



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Die Konstruktionen des verletzten Gottes

Latente soziale und religiöse Bedeutungen in den Löcher- und Schlitz-Bildern von Lucio Fontana. Eine GT-Fallstudie nach Kathy Charmaz

verfasst von
Vesna Knezevic, MA

angestrebter akademischer Grad
Master of Arts (MA)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt Studienblatt: A 066 905
Studienrichtung lt Studienblatt: Masterstudium Soziologie

Betreuer: **Prof. Dr. Alfred Smudits**

Inhaltsverzeichnis

Teil I: Einführung	5
1. Einleitung.....	5
2. Lucio Fontana: Biographie und Werk.....	7
3. Problembeschreibung.....	10
3.1. Gegenstandbestimmung/Fragestellung.....	12
3.2. Zugang zum Gegenstand	14
4. Bildwissenschaftliche Verortung.....	17
4.1. Mimesis und Raum.....	19
5. Constructing Grounded Theory – The Constructivist GT.....	21
5.1. Interpretativer Ansatz.....	22
5.2. GT: Die initiale Kodierung.....	24
5.3. GT: Die fokussierten Kodes.....	25
5.4. GT: Konzeptualisierung.....	27
Teil II: Die Kodes	30
6. Die fokussierten Kodes: Bestimmung und Auslotung.....	31
6.1. Kodes der dramaturgischen Inszenierung.....	31
Αλφα. Was ist ein Bild?.....	31
Βητα. Was wird hier verhandelt?.....	34
Γαμμα. Ich suche Gott.....	36
6.2. Die prozessualen Kodes:.....	39
Δελτα. Das Eindringen in einen fremden Raum.....	39
Εψιλον. Das Ziehen der Grenze/Das Spannen der Membrane.....	42
Ζητα. Die Modi der Grenztransfers und Reisearrangements.....	45

Ητα. Das Anbeten der Wunde.....	49
Ητα 1: Lob der Wunde.....	49
Ητα 2: Das kontrollierte Verletzen.....	51
Θητα. Ostentatio: Das penetrante Zeigen.....	54
Θητα 1: Ostentatio Genitalium.....	54
Θητα 2: Ostentatio Vulnerum.....	56
Ιωτα. Das Verschichten des Raumes.....	59
ιωτα1. Das Grundieren.....	60
ιωτα2: Das Kontrahieren - das Expandieren.....	63
Καππα. Das Verschichten der raumzeitlichen Formen.....	66
Λαμβδα. Das Zerstören um Neues zu schaffen (Glyptapanteles-Kode).....	69
Μυ. Das Autorisieren des Wandels (Marta-Kode).....	71
Νυ. Das Aktualisieren der Frömmigkeitsmuster (Abundantia-Kode).....	74
Teil III: Der methodische Weg zu Kategorien.....	77
7. Die fokussierten Codes: Hierarchisierung.....	78
8. Von den fokussierten Codes zu den konzeptuellen Kategorien.....	82
8.1. Das Verhandeln.....	83
8.2. Das Anbeten.....	85
8.3. Das Zurücksetzen.....	87
Teil IV: Konzeptualisierung.....	89
9. Gott im Raum.....	89
9.1. Grenzarbeit: Die Skizzen einer Baustelle.....	92
9.2. Eindringen: Missachtung der Grenze.....	95
9.2.1. Von der Religion zur Kultur.....	97

10. Gott im Wandel	100
10.1. Der „Körper“ der Religion	102
10.2. Legitimierungsdruck: Kränkung der Religion	104
10.2.1. Das Leiden und das Glück	107
11. Gott im Wissen	109
11.1. Scholastik: Die rationale Reparatur des Irrationalen	111
11.1.1. Fegefeuer: „Vergesellschaftung“ des Jenseits	114
11.2. Der Bilderstreit: Die Zeit wird aufgehalten	116
12. Zusammenfassende Interpretation	119
13. Deutsche Zusammenfassung	124
14. English Summary	126
15. Literatur	128
16. Anhang: Interview-Transkripte, Kodierungs- und Bilder-Beispiele	135
17. Lebenslauf	168

Teil I: Einführung

1. Einleitung

Wie kann die Struktur des religiösen Denkens (Durkheim, 2007) visuell dargestellt oder „abgebildet“ werden? Gibt es ein geschichtlich sedimentiertes, in aller Komplexität abgebildetes, sozial verständliches, noch dazu visuell vereinfachtes Muster, das über jegliche Kontextualität hinaus geht, dessen Funktion darin besteht eine Art soziale „Kommunikation“ zwischen Diesseits und Jenseits aufrechtzuerhalten?

Selbstverständlich geht es in dieser Arbeit nicht um die Überlegungen, ob es einen, mehrere, oder sogar den „unbewegten Beweger“ schlechthin (altgriechisch ἀκίνητος κινῶν; vgl. Aristoteles, 2014: 315-329) wirklich gibt oder nicht. Eine fideistische Definition der Religion wird hier nicht thematisiert.

Diese Arbeit ist in allen theoretischen und methodischen Details eine „diesseitige“, in den Grenzen des methodologischen Agnostizismus entstehende Abhandlung über unaufhörliche und variantenreiche Wechselwirkungen zwischen Sozialität, Visualität, kultureller Erinnerung und Religion. Sie bezieht sich darin auf das Thomas-Theorem (Thomas&Thomas, 1928: 572), jenes durch Robert K. Merton berühmt gewordene Axiom des Pragmatismus (<http://garfield.library.upenn.edu/merton/thomastheorem.pdf>; S: 2): “if men perceive situations as real, they are real in their consequences”. Anders gesagt: Eine absolute Wahrheit gibt es nicht. Es geht nicht darum, ob es höhere Wesen oder transzendente Welten mit einem Realitätsanspruch gibt oder nicht, sondern nur darum, ob sie von Menschen als wirklich angesehen und erlebt werden, oder „nur“ als symbolische Systeme durch die Kulturen geistern (vgl. Knoblauch, 1999: 14).

Das alles musste am Anfang klargestellt werden, und zwar nicht nur um der Wissenschaft willen. Wo immer ich in den „Laien-Kreisen“ - damit sind akademische, aber sonst nicht-soziologische Kreise der Bekannten gemeint, gleichwohl in Wien oder in Zagreb - das Thema dieser Arbeit bekanntgab, bekam ich prompt die haargenau gleiche Phrase zu hören: „Ich wusste nicht, dass du religiös bist!“. Das alleine muss noch keine große Aussagekraft besitzen. Aber, wenn die gleiche Reaktion fast unisono von vielen Soziologie-Studenten/innen erfolgt, dann stellt man sich doch die Frage: Wie ist es heute mit der Religionssoziologie überhaupt bestellt? Wie und wann hat sich die Vorstellung verbreitet, dass Religionssoziologie etwas mit dem Glauben zu tun hätte? Seit wann wurde der religiöse

Phänomensinn in die verstaubte soziologische Ecke vertrieben? Wieso muss er sich heute explizit als ein Aufklärungschild ausweisen?

Nicht der katholische Glaube war das schlimmste Verbrechen in den Zeiten Elisabeth I von England (1533-1603), sondern der Atheismus; nicht die Katholiken wurden vorrangig verbrannt, sondern die Atheisten. Atheismus war und ist durch die Geschichte nur ein anderer Name für Agnostizismus geblieben. Die prominenten Religionssoziologen wie Durkheim, Berger, Luckmann, Luhmann, sogar Weber, hätten das Verhör durch die Inquisition im 16. oder 17. Jahrhundert unmöglich überleben können. Gott solle konstruiert sein? Gesellschaft sei Gott (Argumentation Durkheims, 2007 (1912): 608 - 654)? Das hätte sich wie eine ungeheuerere Blasphemie anhören müssen.

Jetzt stellt sich die Anfangsfrage noch einmal: Angenommen, es wäre möglich das religiöse Denken als eine Struktur zu bestimmen und visuell darzustellen – können dann die Löcher- und Schnittbilder (Buchi und Tagli) von Lucio Fontana (1899-1968) als ein Beispiel dafür dienen, noch dazu über alle begründeten Zweifel hinaus? Ich werde diese Frage zuerst empirisch behandeln und das Ergebnis dann am Ende theoretisch absichern. Hoffentlich gelingt das Unterfangen.

Das erste Mal sah ich ein weißes Taglio-Bild Ende der 70er Jahre in Belgrad. Es wirkte gleichzeitig einfach und unverständlich. Das Bild war eine Antwort – aber was war die Frage?

Das einzig Sichtbare war ein weißgetünchtes, geschlitztes Tuch. Es war jedoch möglich mit dem inneren Auge den Prozess selbst zu „sehen“, wie der Künstler, Messer in der Hand, vor der Leinwand steht, mit der höchsten Präzision darauf fokussiert einen Gewaltakt zu begehen, um den Durchblick auf die andere Seite freizulegen. War beides, das Sichtbare und das Unsichtbare gleichwohl wahrnehmbar? Gebraucht es Phantasie, oder sogar emphatische Veranlagung, um diese Frage zu bejahen? Nein. Wie schon gesagt, ist es technisch möglich, diese hypothetische in eine empirische Frage zu transferieren. Und außerdem bin ich nicht ästhetisch voreingenommen, vom Zeitgeist der 60-er Jahre verführt oder ähnliches; nicht mal mag ich Fontanas Bilder besonders. Aber sein Spiel mit den Symbolsystemen christlicher Kulturen, all jene verzweigten Spuren die er in seinen Bildern gelegt hat, faszinieren auch heute noch. Diese Wirkung Fontanas Bilder, übersetzt in pragmatische und wirtschaftliche Überlegungen, wird von den führenden Auktionshäusern Europas sehr geschätzt.

Diese Arbeit soll eine forensische Untersuchung materieller Spuren werden - etwa wie eine Artefaktanalyse, nur anders. Es ist nicht ein einzelner Gegenstand der hier betrachtet wird, sondern die Verkörperung einer platonischen Idee: Die Idee der Schnitte und Löcher, auf ihrer Reise durch den sozialen und kulturellen Raum der Aufklärungsgesellschaften.

Diese Fallstudie wird zuerst in der Mitte wachsen. Die konstruktivistische Grounded Theory weist einen starken emergenten Charakter aus, daher ist es an dieser Stelle nicht möglich die genaue Fallstruktur offenzulegen. Nur so viel: Im ersten Schritt werden die ausgewählten empirischen Materialien eingeordnet und kodiert; die Ergebnisse befinden sich im Anhang. Die herausstechenden Codes werden dann in den Memos beschrieben, in Dimensionen aufgebrochen und zerlegt und diese Ergebnisse im zweiten Teil dieser Arbeit präsentiert. Die Bemerkung, diese Arbeit wird von der Mitte aus wachsen, bezieht sich darauf, dass sich die ganze Fallstruktur erst aus den Theorie-Memos ergeben wird.

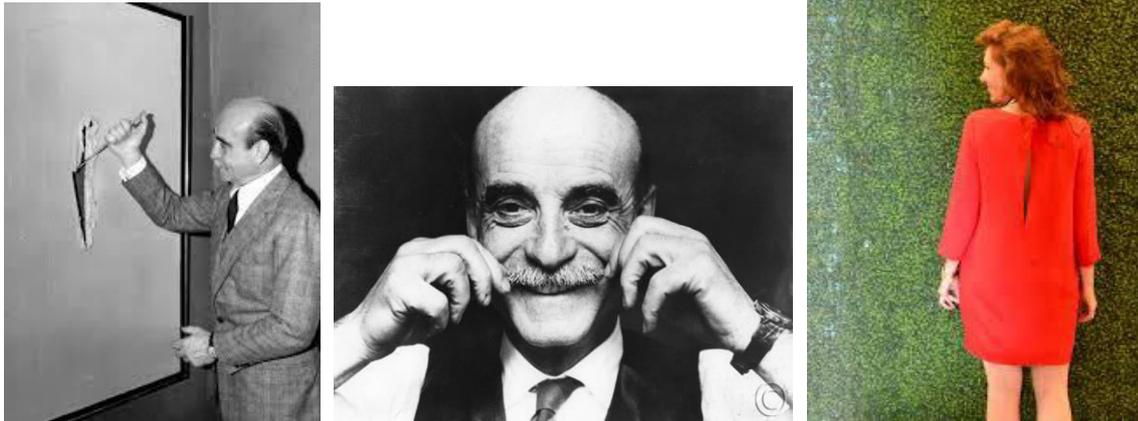
Wenn der zweite Teil seine Form bekommt und nicht früher, kehre ich zurück zu der Einführung mit den Entscheidungen darüber, welchen theoretischen und methodologischen Rahmen diese Arbeit bekommen soll. Im dritten Schritt, komme ich wieder zum zweiten Teil zurück, zu der weiteren graphischen und konzeptuellen Aufbereitung meiner fokussierten Codes auf ihrem Weg zu konzeptuellen Kategorien. Die Ergebnisse werden dann in den Teilen III und IV dargestellt.

2. Lucio Fontana: Biographie und Werk

Lucio Fontana wurde 1899 als Sohn italienischer Einwanderer in Rosario de Santa Fe, Argentinien, geboren, aber die meiste Zeit hat er in Italien gelebt. Als er sechs war, siedelte die Familie - der Vater war Bildhauer - von Argentinien nach Mailand. An der Baugewerbeschule Istituto Cattaneo in Mailand studierte der junge Fontana von 1914 bis 1918 und schloss die Ausbildung als Diplomingenieur im Fach Bautechnik ab. Zwischen 1922-27 kehrte er wieder nach Argentinien zurück und arbeitete dort im Bildhaueratelier des Vaters mit.

„In Argentinien führt er das Leben eines „Gauchos“: Geschickt im Reiten, die Pistole in der Hand, zieht er mit Viehherden umher und übernachtet im Freien. Er verdient gut im Handel mit italienischem Marmor und hat Erfolg bei der Gestaltung von Grabdenkmälern“, schreibt seine Biographin Jole De Sanna (1995: 25).

Im Jahr 1927 schreibt sich Fontana an der Accademia die Brera als Schüler von Adolfo Wildt ein, bricht ein Jahr später aber den Unterrichtsbesuch ab, „ohne das Diplom abgelegt zu haben“ (ebd: 25). Einer der bekanntesten, vielleicht überhaupt der bekannteste Künstler der italienischen modernen Malerei hatte somit keine akademische Ausbildung - aber nach einem Vermerk, demzufolge er ein „naiver Maler“ gewesen wäre, würde man in der Literatur vergeblich suchen.



