dekadenz der Moderne, wobei der ausgiebige Auftrag der Fleischfarbe Rosé das Hauptsymptom des Niedergangs darstellt: „Schminke ist heute der generelle Farbton fast all unserer Produktionen in der Literatur wie in der Malerei, alles ist aus der Farbe der Rosen und hält auch nicht länger.“<sup>40</sup> Schminke wird zum Synonym des Hofes mit ihren Emporkömmlingen, insbesondere der Mätresse des Königs. Vor dem 1759 im Salon ausgestellten Gemälde *Maria mit dem Jesuskind und Johannes der Täufer als Kind*, das Madame de Pompadour bei Boucher bestellt hatte, bemerkte ein anonymer Kritiker: „[...] die Haltung der Jungfrau ist weder schlicht noch sittsam, sondern kokett und sinnlich. Ich frage mich, welchen Unterschied es zwischen dieser Figur und Tänzerinnen gibt; mit Ausnahme der Schminke, die nicht in einer abscheulich dicken Schicht auf ihrem Gesicht liegt, sehe ich keinen; doch wird an dieser Farbe im Rest des Bildes nicht gespart.“<sup>41</sup> Wer dies las, wusste vermutlich, dass die Pompadour in ihrem vorherigen Leben Amateursängerin und Tänzerin war und schaute noch einmal genau hin. Die aufgeklärte Kunstkritik um 1750 hatte sich damit weit von der einst religiös motivierten Inkarnationstechnik der Malerei entfernt.

### Austreibung der Seele

Im Weiteren fußten die Maltechnik der Haut- bzw. Fleischmalerei dann auch auf den neuesten Erkenntnissen der Medizin. Von Inkarnation war nicht mehr die Rede. Fleisch ist demnach als ein Gewebe aus Muskeln, Fett, Blut- und Lymphgefäßen, Haut und Epidermis zusammengesetzt. Die moderne Histologie begann das Gewebe zu differenzieren und die Künstler vertieften sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts mit Traktaten wie *Anatomie des formes extérieures du corps humain* (Paris 1829) in die Haut und das darunterliegende Fleisch, die zur Membran zwischen äußerer Erscheinung und dem physiologischen Innern wird.

Zugleich zeigt sich der Einfluss des Positivismus mit seinem wissenschaftlichen Blick auf den menschlichen Körper folgenreich für das Konzept der Hautmalerei in der französischen Kunsttheorie und -praxis des 19. Jahrhunderts. Hier vollzieht sich die oben bereits angekündigte Austreibung nicht nur der Inkarnationstheologie aus dem Fleisch der Malerei, die vom Positivismus und seinem Begründer Auguste Comte philosophisch vorbereitet wurde. In seiner frühen Schrift *Système de politique positive* (1825) formulierte Comte das „Dreistadiengesetz“, nach dem die intellektuelle wie soziale Entwicklung des Individuums und der Menschheit gesetzmäßig und prozesshaft über drei Stadien verläuft: das theologische oder fiktive Stadium der Kindheit, das metaphysische oder abstrakte Stadium der Jugend und das wissenschaftliche oder positive Stadium des Erwachsenen. Zusammen markieren sie den Weg des menschlichen Geistes zu seiner Vervollkommnung.<sup>42</sup> Im ersten, theologischen Stadium fragten die Menschen noch nach dem Warum ihrer Existenz und schufen sich „außerweltliche Gottheiten – in der Hoffnung, dadurch Glaubensgewissheiten zu erlangen, die sie auf Erden nicht finden können.“<sup>43</sup> Im zweiten, metaphysischen Stadium „versuchten die Menschen, sich die Welt ohne den Rückgriff auf außerweltliche Instanzen verstehbar zu machen.“<sup>44</sup> Im dritten, letzten tritt die Menschheit in das positive oder wissenschaftliche Stadium ein. Hier interessieren nicht mehr das Warum, sondern das Wie der Funktionszusammenhänge, das sich strikt auf Beobachtung und Erfahrung gründet. Durch die Verbindung von empirischer Beobachtung und logischem Denken ist der Mensch in der Lage, auf die Konstanz von Beziehungen zwischen den Phänomenen nach der Art von Naturgesetzen zu schließen. Aus dieser Entwicklungsgeschichte der Menschheit lässt Comte eine Rangordnung der Wissenschaften folgen, die er in seinem „Enzyklopädischen Gesetz“ formuliert. Dieses Gesetz bringt die Naturwissenschaften nach zunehmender Komplexität in die folgende Reihe: Mathematik, Astronomie, Physik, Chemie, Biologie und zuletzt die Soziologie als Wissenschaft von höchster Komplexität.

