

ANGELIKA BARTL, JOSCH HOENES, PATRICIA MÜHR,
KEA WIENAND (HG.)

Sehen - Macht - Wissen

ReSaVoir. Bilder im Spannungsfeld von Kultur, Politik
und Erinnerung

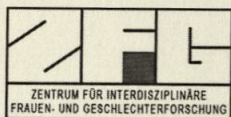
[transcript]

V 2009/538

Die Herausgabe des Buches erfolgte mit freundlicher Unterstützung von



HEINRICH
BÖLL
STIFTUNG



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.

© 2011 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung & Umschlagabbildung: Matthias Krispin,
mcrispin@gmx.de

Lektorat: Ulrike Schuff

Satz: Matthias Krispin

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 978-3-8376-1467-1

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: info@transcript-verlag.de

Inhalt

Einleitung

11

Das Meer und das Land: Das Leben der Bilder nach Katrina

NICHOLAS MIRZOEFF

29

Savoir. Revoir. Déjà vu

Kommentar zu Nicholas Mirzoeff

LINDA HENTSCHEL

45

Das ethische Regime der Bilder oder: Wie leben Bilder?

Kommentar zu Nicholas Mirzoeff

SABINE HARK

53

Im Auge des Piloten. Ordnungen des Territorialen in der Aeropittura des Futurismus

IRENE NIERHAUS

59

Re-rezipierte Erinnerung an den Nationalsozialismus in Comicsequenzen von Art Spiegelman und Volker Reiche

KATHRIN HOFFMANN-CURTIUS

75

Das Nachleben der Schulfotos

MARIANNE HIRSCH UND LEO SPITZER

99

... und Schulfotografien heute?

Kommentar zu Marianne Hirsch und Leo Spitzer

NICOLE MEHRING

117

***Gasping at violence: der Klang des Subjektiven/
der Atem des Körpers in Berninis***

Daphne und Apollon

GRISELDA POLLOCK

125

**Zwischen Einfühlung und Analyse.
Zur Tradierung von Affektgestaltung
und einigen Motiven in der aktuellen
Warburg-Rezeption**

SIGRID SCHADE

143

**From here I saw what happened ... Fotografische Evidenz,
Rahmen-Spiele und Ent/Fixierungen bei Carrie Mae Weems**

KERSTIN BRANDES

157

**Repräsentationskritik als ein Zeigen
auf das Zeigende**

Beobachtungen zur Darstellung von Kunstvermittlung

STEPHAN FÜRSTENBERG UND JENNIFER JOHN

175

XXY oder: Die Kunst, Theorien zu durchque(e)ren

BARBARA PAUL

187

Autor_innen

205

Danke!

Der vorliegende Band ist aus dem Symposium *ReSaVoir. Bilder im Spannungsfeld von Kultur, Politik und Erinnerung* hervorgegangen, das wir (Angelika Bartl, Kerstin Brandes, Josch Hoenes, Patricia Mühr und Kea Wienand) am 10. Januar 2009 anlässlich des Geburtstages unserer Professorin und Doktormutter Silke Wenk organisiert haben. Konzipiert war das Symposium als Geschenk an Silke Wenk, aber auch als Geschenk an uns selbst sowie an alle eingeladenen Freund_innen, Kolleg_innen, Bekannte, (ehemalige) Studierende und all jene, die an einem Austausch über visuelle Kultur, Geschlechterstudien, postkoloniale und queere Kritik interessiert sind. Die Idee für eine solche Veranstaltung entstand aus unserem Wissen um Silke Wenks Lust an kontroversen Diskussionen und unserem Wunsch, ihre wissenschaftlichen Leistungen und ihr Engagement für den wissenschaftlichen Nachwuchs anzuerkennen und zu feiern. Wir wollten dafür eine Form finden, die sich von traditionellen Riten akademischer Ehrungen und den dabei üblichen Lobreden unterscheidet. Um Themen und Fragen, zu denen Silke Wenk arbeitet, weiter zu diskutieren und mit anderen Forschungen zu verknüpfen, haben wir drei Hauptvortragende zu verschiedenen Themen eingeladen, deren Vorträge von langjährigen Freundinnen und Kolleginnen Silke Wenks kommentiert wurden. Auf der Bühne hinter den Redner_innen wurde der *Salon des Élèves* als eine Installation präsentiert, in der Nachwuchswissenschaftler_innen ihre Forschungsarbeiten vorstellten.

Die spannenden Debatten, Überlegungen und neu gezogenen Verbindungen, die sich auf dem Symposium ergaben, haben uns motiviert einen Band zu publizieren, in dem diese fortgeführt und aufgeschrieben sind. Insofern ist unser Buch keine Festschrift, die eine Wissenschaftlerin einfach nur zustimmend würdigt, sondern eine Publikation, die ihre Forschung anerkennt, indem sie diese zum Anlass nimmt, weitere Analysen zu erstellen und Diskussionen fortzusetzen.

oder gar als ein Engel „Aloisius“¹⁰, der sich gegen die göttliche Autorität auflehnt? Führt diese Inszenierung damit nicht auch eine Vorstellung von gottgleichen Autoritäten spielerisch vor und werden so Wissensformen, die auf etwas Absolutes abheben, ins Lächerliche gezogen?

Für mich bleiben die Fragen an dieser Stelle offen; auf erneutes Betrachten folgen neue Fragen. Vielleicht sind die Fragen zu diesem Zeitpunkt nicht immer präzise formuliert, nicht immer zu Ende gedacht. Aber sie erscheinen mir dennoch wichtig. Die spannenden und irritierenden Bilder stoßen meine Gedanken an und markieren eine offene Stelle in der Forschung zwischen Erinnerungs- und Gedächtnisdebatten im Kontext eines feministisch-poststrukturalistischen Zugriffs auf Bilder. Und sie stoßen Fragen an nach Institutionen und Autoritäten und darin eingelagerten Machtstrukturen und wie wir damit umgehen.

Alleine ließ sich der Zugriff auf diese Bilder für mich auch gar nicht in eine schriftliche Form bringen. Mein eigener Blick, der nicht von den Bildern loskommt, befragt sich während des Schauens kaum selbst, nimmt erneut Zuschreibungen vor, entwirft neue Klischees, um die Irritationen der Bilder zu fassen. Erst eine Auseinandersetzung über die Bilder ermöglichte einen Zugriff, und deshalb hat sich in diesem Text auch die Redaktionsgruppe des vorliegenden Bandes ganz direkt eingeschrieben, nicht zuletzt, indem Fragen der Redaktionsgruppe in diesen Text montiert wurden.

ABBILDUNGEN

Abbildung 1-3: <http://lutherschule.macbay.de/luther3/> sowie direkt über den Link in der Bildgalerie: <http://pl15385.macbay.de/coppermine/index.php?cat=17>, letzter Zugriff: 12.10.2010.

¹⁰ In der 1911 veröffentlichten Satire von Ludwig Thoma „Ein Münchner im Himmel“ gibt es den Engel Aloisius, der sich gegen die göttlichen Autoritäten auflehnt. Interessant ist, dass sich Parallelen zwischen der filmischen Adaption dieser Geschichte und der Engelsinszenierung im obigen Foto aufzeigen lassen (Statue, Kleidung, Mimik ...). Vgl. dazu den Zeichentrickfilm (Filmneufassung) von Walter und Traudl Reiner, 1962.

Gasping at violence: der Klang des Subjektiven/ der Atem des Körpers in Berninis *Daphne und Apollon*

GRISELDA POLLOCK

I GASPED. Mir stockte der Atem.