Links am „Triptychon“ demonstriert Fontana in einer nachgestellten Szene wie Tagli „gemacht“ werden; in der Mitte trifft der Betrachter auf einen Gaucho-Fontana; rechts ist ein Beispiel für die ikonische Qualität seiner Motivik. Das rechte Bild zeigt auch deutlich die körperlichen Bezüge Fontanas „räumlicher Konzepte“.

Schon 1930 hatte Fontana seine erste Einzelausstellung in der „Galleria del Milione“ in Mailand. Diesem Durchbruch folgte eine lange Serie internationaler Kooperationen, Ausstellungen und künstlerischer Experimente. Den Zweiten Weltkrieg verbrachte er in Buenos Aires, wo er eine Lehrtätigkeit an der von ihm gegründeten Kunstschule Altamira innehatte. Ab 1947 lebte er wieder in Mailand.

Hier ist kein Ort, auch keine angemessene Zeit, den Blick auf alle Nischen Fontanas umfang- und facettenreichen Werks zu werfen. De Sanna (1995) listet die wichtigsten Phasen im Leben des Künstlers, aber das reicht nur insofern, um die Tatsache festzustellen, dass Fontana weniger mit der Kunst selbst, als mit einer Art Raumphilosophie beschäftigt war. Rein dokumentarische Ambitionen hat das Buch nicht. Als Kunstkritikerin pflegt De Sanna einen fach-poetischen, romantisch-introvertierten, für wissenschaftliche Arbeiten schwer verwendbaren Stil. Wer aber eine detailreiche Fontana Biographie auf Deutsch lesen möchte, kommt nicht am Buch von De Sanna vorbei.

Jene in der Webseite <http://www.fondazioneLucioFontana.it/index.php/en/> angebotenen Informationen sind im Gegenteil dazu sachlich und trocken angeordnet. Die Seite wird von der Mailänder Fondazione Lucio Fontana geführt. Sie ist die Zentralstelle für alle Museen, Auktionshäuser, Anbieter, Käufer, Kunstgeschichtler und Journalisten die sich heute für Fontana interessieren. Auf der Webseite findet sich eine komplette Aufzeichnung aller Werke von Lucio Fontana. Der Verfasser ist italienischer Kunstkritiker und der mit Abstand bekannteste internationale Spezialist für Fontana, Enrico Crispolti. Außer einer großen Anzahl von Texten, Ausstellungen und Katalogen, hat Crispolti auch einige Bücher über Fontana verfasst. Hier nur eine Auswahl: „**Lucio Fontana. La scena sacra, Via Crucis 1947**“ (Senza editore, San Miniato 1990); „**Lucio Fontana. Scultore**“ (Electa, 2007) und „**Lucio Fontana. Beyond Space**“ (Skira 2008). Das Buch von Stephen Petersen „**Space-Age Aesthetics. Lucio Fontana, Yves Klein, and the Postwar European Avant-Garde**“, 2009, Penn State University Press betont in besonderer Weise den räumlichen, „spatialen“ Eindruck Fontanas Werke.

Crispolti hat die folgende Systematisierung Fontanas Gesamtwerks zum Teil übernommen – von dem Künstler selbst – zum Teil mit dem mehr fachgerechten, von Auktionshäusern und Sammlern respektierten Ordnungssinn versehen:

Le sculture (1925-67); **I Buchi** (Die Löcher, 49-68); **Le Pietre** (Die Steine, 52-56); **I Barocchi** (54-57); **I Gessi** (Die Impastos, 54-58); **Gli Inchiostri** (Die Tusche, 56-59); **Gli Olii** (Die Öle, 57-68); **I Tagli** (Die Schnitte, 58-68); **Le Nature** (Die Bälle, 59-60) **I Metalli** (61-68); **La Fine Di Dio** (63-64); **I Teatrini** (Die kleinen Theater, 64-66); **La Ellissi** (Die Ellipsen, 64-67); **Le Ambientazioni** (Die Räume, 26-68); **I Disegni** (Die Zeichnungen, 28-68) und **Le Ceramiche** (49-68). Die „Concetto Spaziale“ sind sie fast alle, außer vielleicht Disegni und Inchiostri, aber sie bilden sowieso nicht den Schwerpunkt seines Gesamtwerks.

Wie hoch Fontana von den Auktionshäusern und Sammlern geschätzt, oder wie teuer er geliebt wird, kann man der <http://www.artnet.de/Künstler/lucio-fontana/> Seite entnehmen (Artnet Price Database). Allerdings ist dieser Aufwand mit Kosten verbunden: Die Preisordnungsgrößen von den Auktionshäusern weltweit werden dort verkauft und nicht einfach zur Verfügung gestellt. Einmal im Jahr hat das Wiener Auktionshaus Dorotheum Fontana zum Schwerpunkt der Aktivitäten gemacht. Einige Kataloge der zeitgenössischen Kunst - Teil I vom 20.5.2014. und 27.11.2013; Einheitskatalog vom 20.5.2012 - wurden komplett unter den stilistischen Zeichen von Lucio Fontanas Hauptwerken – Schnitte, Löcher,

Steine – graphisch ausgestattet. Was das Dorotheum betrifft, bewegt sich der Erlös vom Verkauf eines guten Taglio oder Baroccho (das Letzte in Kombination mit Löchern und Steinen) zwischen € 1-2 Millionen. Christie's in London macht mit Fontana einen viel größeren Umsatz, mit dem Durchschnittswert zwischen 2,5 und 6 Millionen Pfund pro Bild (<http://artist.christies.com/Lucio-Fontana--22307.aspx#>).

Die letzte Einzelausstellung „Fontana Rétrospective“ mit den wichtigsten Werken des Künstlers wurde heuer (25.4.-24.8.2014) im Musée D'Art Moderne de la Ville de Paris gezeigt. Die vollständige Liste aller Einzel- oder Gruppen-Ausstellungen Fontanas ab 1954 bis heute findet sich an der Internetseite von artaspects.net oder kunstaspekte.de: <http://www.artaspects.net/#/lucio-fontana/>

Die italienischen Autoren legen mehr Betonung auf den religiösen Ursprung Fontanas Concetto Spaziale; währenddessen konzentrieren sich die angelsächsischen auf die räumlichen Qualitäten seiner Kunst, mit dem Wunsch, sie in die philosophischen und visuellen Kontexte der Perspektive zu integrieren. Fontana selbst würde wahrscheinlich beide Interpretationen als richtig akzeptieren.

Fünf Monate vor seinem 70ten Geburtstag, reich, berühmt, erschöpft und schwer am Herzen erkrankt, stirbt Fontana im Spätsommer 1968 in Comabbio bei Varese, in dem von ihm wieder aufgebauten Vaterhaus.

3. Problembeschreibung

Ein abstrakter Künstler bedient sich zweier Motive – Schnitt und Loch – und wird durch sie gesellschaftlich, kulturell, und kunsttechnisch „erkannt“. Anerkannt auch, aber das ist nicht das Thema dieser Arbeit. Das hier untersuchte Problem erschließt sich auf drei Ebenen:

- **Die Motive selbst.** Die benannten ikonographischen Elemente bilden, zusammen mit ihren variantenreichen Kombinationen, die Vorbedingungen für jenes Forschungsinteresse, dem hier nachgegangen wird. Hier befinden wir uns im Bereich der Bildwissenschaften, wo forschungsbedingt zwischen dem ikonographischen und dem ikonologischen Teil hin und her gewechselt wird. Darüber mehr im nächsten Kapitel. Jetzt nur so viel: Schnitte und Löcher werden nicht unter den phänomenologischen Gesichtspunkten betrachtet. Ihr „Wesen“

interessiert nicht – es würde uns nur in die kulturelle Anthropologie und deshalb thematisch in die Irre führen, und das ist nicht meine Absicht. Sie sind Motive, die etwas bedeuten, sie funktionieren, in gewisser Hinsicht, als Katalysatoren sozialer Deutungsströme, aber das ist schon alles; was sie selbst „sind“ wird hier ausgeklammert.

- **Der Sinn der Sache.** Er bildet den Fall, dessen Re-Konstruktion hier angestrebt wird. Der Weg zu ihr führt über die folgende Frage: Welcher soziale Sinn genau wird in den Bildern Fontanas „erkannt“? Auf der einen Seite betrachte ich gewisse religiös gefärbte Sinnstrukturen die sich kraft ihrer Symbolik um das Erinnerungsvermögen der heutigen Aufklärungsgesellschaften kümmern. Diese latenten Sinnstrukturen wurden im Laufe eines langen, turbulent verlaufenden historischen Prozesses in die Bedeutungshorizonte dieser Gesellschaften eingewoben und historisch-spezifisch integriert. Auf der anderen Seite betrachte ich die kommunikativen Prozesse der „Channeling“, in denen die interviewten Personen und die Verfasser der existierenden Texte auf diese Sinnhorizonte eingehen, oder aus ihnen heraus denken, und zwar durch den Modus der im Vorfeld bestimmten Motive.

Als „Aufklärungsgesellschaften“ sind hier die modernen europäischen Gesellschaften gemeint. Die Kategorie basiert schlicht und einfach auf der Tatsache, dass diese Gesellschaften kulturelle und soziale Erben einer bestimmten, stark einprägsamen historischen Epoche sind.

- **Epistemologischer Zugang.** Zwei Logos werden hier kombiniert: Bild und Wort. Das Wort behält die Oberhand, das Bild dient, es ist ein Diener, oder im Sinn dieser Arbeit – später wird sich zeigen wieso - mehr eine Dienerin.

Darüber hinaus werde ich die ganze Zeit konsequent im Verstehensparadigma bleiben, so wie es von seinen Gründungsvätern Max Weber und Alfred Schütz gestellt wurde. Eine Erklärung der sozialen Umstände in denen es möglich war mit geschlitzten/durchbohrten Leinwänden eine außerordentlich erfolgreiche künstlerische Karriere abzulegen, wird hier nicht angestrebt. Es sollte aber möglich sein, die Verkettung jener zu diesem Prozess gehörenden symbolischen Elemente zu verstehen und das Verstandene sinnvoll zu rekonstruieren. Die angewandte Erkenntnisstrategie ist die sozialkonstruktivistische, aber nicht nur, auch die pragmatische und die phänomenologische Erkenntnisstrategien kommen zur Anwendung. Das bedeutet nicht, dass hier theoretisch unsauber gearbeitet wird. Dadurch kommt jene Einstellung zur Geltung, die pragmatische, sozialkonstruktivistische und phänomenologische Episteme als eng miteinander verbunden sieht (Kröll, 2009, S: 26-56). Diese Verbindung wird hier theoretisch

und methodologisch respektiert. Die Argumentationslinien bleiben im verschränkten Logos jener drei Ansätze. Der Grund dafür: Die Natur des untersuchten Gegenstands entzieht sich exklusiv konstruktivistischer Einschränkung.

Da alle drei erwähnten Erkenntnisstrategien die Grundlage des hermeneutisch-interpretativen Ansatzes auf der Methodenebene bilden, soll das kaum zu einem Problem werden.

3.1. Gegenstandsbestimmung/Fragestellung

Diese Arbeit ist auch eine Art Concetto Spaziale. Jede Handlung – wenn wir das kommunikative Abtasten des Sinns als Handlung auffassen – findet in einem bestimmten Deutungsraum der Aufklärungsgesellschaften statt, in dem verschiedene Konstruktionen des Transzendentalen aufeinander treffen, sich durchschneiden, ergänzen, oder sogar neutralisieren. Es ist ein symbolisch verschlüsselter Raum, sozial und kulturell viel betreten, aber nicht oft gedeutet.

Darüber, wie soziale Bezüge in dieser Arbeit zu begreifen wären, bedarf es keiner näheren Bestimmung. Wenn doch, dann würde ich mich auf die Durkheim'sche Definition des „sozialen Tatbestandes“ beziehen wonach er *„(...) jede mehr oder minder festgelegte Art des Handelns ist, die die Fähigkeit besitzt, auf den Einzelnen einen äußeren Zwang auszuüben; oder auch, die im Bereiche einer gegebenen Gesellschaft allgemein auftritt, wobei sie ein von ihren individuellen Äußerungen unabhängiges Eigenleben besitzt.“* (Durkheim 1984: 114). Der Begriff Kultur/Kulturen wird hier in seiner Bedeutung als *„Komplexe von symbolischen Ordnungen, mit denen sich die Handelnden ihre Wirklichkeit als bedeutungsvoll erschaffen“* verstanden (Parzer, 2013, LV 230122-1, Einführungsfolie). Die Stichworte dieses Kulturbegriffs sind, u. A: „Bedeutung“, „Symbol“, „Wissen“, „Deutungsmuster“, „Konstruktion“, „Appräsentation“ (ebd.).

Der Untersuchungsgegenstand wird durch die theoretischen Postulate des interpretativen Ansatzes definiert. Und die beziehen sich vor allem auf die ontologische Natur der untersuchten Gegenstände. Nehmen wir an, dass Logik und Dynamik sozialen Zusammenlebens unseren Oberbegriff repräsentiert (Lueger, 2010: 18), dann teilt sich dieser „Gegenstand“ in drei weitere große Bereiche (ebd. S: 18-19):

1. Verständnis jener Regeln, nach denen die Personen ihre Wahrnehmungen/Beobachtungen in einen Sinnzusammenhang bringen (verkürzt: Bedeutungszuweisungen);

2. Verständnis jener Regeln, die die Handlungen der involvierten Personen strukturieren (verkürzt: Interaktionszusammenhänge);
3. Verstehen kollektiver Entwicklungen und Strukturen, die den Handelnden in objektivierter Form entgegentreten (verkürzt: Rahmenbedingungen).

In all diesen Fällen verdichten sich ganz unspezifische, phänomenologisch bestimmte Themen - wie Relevanzen, Prozesse, Logiken, Dynamiken, Handlungsweisen, Darstellungspraktiken - zu soziologischen Gegenständen oder zu philosophischen „Sachen“. Sie werden quasi materiell. Diese Kluft zwischen dem Gedachten und dem Materiellen lässt sich durch die Annahmen der phänomenologischen Philosophie Husserls bewältigen: Erlebnis (sprachlicher Ausdruck), Sinn und Gegenstand (Referent) seien drei verschiedene, miteinander verbundene Sachen (Lübcke, 2002: 81). Wenn der Gegenstand, in jenen Fällen wo er nicht materiell ist, „entfällt“ (Husserl hantiert noch mit Fehlperzeptionen, Halluzinationen und Träumen, ebd: 81), sorgen noch immer zwei verbleibende Kategorien - das Erlebnis und der Sinn, für die Gegenständlichkeit des beobachteten Phänomens (ebd: 81). Auf das soziologische interpretative Paradigma übertragen, bedeutet dies, dass die Verknüpfung von **Erlebnis** (sprachlicher oder visueller Ausdruck) und **Sinn** durchaus als „Gegenstand“ begriffen werden kann: In Kombinationen treten sie in der Anschauung als real, wenngleich nicht materiell hervor.