An die Stelle von Theologie, die „unfähig zum Fortschritt“, und Metaphysik, welche nicht in der Lage sei, „zur Stabilisierung der Gesellschaft beizutragen“, soll nach Auffassung von Comte der Positivismus treten, der beides vermag: „Fortschritt und Ordnung“ [progrès & ordre].<sup>45</sup> Wolf Lepenies sieht das Jahr 1844, das Todesjahr von Clotilde de Vaux, Comtes „große[r], wenn auch unerfüllte[r] Liebe“, als Wendepunkt im Denken von Auguste Comte: „Im Positivismus bekommen jetzt Gefühle ihren Platz, die Kunst findet ihre gleichberechtigte Rolle neben der Wissenschaft, und die positivistische Bewegung wird zur Religion mit strengen Dogmen, präzisen Ritualen und einem starken Bekehrungsdrang, den der Religionsgründer auf seine Jünger zu übertragen hofft.“<sup>46</sup> Ab 1851 wird der Positivismus eine Theokratie begründen, eine „Menschheitsreligion“: „Während die Protestanten und die Deisten immer die Religion im Namen Gottes attackierten, müssen wir, ganz im Gegenteil, letztlich Gott im Namen der Religion abschaffen“, schreibt Auguste Comte.<sup>47</sup> Es sei hier an das berühmte Zitat erinnert, das dem Pathologen Rudolf Virchow zu Unrecht, d. h. von Seiten der Presse im „Kulturkampf“ Bismarcks gegen die katholische Kirche, in den Mund geschoben wurde: „Ich habe tausende von Leichen seziiert, aber nirgendwo eine Seele gefunden.“ Virchow konterte 1877 in einer Replik vor dem Preußischen Abgeordnetenhaus: „[I]ch könnte [...] sagen, es wäre mir auch nicht gelungen, den Aberglauben durch das Seziermesser zu entdecken.“<sup>48</sup>



8 Alexandre Cabanel: Geburt der Venus, 1863, Öl auf Leinwand, Paris, Musée d'Orsay

Émile Zolas Literatur und Kunstkritik, die unter dem Epochenbegriff Naturalismus in die Literatur- und Kunstgeschichte eingegangen sind, verbinden Haut- und Fleischmalerei mit sozialpolitischen und naturwissenschaftlichen Diskursen des Positivismus. Matthias Krüger führt aus, wie sich Zolas antiaristokratische und antibürgerliche Haltung im Inkarnat der Malerei seiner Zeit wiederfindet. In Zolas Kunstkritik ist die „glatte und seidene Haut“ der Damen in den glatten Oberflächen der Gemälde gespiegelt, die er als Sinnbild einer dekadenten, akademischen Salonmalerei verachtet.<sup>49</sup> Die Pariser Gesellschaft spaltet sich nach der Wahl der Pinsel, die sie darstellt. Statt eines feinen Dachshaarpinsels [blaireau], der die Farboberfläche der „blutarmen“ Damenporträts im Stil eines Alexandre Cabanel wie eine Puderquaste glättet, fordert Zola die Maler auf, den rauen Borstenpinsel [brosse] zu benutzen, der Spuren in der Farbmaterie hinterlässt, die Malmaterie betont, um so ein „brutales, mit genialer Grobheit bearbeitetes Bild“ zu schaffen, in dem sich das „Fleisch und Blut des Malers“ zeigt.<sup>50</sup>

Die als anämisch-glatt kritisierte Malweise der Salonmaler reduziere dagegen den Menschen auf einen „pomadisierten und fauligen Kadaver“.<sup>51</sup> Cabanels berühmtes Gemälde *Geburt der Venus* (Abb. 8) ist für Zola eine „Lorette [ein leichtes Mädchen, C. K.], aber nicht aus Fleisch und Knochen – das wäre unanständig – sondern aus einer Art rosa-weißem Marzipan“.<sup>52</sup> Die Kunstkritik, so auch Joris-Karl Huysmans, erfand lächerliche Metaphern, um die akademische Malerei zu diffamieren: „Nehmen Sie die Venus“, so beschreibt Huysmans Cabanels Gemälde, „vom Kopf bis zu den Füßen, das ist nur eine schlecht aufgeblasene ‚baudruche‘ [Luftballon: auf Jahrmärkten verkaufter Ballon aus Kautschuk, C. K.]. Ohne Muskeln, ohne Nerven, ohne Blut.“<sup>53</sup>

Gefordert sei daher die Darstellung von Fleisch, wie Zola am Beispiel von Manets Gemälde *Olympia* erklärt, das im Salon von 1865 einen Skandal ausgelöst hatte (Abb. 9). Für eine