Ein unmerklicher Laut entfuhr meiner Kehle – unerwartet und unkontrolliert. Der Mund öffnet sich. Die Kehle weitet sich. Das Zwerchfell kontrahiert. Einströmende Luft wird flüchtig über Stimmbänder geschliffen; ihren Eintritt begleitet ein primitiver Laut. Es ist der Laut des Subjektiven.¹ Er begleitet eine visuelle oder sensorische Begegnung, die von einer Plötzlichkeit gezeichnet ist, die schockiert und unerwartet affektiv nahegeht. Dieser Laut ist Zeuge eines kaum wahrnehmbaren Ereignisses: Er erfasst den Moment, da der Schutzschild des Bewusstseins durchstoßen wird. Der Laut signalisiert ein Trauma. Der Körper agiert es aus.

Wie traumatisiert holte ich kurz Luft, als ich auf eine schockierende Skulptur traf – eine Skulptur, die stillste und schweigsamste unter den bildenden Künsten. Die Skulptur teilt sich den realen Raum mit ihren Betrachter_innen. Sie fordert die Betrachter_innen gleichsam auf, auf der Suche nach Bedeutung ihre Gestalt mit Blicken abzutasten. Nicht selten entfacht sie ein verbo-

¹ Klang, Stimme und Akustik wurden von der psychoanalytischen Theorie nicht in dem Maße untersucht wie etwa das Feld des Sichtbaren, des Auges, des Blicks und der Bilder. Siehe dazu Nicholas Chare/Griselda Pollock (Hg.): *The Sounds of Subjectivity*, London: Routledge (in Vorbereitung).

tenes Verlangen, sie zu berühren. In einer Fotografie von CHIM sehen wir beispielsweise den bejahrten Bernard Berenson, Kunstkenner *par excellence*, in rein optischer Betrachtung von Canovas *Paolina Borghese Bonaparte als Venus Victrix* in der Galleria Borghese in Rom.²

Im Juni 2007 fuhr ich selbst nach Rom in die Galleria Borghese, um eben jene Canova-Skulptur genauer in Augenschein zu nehmen. Mein Forschungsanliegen war, zu verstehen, was die zeitgenössische amerikanische Künstlerin Christine Taylor Patten (geboren 1944) als eines ihrer künstlerischen Schlüsselerlebnisse betrachtet. Es hatte in der Galleria Borghese vor eben dieser Statue stattgefunden, als sie als achtjähriges Mädchen mit ihren Eltern die ewige Stadt besuchte.³

Anschließend betrat ich den zweiten Ausstellungsraum der Galleria Borghese. Genau dort entfuhr meiner Kehle besagter Laut des Entsetzens. Ich stand Daphne gegenüber, wie sie von Bernini aus Marmor gemeißelt worden war: Daphne auf der Flucht vor Apollon – für die Ewigkeit bewahrt, just in jenem Moment, als die Borke des Baumes, in den sie sich später verwandeln wird, sie zu umschließen beginnt und bereits ihre unteren Gliedmaßen ergriffen hat. Ihre Zehen verwandeln sich in Wurzelgeflecht, ihre Finger werden zu Laub und eine hölzerne Tödlichkeit beginnt von ihrem lebendigen Körper Besitz zu nehmen. Da ich den Raum unvorbereitet betrat, fühlte ich mich wie in einen Schlund hineingesogen – wie Freud es in seinem berühmten Traum der Kehle Irmas beschreibt.⁴ Ich glaubte also, einen überraschend schwarzen Tunnel hinuntergezogen zu werden, der in den massiven Steinblock zugleich hineingehauen und aus ihm herausgehoben worden war (Abb. 1, 2 und 3). Die Leere, die dadurch entsteht, bildet den formalen Bedeutungsträger für einen vokalen Effekt. Der Laut öffnet diesen Körper und impliziert einen

2 David Seymour (CHIM), Bernard Berenson, Borghese Gallery, Rome, Italy, 1955, Fotografie, abgedruckt in: Tom Beck: David Seymour (CHIM), London/New York: Phaidon Press 2005.

3 Zu Christine Taylor Patten siehe Griselda Pollock: »The Time of Drawing«, in: dies., *Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, Space and the Archive*, London: Routledge 2007, S. 209–233.

4 Sigmund Freud: *Die Traumdeutung* [1900], *Gesammelte Werke*, Bd. II, Frankfurt/Main: Fischer 1999, S. 110–126 et passim. Zur Analyse dieses Traums siehe auch Shoshana Felman: »Competing Pregnancies: The Dream from which Psychoanalysis Proceeds«, in: dies., *What does a Woman Want: Reading and Sexual Difference*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1993, S. 68–120.

Innenraum. Visuell evoziert er entweder das hörbare Einatmen oder sein Gegenteil: einen Schrei, wenn der Körper mit Nachdruck Luft ausstößt und in einem Moment ursprünglichen, wortlosen Anflehens einen Anderen anruft. Beide sind die unartikulierten Laute extremer Gefühlslagen. Ich atmete hörbar hysterisch ein, d. h., ich registrierte in meinem eigenen, auf die Statue affektiv reagierenden Körper, was sich in diesem aus Marmor gemeißelten Körper scheinbar vollzog – was dieser Daphne geschah.

Wie sonst sollten wir diese Höhle des geöffneten Mundes einer flüchtenden, sich verwandelnden Frau, Daphne, lesen, die gefangen ist zwischen zwei ähnlich tödlichen Schicksalen? Ließe sich dieser offene Mund als die aufwärts gerichtete, unbewusste Verschiebung deuten – wie etwa bei Dora, Freuds berühmter Hysterikerin, deren irritierte Kehle Freud als hysterische Verschiebung einer verdrängten sexuellen Erregung interpretierte?⁵ Oder bezeichnet der geöffnete Mund auf bildliche Weise ein heterosexuelles Unbewusstes, das sich hinter der klassischen Geschichte eines antiken Mythos verbirgt, der sich letztendlich mit dem Vergewaltiger identifiziert? Oder ist dies das visuelle Zeichen eines intensiven Pathos/einer Passion – das Leiden der Frau, die in Ovids Geschichte vor die schicksalshafte Alternative gestellt wird, entweder vergewaltigt zu werden oder zu ‚sterben‘? Oder ist der geöffnete Mund der verschobene Ort sexueller Gewalt? Ist diese Öffnung, die ich in meiner Lautäußerung auf identifikatorische Weise nachvollzog, ein Ort subjektiv situierten Pathos?

Das außergewöhnlich klaffende Loch, mit dem ich durch Berninis Skulptur auf so schockierende Weise konfrontiert wurde, ist ihr *punctum*.⁶ Der Bildhauer muss tief in den Marmor eindringen,

5 Sigmund Freud: »Bruchstück einer Hysterie-Analyse« (Dora) [1905], *Gesammelte Werke*, Bd. V, Frankfurt/Main: Fischer 1999, S. 162–286. Freud interpretierte die Essstörungen der jungen Frau, ihren anhaltenden Husten und ihren Stimmverlust als hysterisierte Empfindungen des Drucks eines erigierten Penis gegen ihren Bauch während einer sexuellen Umarmung, auf den die vierzehnjährige ‚Dora‘ [Ida Bauer] mit hysterischem Ekel reagierte. Obwohl die Wiederverortung der Empfindung als Abwehr fungierte, war sie auch mit der Hysterisierung einer potenziell erotischen Erfahrung verknüpft.