Bevor die Forschungsgespräche (Termin Lueger, 2010: 157) kodiert wurden, verstand ich meinen Gegenstand als eine dichte Versichtung sozialer und kultureller Bedeutungen, die sich im symbolischen Raum Fontanas Motivik zeigen, quasi offenbaren. Jetzt ist aber dieser ganze Komplex zum Modus der Untersuchung geworden – ich benütze ihn, um etwas Anderem nachzuspüren.

Dabei hat sich die Annahme, dass sich in den ikonographischen Motiven der Schnitte/Löcher die leuchtende Spur (der Abdruck im Sinne Didi-Huberman, 1999) einer historisch diffusen, aber in Grundzügen doch interpretierbaren Zeitraumstruktur versteckt hält, nicht geändert. Nur der Schwerpunkt wurde verschoben – jetzt sollte die Gegenstandsbestimmung den Konstruktionen des Transzendentalen im Alltagsleben gelten, jenen unbewusst empfundenen, unterschwellig appäsenten Vorstellungen eines „anderen Raumes“.

Der korrigierte Gegenstand der Untersuchung lautet somit: **Das Sichtbarwerden sozialer und kultureller Konstruktionen eines „verletzten“ Gottes in den heutigen**

Aufklärungsgesellschaften. Als die zu ihm führende Forschungsfrage gilt: **Wie wird, durch welche symbolische (bildliche und sprachliche) Konzepte, die Materialität eines geschwächten, verdächtig abwesenden Transzendenten konstruiert?**

Der Modus meiner Untersuchung bleibt, wie schon gesagt, ein begrenzter symbolischer Vorrat – Schnitt, Loch, Grenze, Membran, Raum, Bild. Nach seiner inneren Beschaffenheit, fällt dieser Gegenstand in die Sparte Bedeutungsgenerierungen/Bedeutungszuweisungen (Lueger, 2010, S: 18): Wie beschreiben die Menschen das was sie da sehen, lesen und verstehen und auf welche sinnvollen Bezüge gehen sie dabei ein?

Noch etwas über meine Interviews und jenem mit Fontana, das Carla Lonzi vor fast einem halben Jahrhundert gemacht hat. Natürlich bin ich nicht so naiv, genauso wenig wie Lonzi es damals war, um zu glauben, dass zwischen Fontanas ästhetischen Absichten, ihren Wirkungen/Wahrnehmungen und verbalen Äußerungen darüber eine Übereinstimmung besteht. Aber, wenn man diese Elemente durch den „Channeling“-Prozess durchlässt, d.h. sie nach ihrer Einbettung in die unsichtbaren symbolischen Horizonte hinterfragt, sieht wie sie kommunikativ thematisiert werden, dann wird es auch möglich, die Beschaffenheit jener Konstruktionen interpretativ zu ergründen. Im symbolischen Raum sind kulturelle Appräsen (Mitvergegenwärtigungen) zwar zahlreich, aber nicht unbegrenzt.

3.2. Zugang zum Gegenstand

Mein Untersuchungsgegenstand verweilt in einer nicht-materiellen Realität. Er ist ein Konstrukt, besser noch eine Kette ineinander greifender Konstruktionen. Diese Konstruktionen sind mein Zielmilieu – dieses Milieu ist nicht sichtbar, hat keine scharf umrissenen Begriffskonturen und ist kommunikativ schwer zu erreichen oder darzustellen. Eine Interviewfrage wie: „Mit welchen verbalen oder bildlichen Konstrukten wird das transzendente Wesen/Gott verletzt?“ würde nicht viel bringen. Das Einzige, das hier in dieser materiellen Realität beobachtet werden kann, ist die Motivik der Schnitte und Löcher; die kann jedenfalls nicht ohne Weiteres zum Ausgangsmilieu erklärt werden. Der Grund: Diese Motive sind nur der Modus der Untersuchung. Wenn sie von Interesse sind, dann nur als visuelle Elemente einer „Symptomatik Gottes“, ob und inwiefern sie geeignet sind, die Struktur des religiösen Denkens offenzulegen.

Die Annahme, dass sie zu keiner Symptomatik des Transzendentalen gehören mögen, erübrigt sich durch die Aussagen des Autors der Bilder selbst, genauso durch die Denkrichtung vieler nachträglicher Interpreten von Fontanas Gesamtwerk.

Was kann dann in diesem bestimmten Fall als Ausgangsmilieu meiner Untersuchung gelten? Einige theoretische Entwicklungen im thematischen Bereich der Metaphorik können helfen. Reduziert lässt sich diese theoretische Linie mit Kant (2013 (1781), Kritik der reinen Vernunft, im weiteren Fließtext abgekürzt als KdrV; 1974 (1790) Kritik der Urteilkraft, im weiteren Fließtext abgekürzt als KdU), Blumenberg (1997, 2013) und Klammer (2013) darstellen. Sie hilft, um den technischen Nutzwert der „soliden Metapher“ im nichtübertragenden Sinn (vgl. Klammer, 2013: 153-165) hervorzuheben.

„Kennzeichnen solider Metaphern ist es, dass sie unbeobachtbaren Vorgängen eine handgreifliche Materialität verleihen; eine Materialität, die nicht in der „poetischen“ Funktion sogenannter „sprachlicher Bilder“ aufgeht“ (Klammer, 2013: 155). Solide Metaphern im wörtlichen Sinn seien nach Klammer *„kleine Geräte“*, *„technische Modelle“*, oder *„Maschinen deren mögliche Gebrauchsanweisungen und deren Bereich möglicher metaphorischer Bedeutungen erst aus dem konkreten Umgang erschlossen werden müssen“* (ebd: 162). Was diese symbolische Form – das gedankliche Konstrukt der „soliden Metaphern“ - für meine Untersuchung geeignet macht, ist ihre Materialität, ihre Greifbarkeit, ihre Modellartigkeit. „Christo in scurto“ von Mantegna kann z.B. als eine solide Metapher für perspektivische Verschichtung des Raumes, oder als Modell für den Systemraum (Panofsky 1980 (1927): 109) gelten; der Prozess der Tafelgrundierung in der Renaissance-Malerei könnte als eine kleine Maschine das Prinzip der Raumverschichtungen verbildlichen.

„Solide Metaphern greifen konstitutiv auf Erfahrung eines konkreten mehr oder weniger technischen Gebrauchs von Dingen zurück“ (ebd: 155), d.h. sie *„definieren einen Zwischenraum zwischen dem Festgelegten und dem Unbestimmten, der sich jeweils durch ein Feld spezifischer Möglichkeiten auszeichnet“* (ebd: 156), oder *„partizipieren am konkreten Möglichkeitsraum eines praktischen Zusammenhangs“* (ebd: 156), ersetzen seine technische Abwicklung. Sie sind eine Beiwerk-Kategorie.

Indem sie ihre spezifischen Kategorien der Metaphorik entwickeln, setzen Blumenberg (1997, 2013) und Klammer (2013) bei Kant (KdrV, KdU) an. Konkret: Blumenberg leitet seine „absoluten Metaphern“ (1997) von dem Kant'schen Symbol-Begriff (KdU, § 59: 295-296) ab, und „solide Metaphern“ Klammers gehen als weitere Ableitung aus den „absoluten Metaphern“ Blumenbergs (1997, 2013) hervor. (Diese historische Linie wurde hier etwas vereinfacht dargestellt; Bemerkung V.K.)

Nach Kant sind „*Alle Anschauungen, die man Begriffen a priori unterlegt, entweder Schemate oder Symbole, wovon die ersteren direkte, die zweiten indirekte Darstellungen des Begriffs enthalten*“ (Kant, KdU, § 59: 295-296). Die deduktive Schlussfolgerung daraus lautet somit: Symbole sind indirekte Darstellungen eines Begriffs/eines Konzepts. Kant'sche reine Begriffe wie „*Gott, Freiheit, Unsterblichkeit*“ (Kant, KdrV, Einleitung III: 55) können somit als Zielmilieu in „*Totalhorizonten*“ (Blumenberg, 1997: 96) mit Hilfe indirekter/ symbolischer Darstellungen erreicht werden.

Den Symbolen Kants kommen absolute Metaphern Blumenbergs nah. Sie entstehen indem sich das in einer metaphorischen Verknüpfung eingeschlossene Symbol „*in der umgekehrten Richtung von dem löst, wofür es steht*“ (Blumenberg, 1997: 101). „*Das diese Metaphern absolut genant werden, bedeutet nur, dass sie sich gegenüber dem terminologischen Anspruch als resistent erweisen, nicht in Begrifflichkeit aufgelöst werden können, nicht aber, dass nicht eine Metapher durch eine andere ersetzt bzw. vertreten, oder durch eine genauere korrigiert werden kann*“ (Blumenberg, 2013: 16). Bezogen auf die Kant'sche Bemerkung über Symbole als indirekte Darstellungen eines Begriffs (vgl. Kant, KdU, § 59: 295-296) meint Blumenberg, dass dort immerhin „*das Verfahren der „Übertragung der Reflexion“ unter dem Titel des „Symbols“ beschrieben wird*“ (Blumenberg, 2013: 15). Der Unterschied liegt in der Betonung – Kant betont die Zulässigkeit, Blumenberg die Freiheit solcher Konzepte.

Wie „bereinigt“ jetzt Klammer das Konzept der absoluten Metaphern und bringt es im wörtlichen Sinn als „solid“ zu stehen? Zuerst bleibt er bei Blumenbergs These, dass „*die Wahrheit der absoluten Metaphern pragmatisch ist*“ (Blumenberg, 2013: 29). Durch ihre pragmatische Natur knüpft er an die Idee der Erinnerung/ das archiviale Vermögen technischer Prozesse an. „*Lebensweltlich muss es immer schon Rückübertragungsverhältnisse der Anschauung gegeben haben, damit die Forcierung des Bewusstseins durch die Metapher ertragen werden konnte. (...) Die Metapher konserviert den Reichtum ihrer Herkunft, den die Abstraktion verleugnen muss*“ (Blumenberg, 1997: 90).

Klammer baut auf der Idee der absoluten Metaphern als dem „*Grenzwert im Bezug auf die Totalhorizonte*“ auf (Blumenberg, 1997: 90) und bezieht sich auf Blumenbergs Feststellung, dass sie als „*Rationalisierung des Mangels*“ (ebd: 100) dienen können.

Von Symbolen als „indirekte Darstellungen“, über symbolische Figuren die frei durch die Geschichte geistern, kommt Klammer zu dem Konzept der „soliden Metaphern“: Sie seien „kleine Geräte“ (Klammer, 2013: 155), oder prozessuale Modelle unsichtbarer „Totalhorizonte“ (Blumenberg, 1997: 96), die desto realer wirken, je ungreifbarer ihre Referenten sind (vgl. Klammer, 2013: 156).

4. Bildwissenschaftliche Verortungen

Visuelle Soziologie ist nur ein Teil, ein vergleichsweise kleines Feld im breiten Bereich der Bildwissenschaften. Die theoretischen Abgrenzungen und Verortungen der visuellen Modi meiner Forschungsmethodik müssen deshalb klargestellt werden:

- **Was wird in dieser Arbeit unter „Abbild“ verstanden.** Das platonische Bildverständnis ist die erste konsistente Bildtheorie, die am Anfangspunkt dessen steht, was sich später, gelegentlich parallel, öfters getrennt, zu den Kulturen des „Abendlandes“ und des „Morgenlandes“ entwickelte. Der Begriff und das Phänomen des Bildes, die durch Platon zum ersten abstrakt-theoretischen Konstrukt geformt wurden, sind stark durch einen ontologischen „Makel“ geprägt: Das Bild ist als ein Zwitterwesen gesehen. Ontologisch ist das Bild nie „allein zu Hause“: Es ist etwas und es bildet etwas ab. Das Bild sei ein Stellvertreter, der ewige Proxy eines Urbildes (vgl. Böhme, 1999: 13-25). Platons Bildtheorie ist von Anfang an in die Ontologie eingebettet (ebd: 18); dadurch rückt das Bild in die „*eigentümliche Zwischenstellung zwischen Sein und Nicht-Sein*“ (ebd: 19). Somit betrat der theoretische Bild-Begriff die historische Szene in der Form einer Relationskategorie, ewig unter dem Verdacht ein „Heteron“ zu sein (vgl. ebd: 20). Mit Gadamer gesprochen: „*Das Differente, das Andere heißt auf Griechisch to heteron, und das „Heteron“ ist immer ein heteron tou heterou, ein anderes des Anderen*“ (Gadamer 1995: 58).

Wenn in dieser Arbeit „Abbild“ erwähnt wird, damit ist **nicht** diese Urbild-Abbild Beziehung gemeint. Das relationale Verständnis der Bilder, dass sie sich auf „etwas“ beziehen, wird jedoch beibehalten. Die hier beobachtete Motivik – Schnitte, Löcher – kann nur als ein „Heteron“ verstanden werden. Es wäre nicht nur schwierig, über „eigenständige visuelle Episteme“ dieser Motivik zu sinnieren, sondern vor allem banal.

Das Bild sei „*das einem Wahren ähnlich Gemachte andere solche*“ (Böhme, 1999: 20), „*oder derartige*“ (Breckner, 2013, LV 230046-1, Mitschrift 13.3.2013). Diese zwei relationale Bezeichnungen werde ich ein wenig umformen, so dass sie jene Art des Abbildes, die hier

gemeint wird, besser ausdrücken können: Das einem unbekanntem Referenten relational Gemachte derartige.