9 Edouard Manet: Olympia, 1863, Öl auf Leinwand, Paris, Musée d'Orsay

wahre Darstellung von Leben müsse der Literat wie der Künstler „ins Fleisch eindringen“, denn „der Blick in den Operationssaal ist [...] für diejenigen ekelhaft, die keine Liebe zur strengen Wahrheit verspüren“.<sup>54</sup> Der Maler hatte die ursprünglich glatte Gemäldeoberfläche mit einem Borstenpinsel nachträglich aufgeraut, sodass der Pinselstrich sichtbar ist und die Malhaut durchgängig geriffelt erscheint. Die Wahrheit liege „nicht im Gehirn, sondern im Fleisch“.<sup>55</sup> Zola erforscht in seinem Roman *Thérèse Raquin* einen „merkwürdigen Fall der Physiologie“, wie ein Chirurg zergliedert lebendige Menschen. Die Menschen, deren Erforschung Zola betreibt, sind, wie bei Manet, „brutal und mit genialer Grobheit bearbeitet“. Sie sind „allmächtig von ihren Nerven und ihrem Blute beherrscht“, „besitzen keinen freien Willen“, „sind menschliche Tiere, nichts weiter“. In ihnen wirken „die dumpfen Leidenschaften, das Drängen des Naturtriebs“, deren „Verwirrungen des Gehirns in Folge einer Nervenkrise“ Zola in *Thérèse Raquin* sezziert. Diese aus Liebesleidenschaft mordenden Menschen hätten kein „höheres Leben“: „[E]ine Seele fehlt vollständig: [...] ich habe das so gewollt.“ Wer dem „Mechanismus des Lebens“ auf die Spur kommen wolle, dürfe sich nicht von der Oberfläche einer schönen Haut betören lassen, sondern müsse sich mit wissenschaftlichem Ethos den kruden Tatsachen der menschlichen Natur annehmen. In der physischen Verfasstheit des Menschen wohnt sein „tempérament“, das von den Nerven und seinem Blut bestimmt und damit Ursache für sein moralisches Denken und Handeln ist.

## Verlust und Rückkehr der Religion

Wir nähern uns den zu Beginn anlässlich Houellebecqs Roman *Soumission* angestellten Überlegungen, dem Verlust von Metaphysik, den der Roman als Verlust der christlichen Religion problematisiert. Wie der von François erforschte Joris-Karl Huysmans stand sein älterer Zeitgenosse Zola im Einklang mit dem Positivismus, der metaphysische Spekulationen gegen eine auf Empirie und logisches Denken vertrauende, Fortschritt versprechende Naturwissenschaft setzte. Émile Littré, ein Nachfolger Comtes, prognostizierte, dass die Physiologie des Gehirns das metaphysische Weltbild und damit jede Religion erledigen werde. Mit der Erkenntnis der Funktionsweisen des Gehirns werden Theologie und Metaphysik auf ihre physiologischen Ursachen zurückgeführt werden. In Zolas physiologischer Kunsttheorie ist das Kunstwerk keine Äußerung des Geistes, sondern ein Produkt des Körpers: „Wie jedes Ding ist die Kunst ein menschliches Produkt, eine menschliche Absonderung; die Schönheit unserer Werke wird von unserem Körper ausgeschwitz.“<sup>56</sup> Daher lautet sein Urteil über Manets *Olympia* wie folgt: „Ich behaupte, dass dieses Gemälde wahrlich das Fleisch und Blut des Malers ist und dass er nie wieder etwas Vergleichbares erschaffen wird.“<sup>57</sup>

Aber so einfach lässt sich der Geist nicht aus der Kunst vertreiben. Im Gegenteil wird die Kunst jetzt selbst zu einem Gott, der seinen Jüngern alles abverlangt. In Zolas Künstlerroman *L'Œuvre* verzehrt sich der Maler Claude vor seinem Meisterwerk, unfähig es zu vollenden. Er wird wahnsinnig und erhängt sich schließlich vor dem Gemälde, für das seine Frau monatelang Modell stehen musste. In qualvollen Sitzungen hatte sie mitangesehen, wie sich gemalte Schenkel in „goldene Tabernakel“ verwandelten, ein gemalter Bauch „wie ein Gestirn erstrahlte“ und die Nacktheit „wie eine Monstranz“ leuchtete.<sup>58</sup> Die Malerei, die Claude im Sinne der Moderne vorantreibt, treibt ihn in die soziale Isolation und lässt ihn materiell verarmen. Doch ist sie ihm die einzig wahre Religion. Er wird der göttlichen Kunst seinen Sohn, seine Frau und sich selbst opfern, im festen Glauben, dass seine Werke ihn nicht nur überleben, sondern Unsterblichkeit erlangen werden.

Houellebecqs Literaturwissenschaftler François in *Soumission* hat sich Joris-Karl Huysmans zu seinem Forschungsgegenstand gewählt. Huysmans Œuvre stand unter dem Eindruck von Émile Zola und dem Naturalismus seiner Zeit. Sein 1884 veröffentlichter Roman *A Rebours* (*Gegen den Strich*), der sich durch *Soumission* wie ein roter Faden zieht, sollte eigentlich ein naturalistischer Roman in der Nachfolge Zolas werden. Er gilt heute als „Bibel der Décadence“. Seine Hauptfigur, Jean Floressas Des Esseintes, ein neurotischer Aristokrat, flüchtet aus der Realität ins ländliche Exil und spinnt sich dort in eine artifizielle und mystische Welt voll berausender Sinnesreize ein, die ihn an den Rand der geistigen Umnachtung bringt. Zum Schluss glaubt er, dass nur der Glaube an das Reich Gottes ihn noch erlösen könne. Und so endet das Buch mit einem Stoßgebet: „Herr, erbarme dich eines Christen, der zweifelt, eines Ungläubigen, der glauben möchte, eines Galeerensklaven des Lebens, der sich einschiff, allein in der Nacht, unter einem Firmament, das die tröstlichen Leuchtfeuer der alten Hoffnung nicht mehr erhellen.“<sup>59</sup> Das Jenseits wird ihm zur Erlösung von der gottfernen Wirklichkeit.