6 *Punctum* (lat.) bedeutet ‚gestochene Wunde‘, vergleichbar mit dem gr. Trauma, aber auch verknüpft mit punctuation, wurde von Roland Barthes vom Begriff *Studium* unterschieden, welches das allgemeine, bei einer Interpretation angewandte Wissen beschreibt. Sein Begriff des *Punctum* bezeichnet das akzidentielle Hervortreten eines Details oder Elements eines Bildes, das die Betrachter_in auf idiosynkratische und subjektive

um die Mundhöhle – jenen Raum des imaginären Lautes, der sowohl physische als auch psychologische Innerlichkeit für diese Figur suggerieren könnte – herauszuerben und den visuellen Raum für den ungehörten Laut ihrer Subjektivität zu kreieren. Wenn wir auf Freuds Theorien aufbauen und zugleich die Identifikationsebene von der weiblichen Skulptur zur imaginierten Betrachter_in verschieben, die sich mit dem nachstellenden Apollon identifiziert, dann repräsentiert diese Öffnung einen verschobenen sexuellen Raum und öffnet einen potenziellen Eingang in ihren gefangenen Körper. Zwei Lesarten kollidieren für mich im schockierenden Anblick des geöffneten Skulpturkörpers einer in höchste Not geratenen Frau: erstens das Bild von Frau als erobertes sexueller Raum für ein männliches Anderes und zweitens das Bild von Frau als ‚Ort eigener Handlungsmöglichkeiten‘ („*the site of her own proceedings*“), um die bekannte feministische Künstlerin Mary Kelly zu zitieren.⁷ Der Handlungsspielraum für Daphne ist begrenzt und drückt sich im Ver-laut-baren ihrer eigenen Subjektivität unter traumatischem Zwang aus. Sie ruft ihre eigene Kultur an, die sie um ein anderes Schicksal als das ihre bittet.

Meine Fragen können im Rahmen des konventionellen Gebrauchs kunsthistorischen Wissens nicht beantwortet werden. Ich nehme mir jedoch die Freiheit, Begegnungen und Einschreibungen traumatischer Erfahrungen aus feministischer Perspektive in meinem *Virtuellen Feministischen Museum* zu choreografieren. Mein Zugang ist inspiriert von Aby Warburgs und Sigmund Freuds Arbeiten zu Bild und Erinnerung, die ich gebrochen durch Julia Kristevas und Bracha Ettingers feministisch-psychoanalytische Theorien zu Zeit und Trauma lese.⁸

Weise überwältigt. Roland Barthes: *La Chambre Claire: notes sur la photographie*, Paris: Editions de Seuil 1980; Kapitel 10 und 19.

- 7 Paul Smith: »Mother as Site of Her Proceedings: Mary Kelly's Post-Partum Document«, in: *Parachute* 26 (1982), S. 29–30.
- 8 Das Virtual Feminist Museum ist kein ‚Cybermuseum‘; seine Virtualität ist philosophisch. Dies bedeutet, dass sich Feminismus im Werden befindet, Feministisch-Werden als ‚work in progress‘. Das Modell von Aby Warburgs anti-formalistischem Mnemosyne-Atlas wird dabei zum notwendigen Nicht-Grund des Werdens feministischer Bedeutung. Die theoretische Grundlage dieses Konzepts erkläre ich in meinem Buch *Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, Space and the Archive*, London: Routledge 2007.

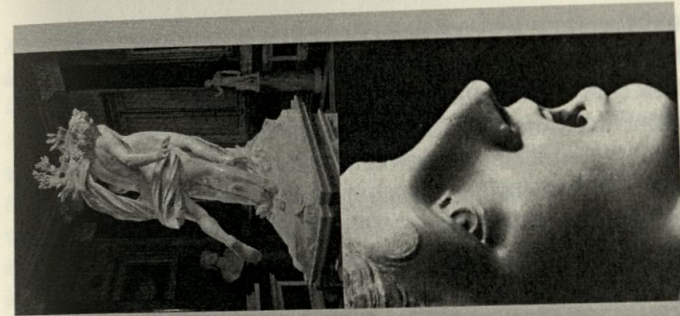


Abbildung 1, 2, 3 (unten) und 8 (re. o.): Gianlorenzo Bernini, Daphne und Apollon (Detail bzw. Rückansicht), 1622–25, Marmor, 243 cm, Rom: Galleria Borghese.

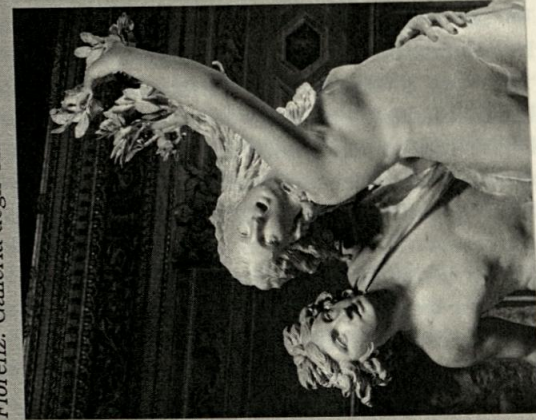


Abbildung 4 (li. o.): Caravaggio, Medusa, 1596, Öl auf Leinwand, 60 × 55 cm, Florenz: Galleria degli Uffizi.



Ich begann also, eine neue Seite in meinem virtuellen feministischen Mnemosyne-Atlas aufzuschlagen. Er enthält bereits das Bild einer anderen, maskulinen Ausgabe einer laut-en Statue: Laocoon, der trojanische Priester, der nach Vergil von Schmerz erfasst laut aufheult; in der berühmten klassischen Statue aber nur noch anstandshalber – seine Qual stoisch ertragend – stöhnt. Ein weiteres, naheliegenderes Beispiel affektiver Lautäußerung in der bildenden Kunst ist Caravaggios bemerkenswerte Bearbeitung des abgeschlagenen Hauptes der Medusa auf dem Schild der Athene (Abb. 4). Die Figur des versteinerten Hauptes, das die Gesichtszüge des Künstlers trägt, muss selbst Ovids Geschichten heimsuchen. Medusa ist eine weitere metamorphisierte Frau, die für ihre Schönheit bestraft wird. Mieke Bal regt an, den Schrei von Caravaggios Medusa als Protest gegen ihre Ermordung durch das Patriarchat zu lesen.⁹

Die Begegnung mit Berninis Daphne ruft auch Picassos monumentale post-kubistische Repräsentation des Schreckens von 1937 ins Gedächtnis. In seiner schockierten Reaktion auf das Bombardement der baskischen Stadt Guernica finden wir fünf Darstellungen von Frauen mit offenen Mündern als Ausdruck diverser Formen der Angst und Pein. Diese Bilder extremer Leiderfahrung tauchen noch stärker verzerrt und horrifiziert in den Werken von Francis Bacon auf – Picassos aufmerksamer und für sein Queering bekannter Student.¹⁰

Aber welchen anderen Spuren Daphnes ließe sich noch folgen? In der Fotografie einer Performance der in Kuba geborenen und in den USA ausgebildeten Künstlerin Ana Mendieta (1948–1985), *Imagen de Yagul* (1973, permanente Farbfotografie), scheint blühendes Blattwerk aus dem nackten Körper der Künstlerin zu sprießen oder zumindest auf ihm zu liegen (Abb. 5).¹¹ Auf

9 Mieke Bal: »Reading Art?«, in: Griselda Pollock, *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*, London: Routledge 1996, S. 25–41.