- **Was wird in dieser Arbeit unter „Abdruck/Spur“ verstanden?** Im Grunde, das im Bereich des Sichtbaren erscheinende Unbekannte-Etwas. Die theoretischen Wegweiser bieten Didi Huberman (1999), Breckner (2010; 2013) und Benjamin (1936). Auf den Punkt gebracht: Abdruck ist ein stofflicher Beweis, dass sich *„etwas auf etwas aufgedrückt oder in etwas eingedrückt um eine Form hervorzubringen“* (Didi-Huberman, 1999: 14). Er betont den *„heuristischen Wert des Abdrucks, seinen Wert als Experiment mit offenem Ausgang“* (ebd: 17). *„Benjamin und Didi-Huberman greifen das Konzept des Ursprungs auf als einen Akt der Symbolisierung. Ursprung des Bildes wird thematisiert, die Bildwerdung – aber keine zeitliche Chronologie danach“* (Breckner, 2013, LV 230046-1, Mitschrift 8.5.2013). Die zentrale These Didi Hubermans (1999) sei, und sie wird wiederum an den Aura-Begriff von Benjamin (1936) angelehnt, dass *„die Bilder aus einer materiellen, experimentellen Berührung entstehen. Es handelt sich um keine rein geistigen Vorgänge, sondern stoffliche. Und diese Stofflichkeit der Bilder, die Bild-Materialität, zieht sich dann auch als Position durch verschiedene Medien“* (Breckner, 2013, LV 230046-1, Mitschrift 8.5.2013.).

Didi Huberman schlüsselt den Abdruck-Begriff durch verschiedene Darstellungsmodi auf. In seiner Theorie erscheinen die Zeit oder der Zeitverlauf als „entmündigt“, der Relevanz beraubt: Die Zeit ist nicht „selbständig“, sondern bleibt immer an den Anfangs-/Ursprungsmoment gebunden. Diese Darstellungsmodi des Abdrucks thematisiert Didi Huberman u. A. als Geste (Didi-Huberman, 1999: 14-30), als Matrix (ebd: 30-42), als Macht (ebd: 43-56) und als Nachleben (ebd: 56-69).

- **Was wird in dieser Arbeit unter „Ort der Bilder“ verstanden?** Nach der Stofflichkeit à la Didi-Huberman/Benjamin, gelangen wir zu der Körperlichkeit à la Hans Belting. *„Für Belting sind Bilder, ähnlich wie bei Langer, Resultate von Symbolisierungsprozessen, in denen etwas Abwesendem Präsenz oder etwas prinzipiell Unsichtbarem Sichtbarkeit verliehen wird“* (Breckner, 2010: 169). Seine Grundthese sei: Körper ist der Ort der Bilder: *„In unterschiedlichen historischen Medien wird immer eine bestimmte Frage gestellt: Was ist Menschsein? Tod, Körper, Zeit – das sind die Fragen die sich im Bildlichen immer wieder artikulieren. (...) Körperfrage ist immer Menschheitsfrage - in Krisen werden das Menschliche, das Menschsein, am Körper verhandelt. Dadurch wird die Brücke zur Sozialität,*

zu der Gesellschaft geschlagen (Breckner über Belting, 2013, LV 230046-1, Mitschrift 8.5.2013.). Bild erscheint als jener Raum, in dem diese Verhandlungen ausgetragen werden.

Wichtig für diese Arbeit ist die Grundeinstellung Beltings (2004), dass Körper, anthropologisch-geschichtlich betrachtet, zu Medien und zum Ort der Bilder werden. Aber die Frage bleibt, ob es auch andersrum gilt, ob Bilder Ort der Körper/ der ursprünglichen Stofflichkeit sind.

- **Welcher Ikonologie wird in dieser Arbeit nachgegangen?** Das relational-räumliche Verständnis des Abbilds, die Stofflichkeit des Abdrucks und jener Spur, die zu ihm führt, der Körperbezug als phänomenologische Verortung der Bilder – in einem induktiven Vorgang führen alle diese Elemente zu der Ikonologie à la Aby Warburg (Warnke/ Brink 2008). Sein ikonologischer Strang ist stärker anthropologisch bestimmt, im Unterschied zu der Schule Panofskys, die sich eher am historischen Zeitgeist orientiert. Im quasi Gründungsakt der Ikonologie Warburg'scher Prägung werden Bilder zu einem Denkraum stilisiert, in dem magisch-mystische Rituale, kollektive Ängste und eine größtenteils unbewusste anthropologische Agenda ausgehandelt werden (vgl. Warnke/Brink 2008: 3-7). Die Mitschrift Breckners (2013, LV 230046-1, 8.5.2013 und 24.4.2013) bietet einen knappen, zusammengefassten Unterschied zwischen diesen zwei analytischen Richtungen, jener von Warburg und der anderen von Panofsky.

Durch Warburg „denken“, bedeutet das Grundpostulat akzeptieren, dass Bilder als eine Art experimenteller, anthropologisch-therapeutische Räume offen zum Gebrauch und zur Deutung stehen. Nur einen kleinen, diesmal deduktiven Schritt weiter, wartet die Idee der Mimesis.

4.1. Mimesis und Raum

Dieser Titel soll seine beiden Bedeutungen ansprechen: Die erste ontologische, die zweite konstruktivistische.

- **Das „Wesen“ des Mimesis-Begriffs.** Wenn man nach dem Wesen/ontologischer Beschaffenheit der Mimesis fragt, dann ist nur eine Antwort möglich: Sie ist ein Raum. Dieser spezifische Raum kann in vielen Facetten betrachtet und analysiert werden, er ist verschichtet und dimensioniert, präsentiert sich in vielen Gesichtern, aber zunächst einmal bleibt er ein Raum. Überspitzt gesagt, seine Ontologie überlebt seine Analyse.

Was macht die Familienähnlichkeit aller historischen Mimesis-Formen aus? *“Reine Benennungswillkür ist daran nicht schuld: der rote Faden wird von einer vergleichbaren*

Thematik gebildet, die sich in Abwandlungen durch die Geschichte schlängelt. (...) Immer wieder werden unter dem Mimesisbegriff Auseinandersetzungen um Fragen des Verhältnisses einer symbolisch erzeugten Welt zu einer anderen Welt geführt, die als grundlegende, vorbildhafte, bedeutungsvolle oder die eigentliche Welt behauptet wird“ (Gebauer/Wulf 1992: 423).

Wenn Mimesis ein Raum ist, dann erscheint der Titel „Mimesis und Raum“ tautologisch suspekt. Hier geht es aber nicht um tautologische Demaskierung, sondern um gezielte tautologische Verdichtung, um zu zeigen, dass Mimesis nicht nur ein Raum ist, sondern mit dem Raum spielt, und das kann sie weil die Räume „zuhauf“ sind, oder mit Kant gesprochen „die verschiedene Räume zugleich sind“ (Kant, KdrV, § 4: 95).

- Mimesis als konstruktivistische Herangehensweise. „Konstruktivistisch“ wird hier benutzt um „historisch“ zu sagen. *„Jede historische Ausformung von Mimesis hat ihre eigene Konstellation, selbst wenn jahrhundertlang dieselbe Autorität, nämlich Aristoteles, angerufen wird“ (Gebauer/Wulf 1992: 423).* Auch wenn Mimesis über eigene – räumlich gedachte – Ontologie verfügt und sich dadurch als relativ homogener Begriff vorstellt, *„sie entfaltet sich in einem entwicklungsgeschichtlichen Raum“ (ebd: 423).* Anders gesagt: Mimetische Wirkungen entfalten sich in, mit und entlang der gesellschaftlichen Konstruktionen verschiedener Epochen – sie fließen mit dem Zeitgeist mit, durch ihn hindurch oder gegen ihn. Sie akzeptieren den Zeitgeist als die oberste Instanz schlechthin, die dann in verschiedenen Räumen entweder bestätigt, inthronisiert, zur Abdankung gezwungen, oder ausgelacht sein sollte. Mimesis erweitert den realen Raum, gibt ihm die Form eines Akkordeons.

- Historische Positionen der Mimesis. Die reduzierteste Beschreibung der Mimesis als Verschränkung mindestens zweier Welten, behält in jeder zeitgebundenen Konstruktion ihre Geltung. Gebauer/Wulf listen neun verschiedene mimetische Formen auf (die Auflistung in ebd: 424-430):

1. die Mimesis im Sinne Platons als „Lüge“, die nur im ästhetischen Raum, und auch dort unter sozialer Aufsicht Bestand haben darf;
2. Aristoteles erweitert diesen ästhetischen Raum um positive Dimensionen des Schaffens, der Wahrnehmung und „Bearbeitung“ existenzieller und gemeinschaftlicher Fragen;
3. Die Mimesis im Mittelalter verschränkt die Welt der Antike mit der Welt des Christentums; indem sie den mimetischen Bezug zu Gott regelt, verdichtet sie sich zur „imitatio“;
4. Die Mimesis der Renaissance unternimmt eine neue, viel

beliebigere Interpretation der Antike als das Mittelalter. Es folgen: 5. Die höfische Mimesis der absolutistischen Zeit; 6. Die „bürgerliche“ Mimesis der Aufklärung, die sich nicht nur auf „Verschränkung“ konzentriert, sondern auch zu einem der konstitutiven Faktoren der neuen Klasse wird; 7. Die „soziale“ Mimesis ab dem 18. Jahrhundert – in großen Romanen aus jener Zeit „*gewinnt die Gesellschaft ihre Physiognomie*“ (ebd: 428); 8. Mimesis als „Mimikry“, (Adorno); 9. Mimesis als große Wandertour durch Texte-als-Räume aus verschiedenen Epochen; Verfolgung/Entzifferung von „*Spuren der Menschen*“ (ebd: 430) die sich dort – in den Texten - als Kodes verstecken.

Obwohl sie es nicht ausdrücklich als eine der historischen Formen der Mimesis nennen (das Buch ist 1992 erschienen), erwähnen Gebauer/Wulf, dass das ankommende elektronische und Internet-Zeitalter ganz neue Anforderungen an den Allgemeinbegriff der Mimesis stelle. Diesen mimetischen Ansatz – er könnte hier als „Nummer 10“ der Mimesis-Liste gelten - reduzieren sie lediglich auf den Rang einer mimetischen Dimension. Die neuen Kommunikationsformen „*lösen die Dinge auf und überführen sie in eine Welt des Scheins*“ (ebd: 437). Andersrum funktioniert dieser Prozess auch, d.h. die symbolische Welt des Scheins wird in die reale Welt der sozialen Konstruktionen überführt, was die ontologische Natur des Mimesisbegriffs nur zuspitzt. Indem die potentielle Mimesis No. 10 die Frage der Hierarchisierung symbolischer Räume betont und neu aufmischt, kehrt sie zu ihrem ursprünglichen Begriff zurück, zu Platon. Es ist fast so, als ob sich der Kreis schließt.

Außer den Punkten 5, 6, bedingt auch 7, geistern alle anderen mimetischen Formen durch den ikonologischen Bilderraum Warburg'scher Prägung. Als mimetische Austragungsorte sind sie auch in dieser Arbeit von Belang.

Zu guter Letzt geht es in dieser Arbeit um die Sichtbarkeit gesellschaftlicher Vorstellungen über jene Dinge die man nicht sehen kann, aber weiß, dass sie da sein sollten.

5. Constructing Grounded Theory – The Constructivist GT

Die GT-Methode ist nicht nur ein wichtiger Teil dieser Arbeit – sie ist diese Arbeit. Deshalb findet die Methode Erwähnung auch im Titel selbst. Die Tatsache, dass diese Masterarbeit als eine GT Fallstudie verfasst wird, gibt die entscheidende Richtung für die Gliederung, die innere Struktur der Memos und ihre Anordnung und für Dimensionierung oder “Zerlegung“ der Beschaffenheiten aller hier betrachteten Objekte (Phänomene + Prozesse). Letzten Endes

soll die konsequente Anwendung dieser Methode logisch nachvollziehbar zeigen, wie sich jene in Memos beschriebenen und in Diagrammen hierarchisierten Objekt-Dimensionen in die bestehenden theoretischen Konzepte „hineinschlängeln“. Die visuellen Beispiele unten sollen diesen Prozess der „Unterwanderung“ verbildlichen.



Am besten kann man die GT Methode durch die Legende über Herkules und Hydra visualisieren: Wenn wir Herkules als Piktogramm für die Empirie, Hydra als Piktogramm einer konzeptuellen Kategorie, Hydraköpfe als kategoriale Dimensionen, und den Raum rundherum als Raum theoretischer Konzepte verstehen, dann stellt das Bild entweder eine freundlich- ergänzende (links) oder feindlich- hinterfragende (rechts) Beziehung zwischen Empirie und Theorie dar, mit den unendlichen Variationen dazwischen.

Damit ist die konstruktivistische GT nach Kathy Charmaz (2014) gemeint und nicht die früheren, parallel weiterhin bestehenden Varianten, wie z.B. jene von Glaser & Strauss (2012 (1967), Strauss & Corbin 1996 oder Glaser (1978).

In den vier folgenden Kapiteln werde ich versuchen, so knapp wie möglich, zuerst die Verortung der GT-Methode im interpretativen Ansatz zu umreißen und danach die methodologische Distanz der konstruktivistischen zur klassischen Grounded Theory zu spezifizieren.

5.1. Interpretativer Ansatz

Wenn man in das qualitative Paradigma hineinschaut, dann präsentiert sich der interpretative Ansatz als ein Ort, ein Positionsfeld, ein methodologisch abgegrenzter Raum im qualitativen Paradigma. Jede „interpretative Sozialforschung“ ist zugleich „qualitative Sozialforschung“, aber jede „qualitative Sozialforschung“ muss nicht unbedingt in die methodologische Sparte „interpretativer Forschung“ hineinfallen (vgl. Lueger, 2010: 15-18).

Die Kernbereiche des interpretativen Paradigma sind so definiert (vgl. ebd: 15): 1. Das Ziel ist theoretisches Verständnis des Untersuchungsbereichs; d.h. spezifische methodologische Position nach dem vulgo-Motto „Analyse ist gut, Theorie ist besser“; 2. Zyklisch organisiertes

Forschungsdesign mit dem Primat der laufend generierten Erkenntnisse; 3. Flexible Anpassung der Erhebungs- und Analyseverfahren an die Anforderungen des Erkenntnisgegenstandes; 4. Erhebungs- und Auswertungsverfahren sind eng verflochten; 5. Interpretation des Materials hat die Vorrangstellung, sie strukturiert die Datenerhebung; 6. Prüfstrategien sind in alle Phasen des Forschungsprozesses integriert. Interpretative Analysen versuchen, *den Kontext* und *die dahinterstehenden Sinnstrukturen* sowie ihr *prozedurales Zustandekommen* zu ergründen (ebd: 20).