10 Schwarze Madonna von Rocamadour,  
Notre Dame

In Houellebecqs *Soumission* begibt sich François auf die Spuren dieses Autors der *Décadence*, der zum Katholizismus konvertierte, und folgt ihm bis in die Klöster, in denen Huysmans den Sinn seines Lebens suchte und nicht fand. Auf diese Weise gelangt er zu einem der bedeutendsten Wallfahrtsorte Frankreichs, nach Rocamadour. In der Kapelle Notre Dame gedenkt François der „Leiden und des Zweifel“ Huysmans, „an seinen verzweifelten Wunsch, sich einer Glaubensrichtung anzuschließen“.<sup>60</sup> In Rocamadour betrachtet er die Kultstatue der *Schwarzen Madonna* und erfährt das „Geheimnisvolle, etwas Priesterliche und Königliche [...] die Macht“, die das Bild demjenigen verkörpert, der an sie, d. h. an die Inkarnation Gottes in der Person Christi, glaubt (Abb. 10).<sup>61</sup> Doch während er die Stau betrachtet, spürt er, „wie er den Kontakt verliert, wie sich die Madonna in den Raum und in die Jahrhunderte zurückzieht und er selbst immer kleiner wird, immer mehr schrumpft“.<sup>62</sup> Nach einer halben Stunde, so heißt es in *Soumission*, steht er auf und geht, endgültig vom Geist verlassen und auf seinen vergänglichen Körper beschränkt.

Im Jahr 2022 sind die in dem Roman einem gemäßigten Islam anhängenden Angehörigen der Sorbonne derweil vom Geist ihrer selbst produzierten Dekadenz beseelt. In ihrer westlich-liberalen Gesinnung, die sie nicht aufgeben wollen, widmen sie sich allen möglichen Körperfreuden wie der Völlerei mit orientalischen Spezialitäten, dem Suff exquisiter französischer Weine und der Vielweiberei nach islamischem Vorbild. *Soumission* betreibt den Abgang der Kulturgeschichte des Abendlands als Elegie und beklagt die Reste ihrer sinnlichen Schönheit, die sich nur noch in der Erinnerung des Protagonisten finden. Die Melancholie, die François über den Verlust empfindet, deckt sich mit dem Verlust von zwischenmenschlichen Beziehungen und der Leere der sexuellen Eskapaden, die der Autor pornografisch auflädt. Nadia, Es-

cort-Girl, Muslima und Diderot-Studentin, „übte ihr Metier sehr professionell“ aus.<sup>63</sup> Der Protagonist spürt allenfalls noch seine diversen Körperöffnungen, doch keine menschliche Haut.

Die Naturwissenschaften des 21. Jahrhunderts liefern einen Gottesbeweis, ohne danach zu suchen. Einige wenige Figuren des Romans betreiben die Ursachenanalyse und sehen sie in den nationalen bzw. kolonialen Altlasten der Geschichte, der Globalisierung, der Politikverdrossenheit der Bevölkerung, die sich von den Politikern nicht mehr repräsentiert sieht, den abstrakten Machtinteressen der politische Parteien. Dass Frankreich islamistisch regiert werden wird, stellt sich als eine fast logische Konsequenz und allenfalls als Kollateralschaden dieser Entwicklung dar. Denn der Autor zeigt seinen LeserInnen listig und mit immer neuen Argumenten, wie es dazu kommen konnte. Rediger hat sich seinen Traum erfüllt und bewohnt das Haus, in dem Dominique Aury *Die Geschichte der O* geschrieben hat, ein, wie er findet, „faszinierendes Buch“ wegen des grandiosen und zugleich einfachen Gedankens, „dass der Gipfel des menschlichen Glücks in der menschlichen Unterwerfung besteht“.<sup>64</sup> So wie die in der *Geschichte der O* beschriebene unbedingte Unterwerfung der Frau, so sei auch die im Islam angestrebte Unterwerfung des Menschen unter Gott. Und der Koran? „Ein Lob des Schöpfers und der Unterwerfung unter seine Gesetze“ und zugleich auch „die Grundidee der Poesie, eine Einheit von Klang und Sinn, die es ermöglicht, die Welt zu erzählen.“<sup>65</sup> Houellebecqs anthropologischer Humanismus entdeckt im Fremden das Eigene und die strukturelle Gleichheit von Kulturen. So ist es nur eine Frage der Macht und ihrer Agenten, welche Kultur sich über eine andere erhebt.