10 Ich denke etwa an Francis Bacon, *Study after Velasquez' Portrait of Innocent X*, 1953, Des Moines Art Center, Iowa. Die zuvor genannten Maleereien und Skulpturen sind Agesanda, Athenodoros und Polyclitus (zugeschrieben), Laocoon und seine Söhne, Rom, Vatikanisches Museum (160–20 v. Chr., ausgegraben in Rom 1506); Caravaggio, *Medusa*, 1597, Florenz, Uffizien; Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, Madrid, Museo Reina Sofia.

11 Ich bin der Arbeit der französischen Kunsthistorikerin Anne Creissels über feministische Kunst und Mythologie verpflichtet, sowie insb. ihrer innovativen Lektüre von Ana Mendieta in Bezug auf die Figur der Daph-

intime Weise werden so organische Vegetation und menschliches Dasein verknüpft. Der weibliche Körper liegt ausgestreckt auf dem Rücken, die Hände dicht an beiden Seiten, die Beine langgestreckt und zusammen, in einer formellen Pose – einem Ritual gleich. Es ist die Pose des Todes. Die Performance-Künstlerin liegt in der Höhle eines – so könnte man sagen – Steingrabes. Die gleiche Szene ließe sich auch dahingehend deuten, dass die steinige Erde den Körper empfängt und wieder aufnimmt. Obgleich seine Reglosigkeit den ausgestreckten Körper eher mit Tod und Begräbnis verbindet, deutet das frisch sprießende Blattwerk, das den farblich noch lebendig wirkenden Körper leicht bedeckt, andererseits auf Erneuerung, Wiederherstellung und Verjüngung hin. Diese Spielarten des Regenerativen auf der Bedeutungsebene könnten uns dazu veranlassen, Mendieta's Performance/Fotografie einmal quer durch das imaginäre Bildermuseum mit einem vorhergehenden Performance-Stück zu vergleichen: das der Schweizer Surrealistin Meret Oppenheim mit dem Titel *Spring Banquet*, das 1959 in Bern – und dann noch einmal in Paris – aufgeführt wurde. Anlässlich dieses Events lag ein mit Goldlack besprühtes nacktes Model auf einem Tisch; sie war mit frischen Früchten und Gemüse bedeckt. Drei Gedecke waren aufgelegt, und drei Gäste wurden eingeladen, von diesem fruchtigen Frauenbankett zu speisen.

In zwei anderen Performances von Mendieta werden ähnliche Abläufe thematisiert. Wieder nimmt die Künstlerin auf intime, körperlich transformierte Weise Tuchfühlung mit einem Objekt der Natur auf, das zugleich ein mythisch – potenziell heiliges – Anderes darstellt: der Baum: *Tree of Life* (1976, 35mm Farbdiaspositiv, Abb. 6). Die Pose wiederholt, was traditionellerweise mit den antiken Göttinnen des Mittelmeers in der vorklassischen Welt, z. B. in der Minoerkultur, assoziiert wurde. In dieser Serie von Bildern wird der weibliche Körper auf zweifache Weise beschworen: das eine Mal durch den Gebrauch geknickter, wieder gegen Stein platzierter Zweige, das andere Mal durch blühende Kletterpflanzen, die eine gegen einen Baum gelehnte weibliche Form schemenhaft nachzeichnen. Das Grünende des Schauplatzes steht dabei für das Grün wiederkehrenden Lebens (*Untitled, Silueta Series, Mexico*, 1976).

ne. Siehe Anne Creissels: »From Leda to Daphne: Sacrifice and Virginity in the Work of Ana Mendieta«, in: Griselda Pollock/Victoria Turvey Saaron, *The Sacred and the Feminine: Imagination and Sexual Difference*, London: I. B.Tauris 2007, S. 178–188.

Ketzerisch abweichend von einem systematisch-chronologischen Verständnis von Kunstgeschichte, vertrete ich hier ein feministisch orientiertes ikonologisches Projekt, das mir erlaubt, Ana Mendiets postmoderne Werke Sandro Botticellis *Primavera* (1482, Florenz, Uffizien) gegenüberzustellen. *Primavera* ist das Werk, das Aby Warburg die „Herrschaft der Venus“ genannt hat.¹² Venus ist im Zodiakus das Zeichen für den Frühling, und die Göttin wird daher im astrologischen Imaginären mit dem Tod sowie der Wiedergeburt assoziiert.¹³ Weit entfernt davon, seine Gelehrsamkeit zu nutzen, um eine Verbindung zwischen dem mehrschichtigen Symbolismus des Gemäldes und der geistigen Wiederbelebung heidnischer Antike in einer christlichen Kultur herzustellen, identifizierte Warburg die tatsächliche Arbeit des Gemäldes als das, was Freud mit dem Begriff der Trauerarbeit theoretisierte:

„In dem Bilde der Frühlingsgöttin, die die Venus begleitet und damit die Erde zu neuem Leben wiedererweckt, dem tröstlichen Symbol des sich erneuernden Lebens, mögen – das sei hier hypothetisch ausgesprochen – Lorenzo und seine Freunde die Erinnerung an die ‚Bella Simonetta‘ bewahrt haben.“¹⁴

Warburg versuchte, die Affektivität im Bild als kulturellen Träger körperlich-kodierter Erinnerung traumatischer Intensitäten zu fassen. Er entwarf daher eine ‚Ikonologie des Zwischenraums‘ als Methode, all jenem nachzuspüren, das in der Kunst jenseits semiotischer Spezifizierung im Bild geschieht. Das Affektive hat sich jedoch in der Unruhe, der scheinbar unlogischen Bewegtheit und Bewegung der Beiwerke (wie Haare oder Faltenwürfe) eingeschrieben. Affekt visualisiert sich in der Bewegung der (nicht zentralen) Dinge – daher Warburgs Begriff der ‚bewegten Beiwerke‘.

Ana Mendiets Werk wird gewöhnlich erklärt, indem man sich auf ihre persönliche Exilerfahrung fern ihres Heimatlandes beruft. Andere Interpretationen legen nahe, dass sie jener feministischen

12 Aby Warburg: »Sandro Botticellis ‚Geburt der Venus‘ und ‚Frühling‘« (1893), in: ders., Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der Europäischen Renaissance, Gesammelte Schriften, Bd. 1, Berlin: Akademie Verlag 1998, S. 1–60.

13 Sigmund Freud: Das Motiv der Kästchenwahl [1913], Gesammelte Werke, Bd. X, Frankfurt/Main: Fischer 1999, S. 23–38.

14 A. Warburg: »Sandro Botticellis ‚Geburt der Venus‘ und ‚Frühling‘« (1893), in: ders., Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der Europäischen Renaissance, Gesammelte Schriften, Bd. 1, Berlin: Akademie Verlag 1998, S. 51.