Weder Objekte, noch Ereignisse, oder Handlungsweisen seien an sich sinnvoll, sie erhalten ihre Bedeutung erst aufgrund ihrer Einbettung in verfügbare Deutungsrahmen (vgl. ebd: 22). „*Der Prozess der kontextgebundenen Sinngenerierung*“ erscheint als die entscheidende Komponente der interpretativen Analysen, mit der in drei zentrale Elemente aufgebrochenen Struktur:

- *Kommunikation als sinngenerierender Prozess*
- *Sinn als Ordnungsform des Erlebens und Handelns*
- *Strukturierung als Produktion von Ordnung* (vgl. Lueger, 2010: 22)

„*Eine wesentliche Komponente interpretativer Forschung ist die Methodenkompetenz*“ (ebd: 39). In diesem Satz versteckt sich, in nuce, die ganze Episteme des interpretativen Paradigmas: Methodologische Überlegungen behalten die Oberhand, während Methoden selbst nur eine Komponente unter den anderen sind. Sie dienen.

Alle methodischen Verfahren interpretativer Analysen erheben sich von den Mustern der alten (Theologie; Geschichtswissenschaften nach W. Dilthey (1883)) oder der neuen (soziologische „Bedeutungssinn“) Hermeneutik (Auslegungsverfahren, *ἑρμηνεύειν* = erklären, auslegen, übersetzen). Ohne in die Details gehen zu wollen, seien an dieser Stelle nur die Hauptrichtungen erwähnt: Feinstrukturanalyse (objektive Hermeneutik, Oevermann, 1993; 2001), Systemanalyse (Lueger 2010; Froschauer/Lueger 2009), wissenssoziologische Hermeneutik (Soeffner, 2004) und GT (Charmaz, 2014).

Die ursprüngliche Grounded Theory (Glaser & Strauss, 1967) gehört nicht dem interpretativen, sondern im Allgemeinen dem qualitativen Ansatz. Es ist fraglich, wie viel praktische Anwendung diese ursprüngliche GT-Form überhaupt noch findet. Nach dem wissenschaftlichen und persönlichen Bruch zwischen Glaser und Strauss, hat Glaser „seine“ GT-Methode stark positivistisch gefärbt (er behandelt Konzepte als Variablen, hantiert mit einem Satz theoretischer Codes, aber bleibt am emergenten Charakter der Forschung

interessiert, vgl. Charmaz, 2014: 11), während Strauss „seine“ durch Einführung eines Kodierparadigmas vorwiegend als Verifikationsmodell etabliert und in die Nähe des konstruktivistischen Ansatzes gerückt hat (über Kritik an Strauss in: Glaser 1978; oder allgemein über den Unterschied in Supper, 2014, LV 230087-1, Mitschrift und Folien, 7.3.2014).

Genau bei diesem konstruktivistischen Kern der GT-Methode setzt Charmaz (2014) an, sie augmentiert und entwickelt ihn weiter, indem sie den Logos des Emergenten radikal betont.

Konstruktivistisch oder nicht, bleibt GT immer *„ein Forschungsstil, kein Kochrezept – und wenn sie schon eine Methode sein soll, dann eher in der Auswertung“* (Supper, 2014, LV 230087-1, Mitschrift und Folien, 7.3.2014). Sie ist und bleibt ein Werkzeug. Sie verstärkt den Fokus der Anschauung mit der gleichzeitigen Flexibilität; sie hemmt und befreit zugleich; die Forscherposition ähnelt jener eines Wachhunds, der ständig zwischen kurzer und langer Leine wechselt, aber es nie schafft, sich von der Leine/dem empirischen Datensatz zu lösen.

„Grounded theory methods consist of systematic, yet flexible guidelines for collecting and analyzing qualitative data to construct theories from the data themselves“ (Charmaz, 2014: 1).

Die Hermeneutik Charmaz' ähnelt eher jener Oevermanns (1993, 2001) als Soeffners (2004), indem sie seinen technischen Vorgang würdigt wonach die strukturelle Hermeneutik *„die makrostrukturelle Einbettung in die mikrostrukturelle Analyse eines Textes herstellt“* (Lueger, 2010: 196).

Auf meinen Gegenstand gemünzt, übersetzt sich das in die folgende Frage: Wie, in welchen Fällen, in welchen Konstruktionen und Metaphern spiegeln sich die göttlichen „Totalhorizonte“ (Blumenberg, 1997: 96) in Fontanas Bildern wider? Ist das Unsichtbare durch das Sichtbare erreichbar? Mit Merleau-Ponty gesprochen, wie geht, in diesem bestimmten Fall, *„das Sichtbare mit dem Unsichtbaren schwanger“* (Merleau-Ponty, 1994: 275)

5.2. GT: Die initiale Kodierung

Allen drei bis jetzt erwähnten GT-Varianten ist es gemeinsam, dass sie bei einem mehrstufigen Auswertungsverfahren – dem „Kodieren“ empirischer Daten - ansetzen. Bei Strauss & Corbin ist das ein dreistufiger Kodierprozess (das offene, das axiale und das selektive Kodieren; vgl. Strübig, 2008: 18-22), bei Charmaz (2014) ein zweistufiger.

Strübing (2008: 22-26) beschreibt wie die „geschlossene Oberfläche“ empirischer Daten bei Strauss /Corbin/ Schatzman aufgebrochen/ zerlegt wird, um ihre innere Beschaffenheit /Struktur dem Anschauungsprozess zu erschließen. Das gleiche macht Charmaz schon im ersten Schritt ihrer konstruktivistischen GT, im Prozess des initialen Kodierens (über initial coding, Charmaz, 2014: 116-134).

Charmaz schlägt vor, initial in Gerundium-Formen zu kodieren, „*thus invoking a language of action rather than of topics and themes*“ (ebd: 116). Ihr Rat ist: “*code data as actions, code in gerunds*” (ebd: 120-124). Da es im Deutschen leider kein Gerundium gibt, wurde das Problem durch Verwendung von substantivierten Infinitiven gemildert, gelegentlich sogar vollkommen gelöst. Im Allgemeinen aber bleibt die Sprache, als grammatikalische Ordnung, das Hauptproblem bei der Anwendung konstruktivistischer GT-Muster auf deutsche Texte. Es muss immer viel geprobt, getestet, laut ausgesprochen werden – man führt fast Selbstgespräche! – bis dann endlich eine deutsche Formulierung gefunden werden kann, die sich nicht ungeschickt anhört. Das Problem bleibt jedoch idiosynkratisch verankert: Alles hört sich normal an, wenn es oft genug wiederholt wird.

Charmaz zeigt eine Abneigung gegen Substantive als Kodes, weil sie auf alle Prozesse hemmend einwirken. Nach einigem Experimentieren musste ich ihr recht geben – Substantive als Kodes wirken leer aus. „*Initial codes are provisional, comparative and grounded in the data (...) they capture and condense meanings and actions*“ (ebd: 117, 118). “**Remain open**”, “**Stay close to the data**”, “**construct short codes**”, “**preserve actions**” sind ihre besten Ratschläge (ebd: 120). In der praktischen Anwendung ist es möglich zwischen dem „word-by-word“, “line-by-line” (ebd: 124-128), und „incident with incident“ (ebd: 128-132) Kodieren zu wählen.

Meine „Zeile für Zeile“ Kodierbeispiele können hinten im Anhang angeschaut werden. Im deutschsprachigen Raum findet die konstruktivistische GT nicht oft Anwendung, daher betrachte ich die Entscheidung, die letzte Redaktion der Kodierprotokolle „anzuhängen“, als sinnvoll. Die Anmerkung über die „letzte Redaktion“ bezieht sich auf den Umstand, dass die Kodes im Arbeitsverlauf dieser Studie mehrmals verfeinert und aufgebrochen wurden.

5.3. GT: Die fokussierten Kodes

Das fokussierte Kodieren („focused coding“) bei Charmaz ähnelt dem Prozess des axialen Kodierens bei Strauss/ Corbin (1996).

Zuerst, was schlagen Strauss und Corbin vor? **Das offene Kodieren:** Benennung der Phänomene („Konzeptualisierung“, Strauss & Corbin 1996: 45-49); Benennung der

Kategorien (bestimmte Kombinationen der beobachteten Phänomene, ebd: 49-50); Zerlegung der Kategorien in Eigenschaften, danach Eigenschaften in Dimensionen (ebd: 50-53). Als Nächstes folgen **die axialen Schnitte** durch das Material, wenn „*um die Achse einer Kategorie bzw. eines Konzepts herum kodiert werden soll*“ (Strübing, 2008: 27); schließlich werden die Kategorien-Dimensionen durch den Einsatz eines Kodier-Paradigmas (Bedingungen, Kontexte, Strategien und Konsequenzen) „neugemischt“ und zusammengesetzt (Strauss/ Corbin 1996: 75-78). Damit soll die zweite Kodierungsphase bei Strauss/Corbin abgeschlossen sein.

Was macht Charmaz? Zuerst kompliziert sie nicht so viel, nicht gleich am Anfang jedenfalls. „*Focused coding means using the most significant and/or frequent earlier codes to sift through and analyze large amounts of data. Focused coding requires decisions about which initial codes make the most analytic sense to categorize your data incisively and completely. It also can involve coding your initial codes.*“ (Charmaz, 2014: 138).

Das Schlüsselwort ist „decisions“, Entscheidungen: Sollen vielleicht einige initiale Kodes „fokussiert“, zum Fokus gemacht/erhöht – oder soll ein ganzes Bündel initialer Kodes durch einen einzigen fokussierten Kode vertreten werden? Das fokussierte Kodieren besteht aus iterativen Vergleichsprozessen, in denen konzeptuelle Stärken und Potenziale der initialen Kodes ständig abgewogen und vermessen werden. Was macht diese Entscheidungen leichter, „*which initial codes could serve best as focused codes*“? Charmaz schlägt vor, nach den folgenden Kriterien vorzugehen (vgl. ebd: 140-141): Die initialen Kodes immer aufs Neue mit den empirischen Daten vergleichen; merken, welche Richtung die Vergleichsergebnisse einschlagen; nach den Mustern suchen; nach jenen Kodes suchen die die Eigenschaft besitzen Handlungen und Prozesse zu „verdichten“, die Lücken im Datensatz zu lokalisieren und zu schließen.

„*The move from initial to focused coding is often seamless. For most of my analysis, focused coding simply meant using certain initial codes that had more theoretical reach, direction, and centrality and treating them as the core of my nascent analysis*“ (ebd: 141).

Der entscheidende Impuls bei den Überlegungen, welche initialen Kodes zum Status der fokussierten Kodes gehoben werden sollen, erfolgt als Antwort auf die folgende Frage: Auf welche theoretischen Kategorien und Konzepte beziehen sich meine initialen Kodes? In welche theoretische Richtung erstrecken sich Hydra-Köpfe, was berühren sie, wo beißen sie sich ein? Dieser ganze Prozess des Abwägens und des Vergleichens entwickelt sich ohne

Hilfe von Kodier-Paradigmen (wie jenes bei Strauss & Corbin): Er bleibt emergent, ungewiss und unvoraussagbar.

Die extensiv verfassten GT-Memos sind bei Charmaz der Weg schlechthin, um die ausgewählten fokussierten Kodes auf die Ebene der konzeptuellen Kategorien aufzuheben. „In GT, memo writing relies on treating some codes as conceptual categories to analyze. Glaser and Strauss (1967) define a category as “conceptual element in a theory”. Yet what stands as a category? (...) No need to worry: you already have your focused codes (...)” (ebd: 189).

Die fokussierten Kodes sind das Herzstück, der Nexus des ganzen Verfahrens der konstruktivistischen Grounded Theory. Alle Forschungsprozesse drehen sich um sie herum. Die Validität der fokussierten Kodes stellt sich auch als entscheidende Instanz der Qualitätssicherung dar. Alles hält und fällt mit der Qualität der fokussierten Kodes – sie können zu guten, oder schlechten Kategorien werden. Neugier, Geschick, Praxis, theoretische Interessen und Vorlieben, große Datensätze, viel Zeit - so lauten im Allgemeinen Charmaz’ Absicherungsstrategien für eine solid gemachte GT-Kodierung.

Vorhin habe ich die „letzte Redaktion“ meiner Kodierbeispiele erwähnt, wie sie mehrmals verfeinert wurden. Nach den Gerundiums-Problemen wäre dies das nächstgrößte Problem im Umgang mit der GT. Anscheinend ist es nicht möglich, sich als Forscher/in von den Texten zu lösen und nur mit den Kodes, auf welcher Ebene immer, zu arbeiten. Man bleibt immer im Text, kann sich nie ausschließlich auf die Kodierung verlassen. Zusammen mit den Kodes müssen parallel auch die Texte in Volllänge berücksichtigt werden. Das kann gelegentlich sehr herausfordernd sein, besonders wenn man allein und mit größeren empirischen Mengen arbeitet, unter äußerem Zwang oft Forschungspausen einlegen muss und auf keine halbwegs abgesicherte Projektfinanzierung zurückgreifen kann.

Die konstruktivistische GT ist eine faszinierende Methode, heuristisch und kontrolliert zugleich, aber zeit- und daher auch kostenintensiv.

5.4. GT: Die Konzeptualisierung

Angenommen, wir bewegen uns als Forscher parallel im konsequenten methodischen Gang zweier GT-Schulen fort:

- **Strauss /Corbin** (1996): Was hat man, hypothetisch gesprochen, bis jetzt erledigt? Den ausgewählten Phänomenen konzeptuelle Bezeichnungen/Etiketten gegeben; diese konzeptuellen Etiketten zu Kategorien gebündelt, nach dem Motto „ein abstraktes Konzept =

Kategorie“. Die Kategorien wurden – via Kodieren – in Eigenschaften, die Eigenschaften im darauffolgenden Schritt in dimensionale Kontinuums aufgebrochen (ebd: 43). Damit ist **das offene Kodieren** abgeschlossen. Die nächste Phase: Die Codes werden durch die Kodierparadigma durchgepresst (ebd: 75) und damit hierarchisiert. In abwechselnd induktiven und deduktiven Denkprozessen werden die Subkategorien zu Axialkategorien in Beziehung gesetzt (S: 92). Damit ist **das axiale Kodieren** abgeschlossen.

Die letzte Phase: Im Prozess des selektiven Kodierens sollen die Entscheidungen bezüglich **einer** Kernkategorie getroffen werden. Zwei sind schon eine zuviel. Wenn das doch aus forschungsinternen oder phänomenologischen Gründen nötig ist, dann wird die Auswahl hierarchisiert, bis es, als Ergebnis, wieder nur eine Kernkategorie steht. Sie ist das zentrale Phänomen, der integrierende Faktor für alle anderen. Dadurch kehren wir wieder auf die konzeptuelle Ebene zurück, zu jenem Punkt von welchem wir aufgebrochen sind. Damit meine ich jetzt nicht einfach den spiralen hermeneutischen Zirkel, sondern das Agieren auf der konzeptuellen Ebene: Die Geschichte (Erzählung oder Darstellung des zentralen Phänomens) wird konzeptualisiert (ebd: 94). Dadurch ist **das selektive Kodieren** abgeschlossen.