Dennoch ist die Botschaft des Romans für Anhänger der abendländischen Kultur nicht zynisch zu nennen – denn unter dem Abgesang der westlichen Kultur und ihrer Geschichte erscheint dieselbe noch einmal in ihrer Vielfalt, ihrer Schönheit und ihrem Reichtum, vor allem aber in einem vormaligen Vermögen sinn- und identitätsstiftend auf diejenigen zu wirken, die an sie glaubten. Allein die Literatur – dies ist die Botschaft des Romans – ist noch in der Lage den Verlust des Geistes, des göttlichen wie des menschlichen Geistes, in Worte zu fassen.

## Endnoten

- 1 Michelle Houellebecq: *Soumission*, Paris 2015 (dt.: *Unterwerfung*, aus dem Franz. von Norma Cassau und Bernd Wilczek, Köln 2015); ich zitiere im Folgenden die deutsche Übersetzung.
- 2 Houellebecq: *Unterwerfung*, S. 224; der Autor spielt auf Dostojewskis Romanfigur Alexei Kirillow in *Die Dämonen an*.
- 3 Ebd., S. 227.
- 4 Ebd., S. 226.
- 5 Zu Cenninis Traktat und zur Kunsttheorie der „incarnazione“ im italienischen Frühhumanismus Christiane Kruse: *Wozu Menschen malen*, München 2003, S. 175–202.
- 6 Ebd., S. 76.
- 7 „E così con sentimento ricercare tutto il viso e le mani dove ha a essere incarnazione“, ebd., S. 78.
- 8 „Né col mio stile il suo bel viso incarno.“ Francesco Petrarca: *Canzoniere*, hg. von Ugo Dotti, Rom 1996, S. 812–813. Zur Verwendung von „incarnata“ und „incarnare“ in der Dichtung des Trecento vor Petrarca siehe Kruse: *Wozu Menschen malen*, S. 181–183.
- 9 Bjarne Scard: *Die Inkarnation*, Stuttgart 1958.
- 10 Petrarca: *Canzoniere*, S. 812.
- 11 Hans Belting: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, hier S. 523–532.
- 12 Kruse: *Wozu Menschen malen*, S. 225–268.
- 13 Daniela Bohde / Mechthild Fend (Hg.): *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, Berlin 2007.
- 14 Giorgio Vasari: *Das Leben des Leonardo da Vinci*, neu übers. u. komm. von Sabine Feser, Berlin 2006, S. 37; Daniela Bohde: „Le tinte delle carni“. Zur Begrifflichkeit für Haut und Fleisch in italienischen Kunsttraktaten des 15. bis 17. Jahrhunderts, in: Bohde / Fend (Hg.): *Weder Haut noch Fleisch*, S. 41–63, hier: S. 49.
- 15 Siehe Bohde: „Le tinte delle carni“, S. 41–63.
- 16 Zit. n. Giorgio Vasari: *Leonardo da Vinci*, S. 29–30 und Anm. 74–76; vgl. Bode: „Le tinte delle carni“, S. 49–50.
- 17 Zur scholastischen Vorgeschichte des „homo secundus deus“ und der Ausarbeitung zum Topos des „artifex alter deus“ im italienischen Frühhumanismus siehe Kruse: *Wozu Menschen malen*, S. 155–173.
- 18 Giovanni Pietro Bellori: *Vita di Michelangelo Merisi da Caravaggio Pittore*, in: ders.: *Le Vite de Pittori, Scultori ed Architetti [...]*, Rom 1672, I/5, hier S. 212; Marianne Koos: *Haut als mediale Metapher in der Malerei von Caravaggio*, in: Bohde / Fend (Hg.): *Weder Haut noch Fleisch*, hier S. 66, Zitat S. 80.
- 19 Ulrich Heinen: *Haut und Knochen – Fleisch und Blut. Rubens' Affektmalerei*, in: Ulrich Heinen / Andreas Thielemann (Hg.): *Rubens Passioni. Kultur der Leidenschaften im Barock*, Göttingen 2001, S. 81–109.
- 20 „Lame de la Peinture est le Coloris. Lame est la derniere perfection du vivant, & ce qui luy donne la vie“, zit. n. Roger de Piles: *Divers conversations sur la peinture*, Paris 1677, S. 272; Mechthild Fend: *Die Substanz der Oberfläche. Haut und Fleisch in der französischen Kunsttheorie des 17.–19. Jahrhunderts*, in: Bohde / Fend (Hg.): *Weder Haut noch Fleisch*, S. 87–104, hier S. 89.
- 21 Denis Diderot: *Versuch über die Malerei*, in: ders.: *Ästhetische Schriften*, hg. von Friedrich Bassenge, aus dem Frz. übers. von Friedrich Bassenge und Theodor Lücke, 2 Bde., Berlin und Wismar 1967, Bd. 1, S. 635–694, hier S. 638.
- 22 Ebd., S. 641.
- 23 Ebd., S. 642.
- 24 Ebd., S. 644.
- 25 Ebd., S. 646–647.
- 26 Denis Diderot: *Salon 1767*, in: ders.: *Ästhetische Schriften*, Bd. 2, S. 25.
- 27 Rosemarie Gerken: *La Toilette. Die Inszenierung eines Raumes im 18. Jahrhundert in Frankreich*, Hildesheim u. a. 2007, S. 255.
- 28 Diderot: *Salon 1767*, in: *Ästhetische Schriften*, Bd. 2, S. 25.
- 29 Richard Weihe: *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*, München 2004, S. 172–173.
- 30 Diderot: *Salon 1767*, in: *Ästhetische Schriften*, Bd. 2, S. 166.
- 31 Denis Diderot: *Salon 1765*, in: *Ästhetische Schriften*, Bd. 1, S. 531.
- 32 Denis Diderot: *Salon 1763*, in: *Ästhetische Schriften*, Bd. 1, S. 441.
- 33 Michel Eyquem de Montaigne: *Essays*. I, 21: *De la force de l'imagination*, zit. n. der ersten modernen Gesamtübersicht, ins Dt. übers. v. Hans Stilet, Frankfurt a. M. 1998, S. 55.