Tendenz anhängt, die antike Kulte des Erdreichs oder der Muttergöttin nostalgisch wieder aufleben lässt. Indem ich die von der kubanisch-amerikanischen Künstlerin Mendieta Mitte der 1970er Jahre entstandene Serie in einen Dialog mit einem für den Florentiner Botticelli eher untypischen Gemälde gebracht habe, bin ich wie Warburg vorgegangen. Was Mendieta und Botticelli verbindet, ist eine besondere Vorstellung von Arbeit, oder besser: Durcharbeit, zu der in Freuds Terminologie die Traumarbeit und Trauerarbeit gehören. Gemeinsame Grundlage für die Künstler_innen ist das Beschwören einer mythischen Dimension: einer kulturellen Form, die bereits Urängste kodiert, und einer symbolischen Interpretation, die im Zuge wiederholter, erneuter Interpretationen immer ausgefeilteren Formen poetischer Übersetzung und Zirkulierung ausgesetzt ist. Auf Bildtafel 39 aus Warburgs *Mnemosyne Atlas* ist ein Element aus Botticellis Gemälde mit der Erinnerung an das Motiv der Reanimation aus Ovids *Metamorphosen* verknüpft. Es handelt sich dabei um das Zitat eines Gemäldes von Antonio Pollaiuolo, auf dem Apollon die Nymphe Daphne verfolgt (1470–80, London, National Gallery).¹⁵ Aus diesem Grunde ist Botticellis Bild einer toten jungen Frau als heidnische Personifikation des neu erwachten Lebens unter dem strengen Antlitz der Figur der Muttergöttin – bei Botticelli der Venus, die im Zodiakus auch die Göttin des Frühlings ist – auch ein Bild sexueller Gewalt: Vergewaltigung, das schizophrene andere Gesicht männlicher Leidenschaft, das sich eher zwischen Besitzen und Verlieren als im Neben- und Miteinanderleben ansiedelt. In einer ihrer frühesten Performances wendete sich Mendieta in zutiefst anti-mythischer Weise dieser grauenvollen Thematik zu. Sie lud ihre Besucher_innen zu sich in ihr Apartment, wo sie sie mit ihrem nackten, blutverschmierten Körper konfrontierte, der sie als Opfer einer analen Vergewaltigung positionierte. Indem sie ihren Körper derart vorführte, schuf sie für ihre Betrachter_innen eine traumatisierende Begegnungssituation, mit deren Hilfe die Tatsache einer Vergewaltigung möglichst lebendig und schockierend erfahren werden sollte. Hierin kommt die andere Seite ihrer Daphne-Assoziationen explizit zum Ausdruck.¹⁶

15 Aby Warburg: Der Bilderatlas *Mnemosyne*, Gesammelte Schriften, Bd. 2, Berlin: Akademie Verlag 2003, Pl. 39, S. 68–69.

16 Eine Performance für die Intermedia-Klasse der Künstlerin; dokumentiert als *Untitled (Rape Scene)* 1973, permanent Farbfotografie, Besitz der Ana Mendieta Collection. Originaldokumentation, 35-mm-Diapositiv.

Abbildung 5 (li.): Ana Mendieta, *Imagen de Yagui*, 1973, permanente Farbfotografie.

Abbildung 6 (mi.): Ana Mendieta, *Tree of Life*, 1976, 35 mm Farbdiapositiv.

Abbildung 9 (re.): Ana Mendieta, *Untitled (Silueta Series, Mexico)*, 1976, Farbfotografie.

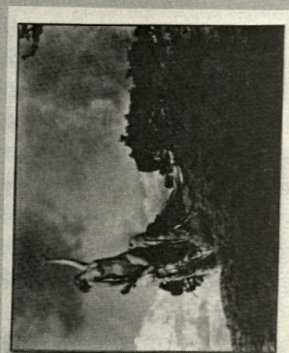
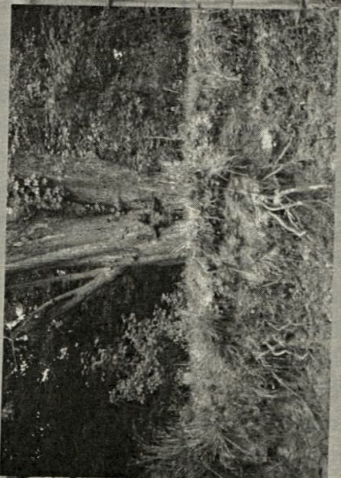
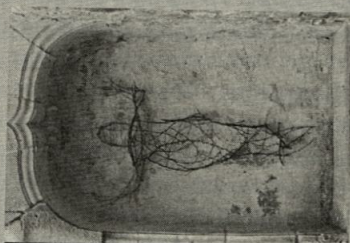


Abbildung 7 (li): Anne Brigman, *Via Dolorosa*, 1911/ca. 1940, überarbeiteter Silbergelatin-Abzug, 12,2 × 9,4 cm.

Abbildung 10 (re.): Anne Brigman, *The Soul Of The Blasted Pine*, 1908, Silbergelatin-Abzug, 19,6 × 24,5 cm.

Mein Nachdenken über Mendieta und das Mythische ist den brillanten Thesen der französischen Kunsthistorikerin Anne Creissels geschuldet, aus deren Werk ich ein Kapitel übersetzt und in meinen kürzlich publizierten Band, *The Sacred and the Feminine: Imagination and Sexual Difference*, aufgenommen habe.¹⁷ Für Creissels ist das Mythische im Werk zahlreicher zeitgenössischer Künstlerinnen gegenwärtig. Im Fall von Mendieta's Werk zeichnet sie eine Entwicklung nach, die sich von Themen des Missbrauchs und Opfer-Seins bis hin zur relativen Sicherheit des Jungfräulichen und der Verwandlung in ein pflanzliches Dasein erstreckt. Ersteres ist zu sehen etwa in einem von Mendieta's frühen Werken, wenn es um Vergewaltigung und Animalisierungsprozesse im Mythos von Leda und dem Schwan geht, Letzteres im Kontext des Apollon- und Daphne-Mythos. Diese Thematik liegt der gesamten *Siluetas/Silhouettes*-Serie zugrunde, die ich hier diskutiert habe.

Ich spüre der Präsenz von Mythos in der Arbeit von Künstlerinnen nach. Dabei unterscheide ich Geschichten über Gewalt gegen Frauen von Momenten der weiblichen Identifikation mit der Natur. Daphne verwandelt sich in einen Baum, um ihrem phallischen Vergewaltiger zu entkommen; bei Mendieta geht der weibliche Körper auf sehr viel friedlichere Weise in der Natur auf. Eine subtil unscharfe fotografische Abbildung von 1911 konfrontiert uns mit der intimen Nebeneinanderstellung eines weiblichem Körpers und eines gesprengten Baumes. Der verletzte Körper der nackten Frau schmiegt sich in die dynamisch aufstrebenden Linien und ausgestreckten Äste des Baumes ein und verschmilzt dabei – dank piktorialistischer Manipulation bei der Bildentwicklung – gleichsam mit seinen verwundenen Formen. Ich spreche hier über eine Fotografie der amerikanischen Fotografin Anne Brigman (1869–1950) mit dem Titel *Via Dolorosa* (1911, Überarbeitung des älteren Silbergelatin-Abzugs ca. 1940, Abb. 7). Brigman war zu Lebzeiten Mitglied der elitären Gruppe *Photo-Secession*, die von Alfred Stieglitz im frühen 20. Jahrhundert in New York gegründet worden war, um ein Verständnis von Fotografie als Kunst zu befördern. Brigmans Arbeiten wurden in seinem einflussreichen Journal *CameraWork* reproduziert. Auch andere Bilder, die von Brigman in der kalifornischen Wüste aufge-

17 Anne Creissels: »From Leda to Daphne: Sacrifice and Virginity in the work of Ana Mendieta«, in: Griselda Pollock/Victoria Turvey Sauron (Hg.), *The Sacred and the Feminine: Imagination and Sexual Difference*, London: I. B. Tauris 2008, S. 178–188. Vgl. auch ihr Buch über Mythen in der zeitgenössischen Kunst von Frauen: Anne Creissels: *Prêter son corps au mythe: Le féminin et l'art contemporain*, Paris: Editions du Félin 2009.

nommen wurden, wiederholen diese Positionierung des eigenen Körpers gegen Bäume. Die Fotografien erinnern uns nicht nur an die Kraft der Figur des Baums in der modernen poetischen und visuellen Imagination, sondern rufen auch die Verknüpfung von Baum und weiblicher Form in der Antike ins Gedächtnis. Diese assoziative Verbindung wird durch derart drastische Metamorphosen befördert, wie wir ihnen in der Geschichte von Daphne und Apollon begegnen. Weibliche Nacktheit, weiche Haut, die sich über knochige Baumarchitektur elastisch streckt, formt diese nach, bildet aber auch einen Kontrast zur festen, skelettförmigen Vertikalität des Baums als Urfigur und zur Rauheit seiner ihm umschließenden Borke. Dieser Gegensatz begründet den imaginativen Kern des Mythos von Daphnes dualer Identität als weiches, begehrtes und lebendiges Fleisch und sicher ummantelter Hölzernheit. Diese Dualität wird hier bei Brigman in Abwesenheit der gewaltvollen Bedrohung durch die männliche Lust erkundet, als kunstvolle Ausschmückung einer singulären und weiblichen Vorstellung von der Beziehung zur Natur als zugleich *other* und *,m/other'*.