- **Charmaz** (2014): Was hat man bis jetzt erledigt und wo will man hin? Die Texte (in iterativen Vorgängen) initial kodiert – zeilenweise, wortweise, nach Handlungen (Actio und Actum, im Sinne Alfred Schütz, 1932: 37). Über Konzeptualisierung kann in dieser Phase **nicht** gesprochen werden. Man hat den Datensatz vor sich und sieht, dass in ihm etwas passiert, etwas vor sich geht. Nächster Schritt – das fokussierte Kodieren - fängt an bevor der erste als abgeschlossen gelten kann. Einige initiale Codes werden zum Status der fokussierten Codes gehoben, im darauffolgenden Schritt werden einige fokussierte Codes zum Status der konzeptuellen Kategorien gehoben. Technisch gesehen, benützt Charmaz die Begriffe „konzeptuelle Kategorien“ und „Konzepte“ als synonym. Somit gibt es bei ihr keine „Kern-“, nur „konzeptuelle Kategorien“, deren Zahl nicht begrenzt ist, was nicht heißt, die Großzügigkeit sei erwünscht. Mit den „conceptual categories“ (Charmaz, 2014: 188-191) ist man endlich dort angelangt, wo man die ganze Zeit hin wollte: Auf die Ebene der Konzepte, in die Welt der reinen Theorie. Und wie? Durch eine Serie möglichst klein gehaltener induktiv – deduktiv - abduktiver Sprünge.

„What do categories do? Categories explicate ideas, events, or processes in your data. (...) A category may subsume common themes and patterns in several codes. (...) Make your

categories as conceptual as possible – with abstract power, general reach, analytic direction and precise wording” (ebd: 189). Dabei bleibt wichtig, dass sich der Kodierungsprozess bei Strauss/Corbin phasenweise entwickelt, während er bei Charmaz eine einzige, wenngleich in sich nicht monolithische Einheit ist. Das was Strauss/Corbin beschreiben, ist ein Kreis, das was Charmaz beschreibt, ist eine Parallele – hermeneutisch geschwungen sind sie beide.

- **Die weiteren Unterschiede** bestehen in der Art der Theorieformulierung. Welche Art von Theorie direkt angestrebt wird, das verraten Strauss/Corbin eigentlich nicht. Es wird lediglich darauf hingewiesen, dass bei der Übernahme der „üblichen Wissenschaftskriterien: *Signifikanz, Kompatibilität von Theorie und Beobachtung, Generalisierbarkeit, Konsistenz, Reproduzierbarkeit, Präzision und Verifikation*“ (Strauss/Corbin, 1996: 214) die folgenden Gefahren zu vermeiden sind: „*Die eher positivistische Konnotation dieser Kriterien und die zu wörtliche Übernahme von Konzepten aus der physikalischen oder biologischen wissenschaftlichen Literatur*“ (ebd: 214-215).

D.h. es soll darauf geachtet werden, dass sich nicht zu viel an Positivismus in GT-Studien einschleicht, aber nicht, dass dieser Forschungsstil vollkommen weg vom Positivismus gedacht werden sollte.

Charmaz ist intellektuell ehrlicher, indem sie klar sagt was ihrer Meinung nach sein sollte, und nicht was vermieden werden müsse. Ihre Theorie heißt Interpretation. Damit stellt sie von vornherein keinen Anspruch auf Objektivität. „*A constructivist approach theorizes the interpretative work that research participant do, but also acknowledges that the resulting theory is an interpretation. The theory depends on the researcher’s view; it does not and cannot stand outside of it*” (Charmaz, 2014: 239).

Im weiteren Verlauf dieser Fallstudie, wird mit dem Charmaz’ konstruktivistischen GT-Ansatz gearbeitet. Die Memos im zweiten Teil testen die konzeptuelle Eignung meiner fokussierten Codes. Im dritten Teil werden einige fokussierte Codes zu den konzeptuellen Kategorien erhöht; diese Kategorien dann in Eigenschaften („properties“ bei Charmaz) aufgebrochen und die Eigenschaften durch Sättigungs- und Sortierungsverfahren in Verbindung mit den bestehenden theoretischen Konzepten des Transzendentalen gebracht.

Der Prozess der theoretical Sampling wird übersprungen, die triftigen Gründe dafür werden im vierten Teil erklärt.

Ganz am Ende erfolgt die zusammenfassende Interpretation analytischer Ergebnisse: Die konstruktivistische GT-Theorie.

Teil II: Die Kodierungsmemos

Die Texte die für diese Fallstudie als rohes Material gewählt wurden, gehören zu drei Gruppen. **Erstens**, es handelt sich um drei neue Interviews, die speziell für diese Arbeitsstudie geplant und ausgeführt wurden. Ein Kunstsammler (A2), ein Theologieprofessor (A3) mit theoretisch geschärftem Sinn fürs Visuelle und eine Kunstdealerin (A4), deren Fachspezialisierung moderne Kunst, aber jetzt nicht Fontana im Besonderen ist, verraten in diesen Forschungsgesprächen was sie über die Motivik der Schnitte und Löcher denken. Alle diese Gespräche können als Experteninterviews gelten.

Die zweite Gruppe enthält zwei bestehende Texte – einmal kommt Fontana selbst zu Wort, das andere Mal seine Biographin De Sanna.

Im ersten Text erzählt Fontana wie er selbst seine Motivik sieht und erlebt. Es ist das letzte Interview des Künstlers, nur einige Monate vor seinem Tod von der italienischen Journalistin Carla Lonzi aufgenommen. Es ist mehr ein Monolog als ein richtiges Gespräch, aber so war die Mode der Zeit. Der Zeitgeist mochte damals James Joyce' literarische Bewusstseinsstrom-Methode. Aus dem Interview ist ersichtlich, dass Fontana seine künstlerische Produktion sehr wohl in die Nähe der christlichen Religion gestellt hatte. Das Interview/der Monolog befindet sich im Anhang der einzigen auf Deutsch übersetzten Fontanas Biographie, jener der Kunsthistorikerin Jole De Sanna.

Der zweite Text ist die kurze Einführung De Sannas aus dem gleichen Buch. Übrigens, De Sanna unterrichtet auf der gleichen Accademia di Belle Arti di Brera in Milan, wo Fontana studiert, aber nie einen akademischen Titel erworben hat.

In der dritten Gruppe sind zwei Aphorismen Nietzsches aus der „Fröhlichen Wissenschaft“: Der tolle Mensch (125) und Neue Kämpfe (108). Diese zwei Texte wurden als geistige Bilder/Vorstellungsbilder/Gedankenbilder gehandhabt (Termini Mitchell, 1990: 20) und teilweise im Rückgriff auf kultursoziologische Bildhermeneutik (vgl. Müller-Doohm 1993: 438-453; 1997: 81-108) kodiert, bevor sie für die GT-Auswertung nach Charmaz (2014) fit gemacht wurden.

Daraus ergab sich die folgende Nummerierung der ausgewählten Materialien:

GT-Sample 1: Das Interview mit dem Kunstsammler (A2)

GT-Sample 2: Das Interview mit dem Theologieprofessor (A3)

GT-Sample 3: Das Interview mit der Kunstdealerin (A4)

GT-Sample 4: De Sannas Einführung aus der Fontana-Biographie (De Sanna, 1995: 9-10)

GT-Sample 5: Lonzis Interview mit Fontana (De Sanna, 1995: 300-304)

GT-Sample 6: Nietzsche, Der tolle Mensch (Aph. 125, <http://www.textlog.de/21289.html>)

GT-Sample 7: Nietzsche, Neue Kämpfe (Aph. 108, <http://www.textlog.de/21283.html>)

Zwei Kriterien waren für die Wahl der Materialien entscheidend:

- Welche Texte bieten einen konzentrierten Blick auf Fontanas idiosynkratische Motivik-Verwendung?
- Welche Texte bieten die besten Chancen für ein auffälliges induktiv-deduktiv-abduktives Spiel rund um die theoretischen Konzepte des Transzendentalen/des Transzendenten?

6. Die fokussierten Codes: Bestimmung und Auslotung

6.1. Die Codes der dramaturgischen Inszenierung

Drei in-vivo Codes boten sich gleich an: „Was ist ein Bild?“, „Was wird hier verhandelt?“ und „Ich suche Gott“. Sie ragen heraus durch ihre Vieldeutigkeit; dadurch, dass sie alles und nichts sagen, wirken sie entspannend in Gesprächssituationen. Gleichzeitig rechnen sie mit geteiltem kulturell-symbolischem Wissen aller an dieser bestimmten Kommunikationsleistung Beteiligten mit. Zusätzlich unterstreichen sie den kommunikativen Aspekt der „Goffmensen“ im Umgang mit einander (Terminus Hitzler 1992). Durch die theoretische Zulässigkeit des Terminus „Goffmensen“ dürfte auch die Bildung der „Goffcodes“ legitim sein.



Αλφα. Was ist ein Bild?

Alle Interviewten haben ein Faible für diesen in vivo Code. „Was ist ein Bild?“, hallt in jedem der drei neugeführten Interviews wider. Nicht aber im Gespräch das Carla Lonzi mit Fontana 1968 (GT-Sample 5) geführt hat. Das dürfte eindeutig eine Zeitfrage sein.

Es bleibt jedoch zu klären, ob die Eingangsfrage „Was ist ein Bild?“ überhaupt eine Frage ist oder nur eine rhetorische Stütze. Vielleicht ist sie nur eine Metapher, oder eine Allegorie der Unentschlossenheit, ein kulturelles und geschichtliches Zeichen.

In ihrer Rolle als Zeichen, funktioniert diese Frage als eine Art „Pawlowsche Konditionierung“. Was ist ein Bild, fragt sich jemand, und schon betreten Zuhörer das interdisziplinär abgesteckte Territorium der Bildwissenschaften.

Es ist eine Fangfrage, scheinbar naiv, alltagsgemäß und integrierend, während sie in Wirklichkeit alles andere als das ist. „Was ist ein Bild?“ ist im Grunde eine absichtlich verspielte Einführung in den dicht-theoretischen Korpus der „ikonischen Wende“ (Boehm 1994: 13). Aber nur bildwissenschaftliche „Connaisseurs“ können ihr dort folgen. Die Bildwissenschaften sind ein terminologisch verschachteltes und interdisziplinäres, wissenschaftlich hoch ausdifferenziertes Fach mit wenig Improvisationsfreiheit. Dieser „naiven“ Frage, folgt in der Regel keine naive Antwort, sollte sie nicht. Wenn doch, stellt sich eine peinliche interaktive Situation ein, entweder für die fragende Person, die sich selbst auf einmal hochmütig und arrogant vorkommt, oder für die befragte Person, die sich plötzlich in der kommunikativen Falle wähnt.

Die Frage „Was ist ein Bild?“ wirkt wie ein Auslöser, als verbaler „Trigger“ der hohen Kunde der Visualität aus. Sie ist ein minimalistischer Haken für ausschweifende Wissenskleider. Deshalb kann sie auch nicht richtig integrierend sein, weil sie von Außenseitern nicht viel hält und auch nicht alltagsvernünftig ist, weil sie hochtheoretisch ist.

Die Frage „Was ist ein Bild?“ ist so neu und modisch, dass ein abstrakter Maler wie Fontana sie so nicht zu stellen vermag. Sie existierte in den sechziger Jahren noch nicht als das szenische Stichwort für das theoretische Bildverständnis, das kam erst später.

Am Anfang war das Wort (Joh. 1,1), aber so wie die weitere Beschreibung im Johannes Evangelium läuft, ist man wirklich nicht sicher, ob es am Anfang doch nicht das Bild war. Mit dieser Aporie hat Wittgenstein (2003 (1922), *Tractatus logico-philosophicus*, im weiteren Fließtext: TLP) einfallsreich gespielt: „*Der Satz ist ein Bild der Wirklichkeit*“ (TLP, Satz: 4.01); „*Das Bild ist ein Modell der Wirklichkeit*“ (TLP, Satz: 2.12); „*Ein Satz ist ein Bild einer Sachlage*“ (TLP, Satz: 4.032); „*Das logische Bild der Tatsachen ist Gedanke*“ (TLP, Satz: 3). Mitchell (1990: 33) fasst Wittgenstein knapp zusammen: *Ein Wort ist ein Bild einer Idee, und eine Idee ist ein Bild eines Dinges*. Das Bild als Zwischending, als Korridor, für immer ein Heteron – wollte Wittgenstein das sagen?

Mit dem Tractatus (TLP) setzt Wittgenstein eine ganze Kette der visuellen Repräsentationen frei, die er zwar später (1953, Philosophische Untersuchungen, im weiteren Fließtext: PU) relativiert, aber nicht aus der Welt schafft. Er konnte nicht zweimal Recht gehabt haben; eine Definition und ihre Negation können nicht gleichzeitig wahr oder falsch sein. Deshalb bleibt die Bildtheorie aus dem Tractatus ausschlaggebend für eine ganze Reihe moderner theoretischer Bildkonzepte, die sich im Schoß des „pictorial-“ oder „iconic turn“ entwickeln. Pictorial turn (Terminus Mitchell, 1992: 89-95) besitzt eine praktische Note. Seine „Bilder“ sind nicht nur das ikonische Material, eine Form auf einem Träger, sondern funktionieren als Dispositive des Sehens und Gesehenwerdens im Sinne Foucaults (1988). Mitchell (vgl. 1990: 20) spricht über Familie der Bilder, die sich in die Kategorien wie graphische, optische, perzeptuelle, geistige und sprachliche Bilder einfügen, mit weiteren subkategorialen Abzweigungen. Im Bunde mit sozialen und politischen Fragen, funktionieren Bilder als kleine Absichtserklärungen – sie tun etwas, erfüllen Aufgaben; die Politik schickt sie in die Öffentlichkeit, um sie zu etwas zu bewegen, Bilder dienen indem sie wirken. Nach Mitchell geht es um Macht, und zwar um geliehene Macht, die ihnen von gesellschaftlichen, im engeren Sinne von den Herrschaftsstrukturen, übertragen worden ist.