- 34 Martin Schieder: *Jenseits der Aufklärung, Die religiöse Malerei im ausgehenden Ancien regime*, Berlin 1997.
- 35 Ebd., S. 201.
- 36 Ebd., S. 201–203.
- 37 Martin Schieder: *Between „Grâce“ and „Voplupté“: Boucher and Religious Painting*, in: Melissa Hyde / Mark Ledbury (Hg.): *Rethinking Boucher*, Los Angeles 2006, S. 61–87, hier S. 61 und Anm. 1.
- 38 René Démoris: *Boucher, Diderot, Rousseau*, in: Hyde / Ledbury (Hg.): *Rethinking Boucher*, S. 201–228, hier S. 201–202 und Anm. 5.
- 39 Ebd., S. 203.
- 40 Ebd. und Anm. 5.
- 41 Humphrey Wine: *Madame de Pompadour im „Salon“*, in: Xavier Salmon / Johann Georg Prinz von Hohenzollern (Hg.): *Madame Pompadour und die Künste*, München 2002, S. 19–27, hier S. 25.
- 42 Siehe zum Folgenden Wolf Lepenies: *Auguste Comte. Die Macht der Zeichen*, München 2010, S. 22.
- 43 Ebd.
- 44 Ebd.
- 45 Ebd.
- 46 Ebd., S. 23–24.
- 47 Ebd., S. 25.
- 48 Zur Geschichte dieses Zitats siehe Christian Andree: *1000 Leichen sezirt – und nie eine Seele gefunden?*, in: ders. (Hg.): *Neue Virchow-Forschungen*, Essen 2015, S. 175–193, hier S. 178.
- 49 Matthias Krüger: *Das Fleisch der Malerei. Physiologische Kunstkritik im 19. Jahrhundert*, in: Bohde / Fend (Hg.): *Weder Haut noch Fleisch*, S. 159–180.
- 50 Krüger: *Das Fleisch der Malerei*, S. 172–176 und 179 Anm. 31.
- 51 Ebd., S. 178 Anm. 9.
- 52 Émile Zola: *Schriften zur Kunst. Die Salons von 1866–1896*, aus dem Franz. übers. v. Uli Aumüller, Frankfurt a. M. 1988, S. 84; Krüger: *Das Fleisch der Malerei*, S. 165. und 178 Anm. 13.
- 53 Joris-Karl Huysmans: *L'art moderne. 1883*, Farnborough 1969, S. 19; Krüger: *Das Fleisch der Malerei*, S. 167.
- 54 Krüger: *Das Fleisch der Malerei*, S. 172 und S. 179, Anm. 27.
- 55 Ebd., S. 172 und die folgenden Zitate aus *Thérèse Raquin*, S. 172–174 und S. 178–179, Anm. 26–29.
- 56 Ebd., S. 176 und 170, Anm. 41.
- 57 Ebd., S. 176 und 179, Anm. 42.
- 58 „[...] et ses cuisses se devaient en colonnes de tabernacle, ce ventre devenait un astre, éclatant de jaune et de rouges purs, [...]. Une si étrange nudité d'ostensoir [...]“, zit. n. Émile Zola: *L'Œuvre*, in: ders.: *Œuvre complètes*, hg. v. Henri Mitterand, Bd. 5, Paris 1967, S. 719.
- 59 Joris-Karl Huysmans: *Gegen den Strich*, aus dem Franz. übers. v. Brigitta Restorff, 6. Aufl., München 2015, S. 261–262.
- 60 Houellebecq: *Unterwerfung*, S. 148.
- 61 Ebd., S. 149.
- 62 Ebd.
- 63 Houellebecq: *Unterwerfung*, S. 163.
- 64 Folgende Zitate ebd., S. 233–235.
- 65 Ebd., S. 235.