Nun also, mit dem erweiterten Wissen um veränderliche Identifikationen mit den mythischen Materialien Daphne/Baum und Frau/Leben möchte ich zu meiner eigenen Begegnung mit Berninis Skulptur von Daphne und Apollon zurückkehren.

Meine unbedarfte Lautäußerung war das Registrieren eines Affekts, der dadurch hervorgerufen wurde, dass ich Berninis Skulptur aus einem spezifischen Blickwinkel begegnete. Die tief eingeschnittene Öffnung des Marmorblocks – Daphnes Mund und Rachen – befand sich direkt in meiner Blicklinie. In ihrer ursprünglichen Installation von 1625 war die Perspektive auf die Skulptur eindeutiger. Sie wurde ehemals nicht in der Mitte des Raums platziert – dort, wo sie jetzt frei steht –, sondern gegen die Wand gestellt. Der Besucher wendete sich der Gruppe auf eine Art zu, die es ihm am besten ermöglichte, die dramatische Inbesitznahme der komplexen narrativen Sequenz durch die Skulptur auf einmal zu erfassen (Abb. 8).

In der folgenden Passage führt Rudolf Wittkower differenziert aus, welche Implikationen die ursprüngliche Positionierung der Statue im Kontext von Berninis Neuerungen in der bildhauerischen Praxis hatte:

„Während die Werke heutzutage fälschlicherweise freistehend in den Räumen der Galleria Borghese präsentiert werden, wurden sie zu Scipione Borgheses Zeiten gegen die Wand gestellt, so dass ihre Hauptansicht jedem sofort er-

sichtlich war. Hierin folgte Bernini dem Vorbild der Renaissance, für die sich der Höhepunkt einer Handlung nur von einem Hauptblickwinkel allein offenbarte. In anderer Hinsicht jedoch wich er von der Tradition der Renaissance ab. [...] Die neue Freiheit, in der eine tiefgreifende geistige Veränderung zum Ausdruck kam, führte auch zu Mehrfachansichten in der Bildhauerei. [...] Indem er die Einfachansicht der Renaissance mit der im Manierismus erlangten Freiheit kombinierte, legte Bernini das Fundament für ein neues Konzept von Skulptur, in dem alle Elemente komplementär zueinander sind: die Einfachansicht und die aktive Handlung; die Wahl des Übergangsmomentes; das Auflösen der Begrenzungen, wie sie der Block auferlegte; die Aufhebung verschiedener Sphären für Statue und Betrachter, und der starke Realismus und die subtile Differenzierung der Oberflächenstruktur. Dies waren die Mittel, mit denen Bernini den Betrachter zum emotionalen Teilnehmer des Spektakels machte, das sich vor seinen Augen entfaltete.“¹⁸

Aus der ursprünglichen Position hätte die Betrachter_in die Skulptur so erfahren, als wäre sie Apollon gefolgt, der sich nach vorn streckt und die Verwandlung Daphnes in dem Moment bemerkt, als seine Hand den Leib umschließenden Keuschheitsgürtel der Borke berührt und darunter das noch pochende, lebendige Herz spürt. Daphne wird gezeigt im plötzlichen Einhalt ihrer vorwärtsgerichteten Bewegung, dabei zurückschauend – von Schrecken ergriffen, wie Wittkower bemerkt. In meiner Begegnung mit der frei stehenden Skulptur fand ich mich direkt vor und leicht unterhalb der Figur der Daphne wieder, die mir in vorgestreckter, obgleich eingehaltener Fluchtbewegung entgegenkam. Fängt man die unterschiedlichen Perspektiven mit der Kamera ein, so lässt

18 „Nowadays wrongly shown free-standing in the rooms of the Galleria Borghese, the works for Scipione Borghese were originally set against walls, so that their principal view was clearly displayed. In this respect Bernini followed the Renaissance precedent, for the climax of an action can be fully revealed from one main aspect alone. In other respects, however, he departed from Renaissance tradition. [...] This new freedom, expressive of a deep spiritual change, led also to multiple viewpoints in sculpture. [...] By combining the single viewpoint with of the Renaissance with the freedom achieved by the Mannerists, Bernini laid the foundation for a new conception of sculpture in which all elements are complementary: the single viewpoint and energetic action, the choice of a transitory moment, the breaking down of the restrictions imposed by the block, the elimination of different spheres for statue and spectator, and intense realism and subtle differentiation of texture. These were the means by which Bernini made the beholder an emotional participant in the spectacle before his eyes.“ Rudolf Wittkower/Gian Lorenzo Bernini: *The Sculptor of the Roman Baroque*, Oxford: Phaidon 1981, S. 7. (Dt. Übers. B. H.)

sich in dieser fotografischen Virtualität längs wechselnder, instabiler Möglichkeiten reisen, die die dynamische Komposition der Skulptur erlaubt. Jede verdient ihre eigene, gründliche Analyse, wofür mir im Rahmen dieses Textes die Zeit fehlt. Jede dieser Momentaufnahmen führt uns jedoch die immerwährende Anwesenheit männlicher Gewalt und Identifikation mit entweder dem männlichen oder dem weiblichen Subjekt vor Augen.

Für Scipione Borghese schuf Bernini noch eine weitere Skulptur klassischer Vergewaltigung: *Plutos Raub der Proserpina* (oder *Persephone*, 1621–1622), die ebenfalls Gewalt und Schrecken gegenüberstellt. Die eine kommt in der Kraft des männlichen Körpers und seiner Hände zum Vorschein, die sich in das weiche Fleisch der gefangenen Frau drücken, der andere zeigt sich im gewaltvollen Druck ihrer Hand gegen seinen herankommenden Kopf und an den Tränen, die ihr entsetztes und tragisches Gesicht zeichnen. Verglichen mit Proserpinas Betrübnis ist Daphnes Gesicht sehr viel lebendiger und energiegeladener.

Yves Giraud ordnet den Mythos von Apollon und Daphne den 22 Episoden pflanzlicher Metamorphosen bei Ovid zu, von denen die meisten aufs Engste mit den antiken Urmythen und archaischen Ursprüngen bzw. Urformen religiöser Riten verknüpft sind.¹⁹ Auch der Baum ist in diesen altertümlichen Denkformen von großer Bedeutung. Der Baum ist eine weibliche Figuration, die mit den späteren Nymphen verbunden ist, die in den Wäldern hausen. Darüber hinaus ist Daphne in sprachwissenschaftlicher Hinsicht mit Sonnenkulten verbunden. Ihr Name kommt aus dem Sanskrit und ist mit Worten verknüpft, die Brennen und Morgenröte konnotieren. So ließe sich die Geschichte auch folgendermaßen interpretieren: Aurora/Daphne wird vom Sonnengott Apollon verbrannt. Insofern könnte der Mythos die Dramatisierung einer Verschiebung darstellen – nämlich von den älteren chthonischen, weiblichkeitszentrierten Kulturen hin zum Sonnenkult des Apollon; von den Erde-Mutter-Göttinnen-Kulturen hin zum Kult des Himmel-Vater-Gottes.