„Die Fiktion eines pictorial turn, einer Kultur, die vollständig von Bildern beherrscht wird, ist nunmehr zu einer realen technischen Möglichkeit in globalem Ausmaß geworden.“ (Mitchell 2008: 107). Das bedeutet, dass unsere Alltagskultur bildunterwandert geworden ist, weil unsere technischen Mittel es möglich gemacht haben, so wie Edmund Hillary den Mount Everest bestieg, weil dieser da war. Mit Wittgenstein gesprochen: *„Wenn das Ding im Sachverhalt vorkommen kann, so muss die Möglichkeit des Sachverhaltes im Ding bereits präjudiziert sein“* (TLP, Satz: 2.012). Wenn die Bild-Dinge unsere kulturellen Sachverhalte heute in so einem Ausmaß beherrschen können, so muss diese Möglichkeit in ihnen schon viel früher angelegt worden sein.

Anders Boehm. Sein Terminus der „ikonischen Wende“, iconic turn, (Boehm, 1994) umkreist die Macht der Bilder auf eine fast mystische Weise. Er orientiert sich an den hermeneutischen Ansätzen, z. B. an der Ikonik von Max Imdahl (1994). Iconic Turn geht tiefer, stellt grundsätzliche Fragen und sucht nach eigenem Logos der Bilder. Boehm attestiert eine *„Rückkehr der Bilder, die sich auf verschiedenen Ebenen seit dem 19. Jahrhundert vollzieht“* (Boehm, 1994: 13).

Rückkehr? Bedeutet das, sie waren jemals weg? Jedenfalls ist die Macht der Bilder, so wie Boehm sie beschreibt, viel dunkler als im pictorial turn und aller Wahrscheinlichkeit nach nicht geliehen.

Was ist also ein Bild? Es ist, Wittgenstein frei paraphrasierend, ein Ding in einem Sachverhalt. (vgl. TLP, Satz: 2.011). Und wie ein jedes anderes Ding an sich, „vermischt“ es sich mit all jenen Sachverhalten, die in ihm als Möglichkeiten von vornherein bestehen (vgl. TLP, Satz: 2.014). Umgekehrt gelte auch: Sie können und müssen sich vermischen - das Bild als Ding, das Sachverhalt als sein Möglichkeitsraum - weil die Möglichkeit eines Dinges im Sachverhalt bereits präjudiziert ist (vgl. TLP, Satz: 2.012).



Illustration: www.business-wissen.de

Βητα. Was wird hier verhandelt?

Der mitschwingende Eindruck, in den ersten drei Interviews wird auf verschiedenen Ebenen und in distinkten Richtungen etwas verhandelt, ist ohne weiteres präsent. Nur der Kunstsammler (A2, GT-Sample 1) spricht das Wort „Verhandlung“ nicht aus, aber umso entschiedener verläuft das ganze Interview mit ihm in der Form einer Verhandlung. Die Schuld dafür könnte sehr wohl bei der interviewenden Person (A1) liegen – sie drängt. Sie tut sich schwer zu begreifen, dass jemand tausende Gemälde besitzen, aber sie nur in emotionsleeren Allgemeinbegriffen beschreiben kann.

Beim Transkribieren habe ich nicht bemerkt, wie bedrängt er sich gefühlt haben musste. Beim Lesen schon. Nicht drängen, heißt die oberste Regel soziologischer Forschungsgespräche, besonders jener die als offen und wenig strukturiert geplant worden sind. Aber dann, beim dritten oder vierten Lesegang, verflüchtigte sich dieser Eindruck aggressiver Fragerei und wich einem anderen aus – jenem des Verhandlens.

Ich bin mir noch immer nicht sicher, worüber wir verhandelt haben, aber dass wir verhandelt haben, steht außer Zweifel. A2 ist ein gläubiger Protestant, das wusste ich im Vorhinein. Ich dachte, der Glaube musste eine Rolle beim Entstehen seiner Kollektion gespielt haben. Vielleicht ein wenig naiv, aber so abwegig war diese Erwartung auch wieder nicht. Immerhin

hängt ein Taglo in seinem Büro, das andere bei ihm zu Hause. Es muss einen Grund geben, dass Fontana nicht zusammen mit dem Hauptteil der Sammlung gezeigt, sondern als ein Produkt der Extraklasse inszeniert wurde. Die zwei Tagli die er besitzt gehören zu seiner privaten, nicht zu seiner öffentlich gezeigten Kollektion.

Im Unterschied zum Kunstsammler (A2), tätigen Universitätsprofessor (A3, GT-Sample 2) und Kunsthändlerin (A4, GT-Sample 3) direkte verbale Aussagen übers Verhandeln. „**Der Raum wird verhandelt**“, „**was wird hier überhaupt verhandelt?**“ (A3, GT-Sample 2) oder „**er verhandelt das Bild neu**“ (A4, GT-Sample 3).

Gelten alle diese Aussagen nur als rhetorische Stützen, Redewendungen, polierter Schein, gepflegte Unterhaltung, während sie in Wirklichkeit ein *res nullius momenti*, eine nichtssagende Sache sind?

Glücklicherweise ist Soziologie eine nachhaltige Wissenschaft und weigert sich die Existenz „nichtssagender Aussagen“ zu akzeptieren. Es sind nicht nur die „geduldigen“ Methoden wie Konversationsanalyse (Psathas, 1995), oder Feinstrukturanalyse nach Oevermann (Lueger 2010: 188-199; Oevermann 2001, 1995), die jeden Laut, jeden Redezug und Prosodie auswerten können; der ganze interpretative Ansatz (Lueger, 2010; Charmaz 2014) ist am latenten Sinn der Aussagen interessiert.

Versuch einer Rekonstruktion: Was bedeutet der Verhandlungs-Code? A3 und A4 reden ganz eindeutig darüber, dass hier etwas verhandelt wird – aber die Verhandlungssituation ist nicht das Interview selbst. Zumal ist die interviewende Person in Gesprächen mit A3 und A4 nur als Echo, als Paraphrase anwesend. Die erwähnten Verhandlungen müssen sich also auf Momente, Hintergründe und Kontexte bezogen haben, die nur appräsentativ gegenwärtig waren.

Zudem ist es nicht so, dass A3 und A4 selbst in Verhandlungen mit unsichtbaren Kontexten stecken. Sie reden nur darüber. Sie ziehen den Vorhang kurz auf, bis sich dahinter eine aufgestellte Bühne zeigt, wo jene Aushandlungsprozesse laufen sollen. Und welche? Der Raum und das Bild werden verhandelt, d.h. ein abstrakter Künstler, Lucio Fontana „verhandelt“ Raum und Bild. Das bringt uns zu dem Schluss, dass diese beiden Phänomene verhandelbar sind, dass sie nicht immer so ausgesehen haben/verstanden wurden wie jetzt. Noch weniger können wir wissen was die Zukunft in dieser Hinsicht bringt, weil eben darüber laufend verhandelt wird. Der Künstler gestaltet diese zwei Phänomene, weil sie sich formen lassen, weil das möglich und legitim ist. Die Motivik die Fontana benützt, soll den momentanen Stand der Verhandlungen zeigen.

Der Raum und das Bild werden verhandelt – aber mit wem? Doch nicht mit dem Raum und dem Bild selbst, sie stehen ganz eindeutig im Passiv hier. Vielleicht mit den Ursprungskonzepten dieser Phänomene. Wenn man ein Stockwerk bauen will, muss sich erst nach dem Fundament erkundigen. Kein Bildwissenschaftler würde heute ein Buch über den Bild-Logos schreiben, ohne sich gleich am Anfang auf einen Dialog mit der Abbildtheorie Platons einzulassen (Boehm 2010, 1994; Böhme 1999). Und kein Raumsoziologe würde ein Werk verfassen, ohne die Kant'sche Kategorie des Raums (und der Zeit) als Anfangspunkt zu thematisieren. Beide, Platon im Bezug auf Bildlichkeit, Kant im Bezug auf Raum, definieren diese zwei Phänomene als zentrale Elemente ihrer jeweiligen Theorie.

In der Ontologie Platons steckt eine Theorie des Bildes, anders gesagt „*seine Ontologie ist selber eine Bildtheorie*“ (Böhme, 1999: 15). Und als Autorität für spaziale Phänomenologie gilt Kant immer noch als die erste Adresse: „*Der Raum ist eine notwendige Vorstellung a priori, die allen äußeren Anschauungen zum Grunde liegt (...) Er wird also als die Bedingung der Möglichkeit der Erscheinungen, und nicht als eine von ihnen abhängende Bestimmung angesehen*“ (Kant, KdrV, §2: 85).

In den Interviews 2 und 3 wird demzufolge über Bedingungen des Seienden und dessen Beziehungen zum Räumlichen a priori direkt mit Platon und Kant verhandelt; mit ihnen wie mit einer ganzen Linie der Theoretiker, die nach ihnen kamen.

Aber, mit wem haben Platon und Kant ihre Bild- und Raum-Theorien ausverhandelt?



Gamma. Ich suche Gott

Das ist der dritte Grenz-Kode der sich zwischen alltäglicher Lebenswelt und komplex strukturierten Sinnprovinzen hin und her bewegt, um verschiedenen dramaturgischen Inhalten Ausdruck zu verleihen. „Suche Gott“ ist eine der beliebtesten Phrasen der kulturellen Initiation junger Menschen, auch in den Zeiten der als „gottlos“ geltenden Moderne. Die ersten ernsteren Gespräche der heranwachsenden Menschen kreisen gewöhnlich um die

„Gibt-es-Gott-wirklich“ Frage. „Ich suche Gott“ bedeutet man sucht Sinn, Liebe, Sex, Karriere, Geld, Glück, Familie, Platz unter der Sonne; man will wissen, wieso er/sie auf der Welt ist und wozu die Mühe. Natürlich lässt sich da empirisch beweisen, dass manche auch Gott denken wenn sie Gott sagen, aber im Allgemeinen, im Alltag, je jünger jemand ist und je rationalisierter Gesellschaften sind, übersetzt sich die „Ich suche Gott“- Floskel ganz leicht in die „Ich suche Sinn“ – Phrase.

Hier wird nun Goff-Gott als Goff-Kode eingelöst.

Alles nur Fassade, alles nur kommunikative Rituale der Moderne? Das auch, aber sie sind deutungsoffen, sie lassen sich bis in die tiefsten historischen Schichten der Kulturwerdung verfolgen. *„Unter Fassade verstehe ich das standardisierte Ausdrucksrepertoire, das der Einzelne im Verlauf seiner Vorstellung bewusst oder unbewusst anwendet“* (Goffman, 2013: 23). Die Perspektive einer dramaturgischen Inszenierung, mitsamt Fassade, Requisiten, Rollenrepertoire, der Unterscheidung von Darstellen/Schauspielen, Mystifikation und Idealisierung (ebd: 19-73) wird von Goffman als Ordnungsprinzip verstanden, d.h. nicht kommunikationskritisch thematisiert.

Im Ausdruck offenbart sich das Selbst (ebd: 227), aber damit ist in diesem bestimmten Fall auch nicht viel gesagt. Welches „Selbst“ offenbart die Ausdrucksweise „Ich suche Gott/Sinn“? Ein gemeinschaftliches Selbst? Ein kulturelles Selbst? Eine anthropologische Kategorie, die kulturell verschachtelt, verdichtet und letztendlich gesellschaftlich aufgefangen wurde? Welche Motivation versteckt sich hinter der Frage „Ich suche Gott“ – Angst, Verzweiflung, Trost, ritualisierte Kommunikation, spielerische Pose?

Im Interview mit Carla Lonzi (GT-Sample 5) erzählt Fontana von seiner Unterhaltung mit zwei Priestern, die seine Tagli/ Schnitte auf einer Ausstellung betrachten: *„Und sie sind gekommen und haben gesagt: „Aber was bedeutet all dies hier?“...“ein Akt des Glaubens, der einzige Gestus, denn ich mache, ist: an Gott glauben... ich mache ein Symbol „ich glaube an Gott“, mache zwei Schnitte. Und das ist Gott, aber er könnte auch jede beliebige andere Sache sein...“* (GT-Sample 5).

Die gesellschaftliche Bühne stellt sich folgendermaße dar: Fontana und zwei katholische Priester unterhalten sich in den fünfziger Jahren auf einer Ausstellung abstrakter Kunst über durchschnittenes, durchbohrtes Tuch und unsichtbaren Gott, der aber *„auch jede beliebige andere Sache sein kann“* (GT-Sample 5). Die Priester stellen den Künstler zur Rede, er antwortet indem er ihnen eine ästhetische Entscheidung als symbolische Form des christlichen

Glaubens aufischt. Hat er mit der Abstraktion unrecht, und sie, indem sie auf den allegorischen Darstellungen Gottes insistieren, recht?

Sie stritten um das Ordnungsprinzip, um das Recht, es neu zu verhandeln.

Fontana selbst formuliert sein Vorgehen als Gottesglaube, nicht als Gottessuche, aber sein Drängen auf Auflösung christlicher Bildallegorien stellt es in die Nähe des Goffkodes „Ich suche Gott“.

Der tolle Mensch Nietzsches (Aphorismus 125, GT-Sample 6) verwendet diesen in vivo Code wortwörtlich. Unaufhörlich schreit er: „*Ich suche Gott, ich suche Gott*“, während ringsherum die Menschen stehen „*welche nicht an Gott glaubten*“. Die Handlung entwickelt sich in einem offenen, voll in der Metaphorik der antiken Agora getränkten Raum, was den Eindruck szenischer Darstellung nur noch verstärkt. Metaphorische Bilder im Aphorismus 125 (GT-Sample 6) kreisen um kulturell-religiös aufgeladene, visuell-assoziativ übertragene Vorstellungen des Meeres, des Horizonts und der Sonne. Diese Bild-Spur erstreckt sich vom tollen Menschen bis weit in die vorchristliche Antike zurück, dort dringt sie in einen immer noch lebendigen Kommunikationsraum ein, mit der Absicht, sich in die nie richtig abgeschlossenen Aushandlungsprozessen einzumischen.

„*Was Nietzsche mit Gott im Sinn hat, ist durch diese drei Vergleiche umschrieben: Meer, Horizont und Sonne. Dies kann man nur verstehen, wenn man sich wiederum an Platons Philosophie erinnert*“, meint Rohrmoser (2000: 280-281) und beschreibt die geistigen Kategorien aus Politeia in der Sprache der Bildmetapher:

Das Meer = der Unendlichkeitsaspekt allen Seins und alles Seienden

Der Horizont = Kultur als horizontal herausgebildete Gestalt, aus der Unendlichkeit des Seins, wie eine Insel im Meer hervorstechend

Die Sonne = die Idee des Guten selber

Ich suche Gott bedeutet – den Horizont vermessen, auf hoher See sein und potentiell jenseits des Ordnungsprinzips stehen. Wie Max Weber es sagt, scheint das „Gehäuse“ Gottes im Moment verlassen zu sein, aber es wird weiter nach ihm gesucht, auf einer anthropologisch aufgestellten, kulturell definierten Matrix. So Weber: „*Niemand weiß noch, wer künftig in jenem Gehäuse wohnen wird und ob am Ende dieser ungeheueren Entwicklung ganz neue Propheten oder eine mächtige Wiedergeburt alter Gedanken und Ideale stehen werden*“ (Weber 1988: 204).