## 2

### ALLES KANN KUNST SEIN

*„Die guten alten Bilder wurden geschaffen,  
wann immer jemand Abstand von einem Gegenstand nahm,  
um ihn zu betrachten und das Erblickte  
für andere zugänglich zu machen.“*

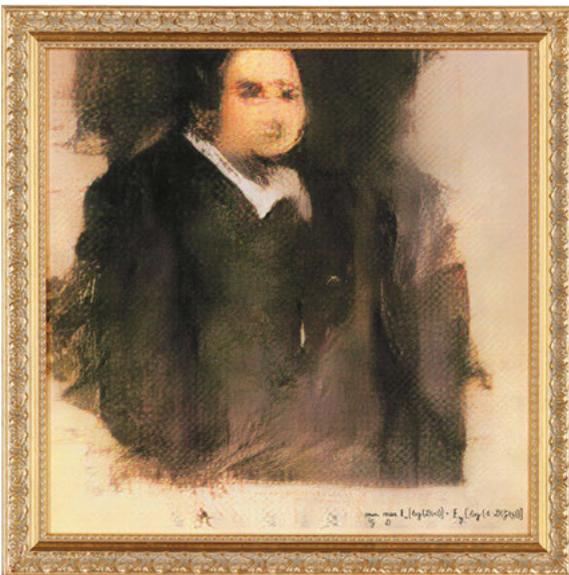
Vilém Flusser, Bilderstatus, 1991

Mit seiner Installation *Second Wave* hat der ghanaische Künstler El Anatsui im Februar 2019 das Haus der Kunst in München verhängt (Abb. 11). Die Säulen des 1933–1937 von den Nationalsozialisten im Namen der Kunst erbauten Gebäudes hat der Künstler in einer Länge von 110 m mit gebrauchten Offset-Druckplatten verhüllt, die sich in 22 Meter hohen Bahnen überlagern. Druckplatten von Tageszeitungen und aus einem Kunstbuchverlag heben und senken sich in zwei Wellen in Richtung Friedensengel und symbolisieren die täglich ansteigende und verebbende Informationsflut. Im Innern ist die Überblicksausstellung *Triumphant Scale* des Bildhauers mit seinen vielfach ausgezeichneten Werken zu sehen, die er aus Müll, etwa Dosenblech und Kronkorken herstellen lässt. Viele MitarbeiterInnen sind in zeitaufwändigen Arbeitsgängen daran beteiligt, das Material im Atelier zu großen und schillernden, mosaikartigen Gobelins zusammenzuketten. Für El Anatsui ist es von größter Bedeutung, dass sein kunstfernes Material mit der Hand gefertigt wird: „The only blessing probably is that we can work uninterrupted by mechanical failure or tools or power outages, since the whole process is manual, much in consonance with my wish to create work with many human hands leaving their individual charges on it.“<sup>1</sup>

Etwas Konträres ereignete sich im Namen der Kunst am 25. Oktober 2018 bei Christie's in New York. Dort ging das sogenannte Porträt *Edmond de Belamy* für 432.500 US-Dollar über den Auktionstisch, ein Bild auf Leinwand mit altmeisterlichem Goldrahmen (Abb. 12). Das von einem Algorithmus errechnete Bild entstand mit Hilfe eines Generative Adversarial Networks (GAN), in dem Programmcodes trainiert werden, ungeheure Datenmengen nicht nur zu verarbeiten, sondern sich in der Verarbeitung von Daten gegenseitig zu überbieten, um voneinander zu lernen. Es handelt sich um ein Stück „Unhuman Art“, wie Ahmed Elgammal, IT-Künstler am Art and Artificial Intelligence Lab (AAIL) der Rutgers University, New Jersey diese aus dem Computer stammenden Bilder nennt (vgl. Kap. 6).<sup>2</sup> Die verwaschene, unfertige Anmutung von *Edmond de Belamy* stammt von tausenden, mit einem GAN-Code verarbeiteten Digitalisaten von Gemälden der westlichen Kunstgeschichte um 1900, aus denen ein Künstlertrio aus Frankreich namens „Obvious“ ein Bild aus dem Drucker zog, von dem Christie's im Auktionskatalog behauptet, es handele sich um „einen Mann, vielleicht Franzose und vielleicht ein Kleriker“. Die beiden Beispiele aus dem Kunstgeschehen 2018/19 eröffnen die spannungsgeladenen Pole zwischen denen sich Kunst ereignet und sich die Kapitel dieses Buches bewegen. Es geht um die Frage der Kunst in Zeiten der Bilder.