Diese Interpretation wird in der arkadischen Fassung des Mythos am deutlichsten. Wie im Fall von Diana erinnert auch Daphnes Abscheu, sich zu vermählen, an Geschichten jungfräulicher Jägerinnen wie beispielsweise Atlanta, Callisto oder Arethusa. Sie alle bilden Figuren weiblichen Widerstands gegen ein spä-

19 Yves Giraud: *La Fable de Daphné: Essai sur un type de métamorphose végétale dans la littérature et dans les arts jusqu'à la fin du XVIIe siècle*, Genf: Droz 1968.

ter besitzergreifendes Patriarchat. In dieser Fassung ruft Daphne ihre Mutter an, sie zu retten, und Gaia öffnet einen Spalt in der Erde, durch den Daphne verschwindet und an deren Stelle zum Zeichen ein Lorbeerbaum wächst. Dieser Handlungsstrang erinnert an Mendiets Inszenierungen von Rückkehr, Begräbnis und Akten des Substituierens. Ladon (Daphnes Vater) ist an anderer Stelle auch unter dem Namen Okeanus bekannt, und so erscheint Daphne als das Urkind der kosmischen Verbindung von Wasser und Erde. Ovids thessalische Fassung entfernt jede Spur einer Mutter und macht Daphne zur Tochter des Peneus, eines Flussgottes, dessen Strom durch das Tempetal nahe Delphi fließt. Die Geschichte zentriert sich daher komplett auf Apollon, wie er frisch von seinem Sieg über den Python zurückkehrt. Der Python ist die Schlange, die aus dem nachsintflutlichen Schlamm kriecht – eine symbolgeladene Kreatur, der Warburg später fasziniert in seiner Vorlesung zum Schlangenritual nachspürt.²⁰ Der Python ist die Schlange, die uns in so vielen Weltkulturen zu Fragen von Leben und Tod, Auferstehung und Transformation zurückführt. So lässt die Wahl spezifischer antiker Elemente eine Entfernung von der ursprünglichen Verehrung der Mutter Gaia in Delphi und dem chthonischen Sendboten, dem Python, dessen Totenstein der Omphalos ist, erkennen. Die späteren Alexandriner und die anakreontische Dichtung teilen mit Ovid die gleiche Verschiebung hin zum Bereich der Liebe und sexuellen Differenz auf intersubjektiver und geschlechterspezifischer Ebene.²¹ Konflikte um Liebe, Sexualität und Inbesitznahme werden zum klassischen Territorium der Dichtung, Malerei und in der Tat auch der Musik: Die erste Oper der Moderne ist nicht *Eurydike* oder *Orpheus*, sondern *Daphne* von Jacopo Peri aus dem Jahr 1598.

20 Aby Warburg: »Images from the Region of the Pueblo Indians of North America« (dt. »Das Schlangenritual«), Vortrag vom 21. April 1923 in Ludwig Binswangers Klinik in Kreuzlingen. Erstveröffentlichung in englischer Übersetzung unter dem Titel »A lecture on Serpent Ritual«, in: *The Journal of the Warburg Institute* 2 (1938–39), S. 277–292. Der vollständige deutsche Text erschien in der Herausgabe von Ulrich Raulff: *Aby Warburg: Das Schlangenritual: Eine Reisebericht*, Berlin: Klaus Wagenbach 1988. Siehe auch die Analyse von Michael Steinberg in dem von ihm herausgegebenen Band: *Michael Steinberg: »Aby Warburg's Kreuzlingen Lecture: A Reading«*, in: *Aby Warburg: Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*, Ithaca: Cornell University Press 1995, S. 59–114.

21 Victoria Rimmel: *Ovid's Lovers: Desire, Difference and the Poetic Imagination*, Cambridge: Cambridge University Press 2006.

Ovid radiert die Daphne, die mit archaischen Assoziationen von Leben, Tod und Regeneration beladen ist, in seiner Narration völlig aus. Sie wird ersetzt durch den Lorbeerbaum und einen Bedeutungsträger: ihren Namen, der die Gattung des Baums bezeichnet. Leben und Bewegung gehen verloren. Sie wird zwar nicht einverleibt, aber in anderer Hinsicht dem patriarchalen Symbolsystem eingegliedert. Das ist der Grund, warum Vergewaltigung Mord ist. Von der Positionierung der Skulptur Berninis als ganze bis hin zur Repräsentation seines Gesichtes als Moment des Rückschlags, der Reflexion und Transformation seiner Gefühle ist Apollon der Gegenstand von Berninis Skulptur – wenn sie denn Ovids Geschichte tatsächlich erzählte. Aber wegen ihrer Bildaussagen und der Möglichkeit, die Skulptur auf komplexe und facettenreiche Weise zu rezipieren, kann Daphne hier meiner Meinung nach eine Gegen-Subjektivität zugeschrieben werden. Diese *counter-subjectivity* kommt aber nicht in der Beschwörung des Gesichts, das wechselnde Gefühle durchläuft, zum Tragen. Ihre Subjektivität klingt. Weit entfernt davon, Laute des Entsetzens auszustoßen, scheint sie mir, aus einem anderen Blickwinkel betrachtet, jemanden anzurufen. Im Lichte jener ersten Oper, für die Ottavio Rinuccini (1562–1621) das Libretto und Jacopo Peri die Musik schrieb, ließe sich vielleicht schließen, dass Bernini Daphne in Wahrheit singt.

Die Oper als Gattung entstand zu Beginn der modernen Kultur. Sie zeichnet sich wesentlich durch das aus, was meine Tochter, als sie noch sehr jung war, sofort intuitiv verstand: In der Oper sterben Menschen und singen darüber. Der Tod selbst ist durch Stille gekennzeichnet.²²

Nachdem das Werk in einen erweiterten feministischen Bilderatlas visueller Erinnerung und innovativer literarischer Bearbeitungen gestellt wurde, möchte ich abschließend die Differenz betonen, die zwischen Berninis reichem und mehrdeutigem Werk und Ana Mendieta's und Anne Brigmans den Baum des Lebens zelebrierenden affirmativen Performances bzw. Fotografien besteht (Abb. 9 und 10). Bei Bernini erleben wir den Tod einer Frau mit, bei dem sie in einen Baum verwandelt wird – ein Ereignis, auf das ich als Betrachterin in Identifikation mit dem Trauma der Frau hörbar luftholend reagierte. Bei Mendieta und Brigman ist der lebensspendende Baum eine Quelle robuster Zerfurchtheit

22 Zu einer anderen Form der Erforschung der Theatralik von Berninis Skulptur siehe Genevieve Warwick: »Speaking Statues: Bernini's Apollo and Daphne at the Villa Borghese«, in: Art History 27:3 (2004), S. 353–381.

oder Unerschütterlichkeit – voll der faszinierenden Formen, Symbol schützender Kraft und eingebettet in einen Zyklus von Leben und Tod.

Um schließlich zu Daphne in der Galleria Borghese zurückzukehren: Ich reagierte mit einem Laut des Entsetzens auf eine Skulptur, die beim ersten Anblick selbst laut um Luft zu ringen schien. Zunächst hatte ich das Gefühl, als öffnete sich der angestrenzte Körper in Angst und Schrecken. Aber dann schien die Skulptur auf der narrativen Ebene eher eine Frau zu entwerfen, die entweder ihre Mutter anruft, um wieder von der Erde aufgenommen zu werden, oder ihren Vater um Hilfe anfleht, sie vor den Nachstellungen ihres Verfolgers in Holz einzuschließen und so zur Ruhe kommen zu lassen. Doch auch in dieser Lesart könnte man meinen, schreit Daphne noch im Terror der Bedrohung unmittelbar bevorstehender Schändung. Vielleicht ringt sie aber auch nur um Luft angesichts der plötzlichen, schockierenden und in Windeseile sich vollziehenden Metamorphose ihres lebendigen Körpers in eine pflanzliche Form. Welches Ereignis die Skulptur auch immer suggeriert, es dringt in den Körper ein oder aus ihm heraus. Ein solches Ereignis lädt uns ein – noch während wir von ihm Kenntnis nehmen –, dem Subjektiven Ausdruck zu verleihen und insofern den Raum zu erfahren, den diese Skulptur für eine spezifisch weibliche Subjektivität öffnet.²³

Weiblichkeit ist hier in Form extremer Verletzlichkeit gegenüber männlichem Übergriff kodiert. Weiblichkeit hat sich auch im trotzigem, wenn auch tragischen Akt des Auf-bäumens zur Bewahrung körperlicher Integrität eingeschrieben. Ist der Preis die Verwandlung in einen Baum und infolgedessen der Affekt im Anb-

23 Indem ich diese Serie von Lektüren anbiete, versuche ich das umzusetzen, was Eve Kosofsky Sedgwick eine ‚reparative‘ anstelle einer ‚paranoiden‘ Lektüre nannte. Sedgwick kritisiert die akademische Paranoia, die stets versucht im Voraus zu wissen und daher stets auf das Schlimmste gefasst ist, anstatt der Leser_in zu erlauben, sich von der Möglichkeit und dem Begehren nach Gegenlektüren und kreativen Leseweisen überraschen zu lassen, und die sowohl die Markierungen patriarchaler und anderer Unterdrückungsregime trägt als auch jene des Widerstands: ‚Queering‘ durch die Verwendung einer ‚schwachen Theorie‘ und der Aufmerksamkeit des Affekts. Ich danke Carmen Mörsch für ihre Empfehlung von Sedgwick als eine Möglichkeit, mein Vorgehen zu erklären. Eve Kosofsky Sedgwick: »Paranoid Reading and Reparative Reading; or, You're so Paranoid You Probably Think this Essay is About You«, in: Dies., Touching, Feeling: Affect, Performativity and Pedagogy, Durham, N. C.: Duke University Press 2003, S. 123–51.

lick menschlichen Todes, dessen Zeuge wir sind? Was aber ist der Preis für diese Verwandlung in einen Baum, und wie können wir den Affekt fassen, der durch den Anblick des menschlichen Todes ausgelöst wird, zu dessen Zeug_innen wir durch Berninis Skulptur werden?

Übersetzung: Brenda Hollweg

ABBILDUNGEN

Abbildung 1: Gianlorenzo Bernini (1598–1680), *Daphne und Apollon* (Detail), 1622–25, Marmor, 243 cm, Rom: Galleria Borghese, Foto: Archiv der Künstlerin.

Abbildung 2: Gianlorenzo Bernini (1598–1680), *Daphne und Apollon* (Detail), 1622–25, Marmor, 243 cm, Rom: Galleria Borghese, Foto: Scala, Ministero Beni e Att. Culturali, Florenz.

Abbildung 3: Gianlorenzo Bernini (1598–1680), *Daphne und Apollon* (Detail), 1622–25, Marmor, 243cm, Rom: Galleria Borghese, Foto: Archiv der Künstlerin.

Abbildung 4: Caravaggio (Michelangelo da Merisi, 1571–1610), *Medusa*, 1596, Öl auf Leinwand, aufgezogen auf Holz, 60 × 55 cm, Florenz: Galleria degli Uffizi, Foto: Scala, Ministero Beni e Att. Culturali, Florenz.

Abbildung 5: Ana Mendieta (1948–1985), *Imagen de Yagul*, 1973, permanente Farbfotografie, © Ana Mendieta Collection, Courtesy Lelong Gallery, New York.

Abbildung 6: Ana Mendieta (1948–1985), *Tree of Life*, 1976, 35 mm Farbdiapositiv, © Ana Mendieta Collection, Courtesy Lelong Gallery, New York.

Abbildung 7: Anne Brigman (1869–1950), *Via Dolorosa*, 1911/ca. 1940, überarbeiteter Silbergelatin-Abzug, 12,2 × 9,4 cm, Courtesy George Eastman House, International Museum of Photography and Film, Rochester.

Abbildung 8: Gianlorenzo Bernini (1598–1680), *Daphne and Apollon*, Rückansicht, 1622–25, Marmor, 243 cm, Rom: Galleria Borghese, Foto: Scala, Ministero Beni e Att. Culturali, Florenz.

Abbildung 9: Ana Mendieta (1948–1985), *Untitled (Silueta Series, Mexico)*, 1976, Farbfotografie, © Ana Mendieta Collection, Courtesy Lelong Gallery, New York.

Abbildung 10: Anne Brigman (1869–1950), *The Soul Of The Blasted Pine*, 1908, Silbergelatin-Abzug, 19,6 × 24,5 cm, George Eastman House, International Museum of Photography and Film, Rochester.

Zwischen Einfühlung und Analyse. Zur Tradierung von Affektgestaltung und einigen Motiven in der aktuellen Warburg-Rezeption¹

SIGRID SCHADE

Emotional Turn – ein Paradigmenwechsel?

Das Thema *Affekte in Kunst und visueller Kultur* hat Konjunktur – um einen von Warburg häufig gebrauchten, in die Ökonomie abgewanderten Begriff der Astrologie zu verwenden. Die Medienwissenschaftlerin Marie-Luise Angerer spricht von einem „Begehren nach dem Affekt“², wobei aus der Formulierung des Titels ihre These herauszulesen ist, dass dieses Begehren weniger der Analyse des Affektiven und seiner Effekte gilt als einem mit ihm verbundenen Authentizitäts- und Wahrheitsversprechen, das ihm in den Kultur- und anderen Wissenschaften neuerdings verstärkt zugesprochen werde. Darin lässt sich auch ein Begehren nach Unmittelbarkeit des Zugangs zu Bildern festmachen, nach einer Unmittelbarkeit, für die Affekte – als unkontrollierbare und spon-

1 Dieser Text stellt eine überarbeitete Fassung von Passagen aus meinem Vortrag *Visuelle Politiken und Tradierung der Affektgestaltung – Zu einigen Motiven in der aktuellen Warburg-Rezeption* während des Ersten Kongresses der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker in der Schweiz in Bern im September 2010 dar. Er stand im Kontext der Sektion *Affekt in bildender Kunst und visueller Kultur*, die ich zusammen mit Sigrid Adorf und Sabine Gebhardt Fink verantwortet habe. Ihnen danke ich hiermit für die Diskussionen und gemeinsamen Lektüren zur Vorbereitung der Sektion.

2 Marie-Luise Angerer: *Vom Begehren nach dem Affekt*, Berlin: Diaphanes 2007.