11 El Anatsui: Second Wave, 2019, München, Installation an der Fassade am Haus der Kunst



12 Obvious / Robbie Barrat: Edmond de Belamy, GAN-Painting, 2018, Tinte auf Leinwand

## Alles ist sichtbar

Unser Leben findet in und mit Bildern statt. Die Welt auf der Netzhaut außerhalb des Displays ist zu banal, um noch betrachtet zu werden. Wer das eigene Bild auf seinem Smartphone sieht, weiß, dass er existiert. Die/der BildbetrachterIn ist zugleich BildproduzentIn und BildbenutzerIn. Sie hält ihr Leben in der Hand: Sie betrachtet, handelt, lebt mit und in Bildern. In der digitalen Bilderwelt wendet sich das Schicksal des mythischen Narziss, den Selbsterkenntnis durch Bilderkenntnis in den Tod trieb. Das Spiegelbild als Quelle der Selbsterkenntnis ist in Bildermaschinen der permanenten Neu- und Umkreation des Selbst transformiert. Das digitale Spiegelbild kennt den Tod nicht, wenn es körperlos auf ewig im Speicher von Big Data

zirkuliert. Lebensformen in und mit Bildern haben eine lange Geschichte, die die Kapitel dieser Studie in einigen Grundzügen zurückverfolgt. Eine zentrale Frage lautet daher: Wozu machen wir Bilder? Was machen sie mit uns – und: Wie wurden wir zu den BildbenutzerInnen und -erzeugerInnen, die wir heute sind? Die lange Geschichte der Bildbenutzung begleitet eine Geschichte der Bildmedien, der Bildtechniken, der Bildereignisse und vor allem der Kunst als einen bildkulturellen Spezialfall mit treibender Kraft.

Dieses Buch handelt von ‚starken‘ Bildern – und Kunst. Politische Ereignisse sind heute Bildereignisse, die sich blitzschnell über alle Bildmedien verbreiten (vgl. Kap. 11). Die Bilder und Videos des Terroranschlags von 9/11 sind und bleiben in unseren Köpfen. Wir kannten sie bisher nur als Phantasmen aus Katastrophen- oder Horrorfilmen. Niemand hätte gedacht, dass sie wahr werden könnten.<sup>3</sup> Zwischen dem Grusel-Look des Action-Kinos und der faktischen Realität, den die Bilder von 9/11 repräsentieren, klafft ein Abgrund, den jeder als Schock erfährt, der in den Ground Zero geblickt hat. Die als Bildereignis in die Geschichte eingehende Realkatastrophe markiert daher eine Zäsur. Wer bis dato nicht an die Wirkmacht von Bildern glaubte, hat sie nun mit Wucht als ein von einer Bildermaschinerie in Gang gesetztes Instrument des Terrors erfahren. Was ist es, dass Bilder so stark macht und wie sind diese Bilder gemacht (vgl. Kap. 10)? Den Bildern von 9/11 folgte eine nie dagewesene Verunsicherung (nicht nur) im Umgang mit Bildern: Die ‚ikonische Differenz‘ ist visuell hinfällig geworden. Der Ununterscheidbarkeit der Bilder folgt Zensur und Kontrolle, die wir als Freiheitsberaubung erfahren. Wer Herrschaft über die Bilder ausübt, wer entscheidet, welche Bilder sichtbar sind und welche nicht, welche Folgen mit der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit verbunden sind, ist nicht mehr zu durchschauen und auch nicht zu prognostizieren. Die täglich steigende Bildfrequenz scheint ohne Ordnung und daher unkontrollierbar und von keiner Macht der Welt beherrschbar. Auf den Wunsch nach Allsichtbarkeit antworten die Bilder mit Macht. Wer bedient sich der Bilder zu welchen Zwecken? Dies wird ein durchgängiges Thema dieser Studie sein.

## Iconic turn

Um 1995 proklamierten der amerikanische Literaturwissenschaftler William T. Mitchell und der deutsche Kunsthistoriker Gottfried Boehm beinahe gleichzeitig den *Iconic turn*.<sup>4</sup> Kulturgeschichtlich war dies eine Reaktion auf das hereinbrechende digitale Zeitalter, das für das nächste Jahrtausend die Technik für eine rasant wachsende globale, populäre Bildkultur bereitstellte, die sich mit dem Internet das geeignete Medium erfand, im Videoclip die Jugend erreichte und über die Kanäle des Satelliten- und Kabel-TVs die Welt in die Wohnzimmer einer jeden Bürgerin brachte. In kurzer Zeit hatte die mediale Distribution von Bildern ein Ausmaß erreicht, auf das niemand vorbereitet war. Wissenschaftsgeschichtlich war der *Iconic turn* eine Reaktion auf den von Richard Rorty ausgerufenen *Linguistic turn* (1967), auf sprachphilosophische Konzepte, die Welt als Text, Natur als Diskurs und das Unbewusste als sprachlich strukturiert dachten. Bilder, so entgegnete Boehm den Sprachphilosophen, haben eine eigene Logik und sie erzeugen „Sinn aus genuin bildnerischen Mitteln“. Diese kategorische Trennung