6.2. Die prozessualen Kodes:

Δελτα: Das Eindringen in einen fremden Raum

Die Begriffe, mit denen die interviewten Personen, dann Fontana selbst im Interview mit Lonzi (GT-Sample 5) und De Sanna (GT-Sample 4) in der kurzen Einführung die Schlitz- und Lochbilder beschreiben, sind nicht gewaltneutral. Durchstechen – durchbrechen – zerschneiden – durchstoßen – durchschneiden – durchschreiten – zerstören: Das ist die Verben-Familie, der diese Tun- und Handlungsworte entnommen worden sind. Angenommen, wir akzeptieren, dass das Wort „durch“ nicht in all seinen Lagen einen Gewalt-Unterton besitzt, es also durchaus neutral sein kann. In den oben aufgelisteten Wortkopplungen kann jedoch von Neutralität keine Rede sein. Dort unterstreicht „durch“ die Martialität jener stechen – brechen – stoßen – schneiden – Reihe.

Man sagt „Das Fleisch ist durch“ und nicht „Marillenmarmelade ist durch“. Es ist jedoch möglich „Brot ist durch“ zu sagen, ohne das längere „Brot ist durchgebacken“ zu verwenden, aber dadurch wird der Verweis auf Gewalt/Macht nur noch deutlicher: „Brot“ der Transsubstantiation steht wortwörtlich für den Leib Christi. Brot wird zum Leib: Am Ende einer christlichen Liturgie steht Brot – als Begriff und als materielles Objekt – in der Anzeichen-Rolle (Susanne Langer: Anzeichen + Symbole = sind Zeichen; darüber in: Breckner, 2010: 34-53). Es ist ersichtlich, dass sich in der Etymologie des „durch“- Wortes ein symbolischer Körperbezug versteckt hält.

- **Das Eindringen als Prozess.** Das Wort „Eindringen“ scheint am besten geeignet, um all jene martialischen Töne und Untertöne unter einem fokussierten Kode – der hier als mögliche konzeptuelle Kategorie betrachtet wird - zu subsumieren. Der Rest - „fremder Raum“ – ergibt sich logisch-induktiv aus den Interviews und bestehenden Materialien, wo es in verschiedenen Variationen um „Überschreiten der Grenze auf einen anderen Raum hin“ (GT-Sample 3) geht, dessen Beschaffenheit unbekannt bleibt. Da es in allen Texten über „Verletzungen“, oder entsprechende strukturelle Analogien die Rede ist, wie Leib-Leinwand, oder Wunde-Schnitt, kann dieses „Überschreiten der Grenze“ nicht als neutraler Akt verstanden werden. Jenes „Überschreiten“ ist wahrscheinlich, obwohl nicht eindeutig feindlich; deshalb „Eindringen“ und nicht „Angreifen“. In den Raum dahinter wird eingedrungen – dieser Akt kann noch nicht als Angriff verstanden werden. Vielleicht später kann er doch noch zum Angriff anwachsen und sich zur „Raumeroberung“ entwickeln. Im Moment scheint aber dieses „Eindringen“ nur

neugierig, abtastend, abwartend, ambivalent zu sein, und sicherlich nicht schmerzlos, wie die vielen Kodes des Verletzens beweisen.

Auf Englisch würde sich die Kategorie (Kategorie = der konzeptualisierte fokussierte Kode, Charmaz, 2014) „Eindringen in einen fremden Raum“ als „intruding“ oder „penetrating the outside“, oder „encroaching upon the unknown“ anhören. „Breaking and entering“ wäre auch eine Möglichkeit. „Das Eindringen in einen fremden Raum“ hört sich jetzt, nach einigen Versuchen und vielem Kombinieren, ganz natürlich an und bietet genug Platz für symbolische und reale Dimensionen eines prozessualen Handlungsbegriffs.

- Plastische Qualitäten des Raums. „Raum“ ist ein Begriff dessen komplexe Bedeutungen in vielen Sinnprovinzen erschlossen werden können. Philosophie, Religion, Theologie, Kunst, mannigfaltige technische Wissenschaften, neuerlich Raumsoziologie, Fortschrittsgedanke, gesunder Menschenverstand – sie alle operieren und denken im Kantschen „a priori“ mit.

Das Wachsen der Kulturen und Gesellschaften bewerkstelligt sich im ständigen Überdenken aller Art Grenzen. Es sind Grenzen zwischen Hier und Dort, Jetzt und Damals, Jetzt und Danach, zwischen dem Bekannten und dem Unbekannten, Diesseits und Jenseits, Macht und Ohnmacht, Herrschenden und Beherrschten, zwischen dem inneren Kreis und Fußvolk, Adelbarock und Bauernbarock, der neuen Celebrities-Kultur und den breiten Konsumentenschichten im Sinne Adornos. Die dadurch getrennten, oder nur markierten Räume, können real oder symbolisch sein, oder beides zugleich.

Wenn alle diese verschiedenen Räume in ihrem symbolischen Modus aufgefasst werden, es sollte möglich sein ihre mannigfaltigen „Sachverhalte“ durch Tagli und Buchi darstellen zu lassen. Tagli und Buchi schlüpfen damit in die Rolle der „Archivmaschinen“/der soliden Metaphern der Grenzüberschreitung, sie umschreiben „den konkreten Möglichkeitsraum eines praktischen, radikal unbeobachtbaren Zusammenhangs“ (Klammer, 2014: 156).

Das Ausgangsmilieu dieser bestimmten „Archivmaschinen“ wäre dann die moderne bildende Kunst, ihr Zielmilieu ist jedoch etwas ganz anderes. Das Zielmilieu beginnt durchzuschimmern in just jenem Moment, wenn diese Leinwände durchstochen/durchbrochen/durchstoßen oder sonst noch mit Messer statt Pinsel bearbeitet und so absichtlich „verletzt“ werden.

- Provokation des Übergangs (die „dort drüben“ - Dimension). Simmel (2012: 310-315) beschreibt Grenze mit den Attributen eines leeren Raumes, und umgekehrt, den leeren Raum mit symbolischen Attributen einer Grenze. „Ein wüster Landstrich“, „ein niemandem

gehörender Landstrich“, „der Raum als reine Distanz, als qualitätslose Ausdehnung (ebd: 310), als „eine Grenzüste“ (ebd: 313) als „neutrale oder noch nicht okkupierte Zone“ (ebd: 314) – das sind alle Beschreibungen der Brache, der Leere die sich als Schutzzone zwischen großen sozialen Gruppen wie Stämmen, Völkern und auch Nationen erstreckt. Das Phänomen das er dingfest machen möchte vereint in sich Beschaffenheiten des Territoriums, des Raums und der Grenze zugleich.

In Simmels Deutungsformel ist der Raum „Von allen Potenzen des Lebens (...) am meisten die zur Anschauung gewordene Unparteilichkeit.“ (ebd: 313).

Raum sei unparteiisch? Vielleicht im Sinne, dass er eingenommen, erobert, behauptet, beansprucht, kontrolliert und verloren werden kann: Er lässt das alles mit sich machen. Diese nachgiebige Wesensart der Raum-Unparteilichkeit ist ein Teil der Grenz-Brache. Der andere Teil ist schon symbolischer Natur: Was, nämlich, wenn auf der anderen Seite der Grenze kein Stamm und kein Volk lebt, oder überhaupt keiner im menschlichen Sinne, aber eine „große Transzendenz“ (Luckmann 1991: 168) es doch schafft, in jenem anderen Raum, über die Grenze hinweg, irgendeine Art Existenz zu führen? Würde sie sich dann nicht wünschen, ihre Existenz möglichst unbeobachtet führen zu dürfen? Und würde sie sich eingeschüchtert, bedroht, unter Druck gesetzt fühlen, wenn in ihren Raum eingedrungen worden wäre? Und würde diese „große Transzendenz“ das Eindringen in ihren Raum – seien es nur Blicke, oder geradlinig geöffneter Durchblick - als feindliche Handlung auffassen und darauf aggressiv reagieren? Nach dem Ermessen menschlicher Kulturen und religiöser Erfahrungen – ja.

Der Grund dafür: in monotheistischem Verständnis konstituiert sich Gott als Beobachter-Gott. „Mit dieser Universalität des Alles-Beobachters ist zugleich klargelegt, dass er der Einzige ist, und das weder Engel noch Menschen ihn zureichend beobachten können. (...) Die Beobachtung dieses Beobachters ist also nur im Eingeständnis ihrer Unmöglichkeit, nur als *docta ignorantia* möglich.“ (Luhmann, 2000: 45).

- Das Einstellen (adjustieren) des Angriffsreflexes. Wie die initialen Kodes verraten, habe Fontana: den Raum geöffnet, Kunst einen Schritt weiter gebracht, nicht gemalt sondern Raum-Konzepte gemacht, das Bild auf einen anderen Raum hin durchgestoßen. Und wie er selbst sagt, dort habe er nur Unendlichkeit gefunden, das Nichts – und genau das, diese Leere die er dort vorfindet, nennt er „ein Akt des Glaubens“. Er glaube an Gott im Raum, aber nicht in jenem Raum den er gerade mit Messer statt Pinsel in der Hand zum Durchblicken geöffnet hat: Wird ein Raum zugänglich, hört er auf göttlich zu sein, die Transzendenz zieht weiter, wird zum richtigen Deus absconditus.

Der „Akt des Glaubens“ als Begriff besitzt in der deutschen Sprache keine provokative Herausforderung an sich. Nicht so auf Englisch, dort würde er „leap of faith“ heißen, was eine gefährliche Komponente beinhaltet, und in Hollywood-Filmen auch sehr oft als Sprung in den offenen Raum – von der Klippe, oder ins leere Schwimmbad - verbildlicht wird.

Was passiert, technisch gesehen, beim Eindringen in einen fremden Raum, der noch dazu, struktureller Beschreibung und kulturellem Gedächtnis nach, ein symbolischer, von mindestens einer großen Transzendenz bewohnter Raum sein kann? Der technische Charakter dieser Vorgänge kann durch Goffman differenziert werden, konkret durch sein Schema der „Territorien des Selbst“ (vgl. Goffman 1982: 54- 96).

Seine „Territorien“ sind als „Reservate“ aufgefasst, d. h. sie haben Grenzen die „gewöhnlich von dem Ansprucherhebenden bewacht und verteidigt werden“ (ebd. S: 55). Sie sind nicht Flächen oder Sphären sondern „Konturen“ (ebd: 56) und können gleichzeitig örtlichen, räumlichen, territorialen und situationellen Charakter aufweisen.

Für den roten Eindringens-Kode bieten sich zwei der aufgelisteten Territorien des Selbst – „Persönlicher Raum“ (ebd: 56) und „Die Box“ (ebd: 59) als fruchtbarste Ansätze um seine Dimensionen zu erschließen.

Eindringen in „die Box“ Gottes – das muss sich für jede christliche Kultur als unglaublich verwegen, mutig und abenteuerlich anfühlen.

Εψιλον: Das Ziehen der Grenze/Das Spannen der Membrane

„Die künstlerische Handlung dringt (...) in die Dinge ein“ und gleichzeitig „geht sie über die menschliche Realität hinaus“ sagt De Sanna (GT-Sample 4). Sie sinniert über die Beziehungen zwischen Philosophie und der modernen Kunst und entwickelt dabei ein kleines topographisches Modell in dem sich die beiden vermischen, um gleich darauf diese Mischung, sich selbst also, zu transzendieren. Ihre Botschaft ist – sie schreibt diese umfangarme Einführung zur Biographie Fontanas als eine Art missionarischer Botschaft, als kleines abduktives Kompendium – die Philosophie habe sich ausgelebt, sie sei „überwunden“. Aber nur wenn man sie in ihrer historisch-genetischen Entwicklung als eigenständige Denkrichtung versteht. Sie lebe weiter, jetzt in der Kunst: Sie sei in die Kunst als ein Handlungsfeld eingedrungen; künstlerische Handlungen seien in die Kunstwerke/Dinge eingedrungen. Philosophie ist demzufolge in den Dingen (Kunstwerken, Formen, Konturen) eingeschlossen (GT-Sample 4).

- **Das Begutachten der Einschüsse.** Dass De Sanna dabei nur die moderne/abstrakte/konzeptuelle Kunst im Sinn hat, ändert nicht viel an der Allgemeinheit der Beziehungen zwischen Philosophie und Kunst. Die zwei standen immer im Dialog, heute vielleicht intensiver als früher. Die Kunstwerke/Dinge sind wie wertvolle Steine, die mehr oder weniger „Einschüsse“ philosophischer, kultureller, gesellschaftlicher, historischer Natur in sich eingeschlossen beinhalten können. Lediglich bei der Werteinschätzung kommt es zur Umpolung: Je mehr „Einschüsse“ die Kunstwerke besitzen, desto wertvoller sind sie (Wert wird hier nicht in erster Linie als ökonomischer Faktor begriffen, sondern als leere/volle Deutungsfläche). Bei den echten Steinen ist es umgekehrt, je weniger Einschüsse, desto wertvoller sind sie.

Bedeutet dies, je mehr ein Kunstwerk philosophisch, kulturell, historisch-genetisch „verunreinigt“ ist, desto wertvoller erscheint es? Ja und nein. Yes, *„cultural objects can achieve the status of ancient works, deserving to be conserved and durably admired, only in so far, as they become the object of competition for the monopoly of the material or symbolic appropriation, interpretation, “reading”, performance, that is regarded as legitimate at a given time”* (Bourdieu, 2006: 213). Übersetzt: Wenn ausgewählte Kunst-Dinge in diesem Jetzt als wichtig erscheinen, sind sie das, weil sie in einem früheren Jetzt – jemandem, möglichst vielen – wert und wichtig waren. Und nein, wenn das bedeutet, dass die programmatischsten Gemälde gleichzeitig die wertvollsten wären. Es würde sich lohnen diesem Verhältnis empirisch nachzugehen, um abzumessen, wieviel vom „historischen Apriori“ (Foucault 1988: 183) ein Kunstwerk vertragen kann, um gerade noch als Kunst zu gelten.

Wie und woher kommen diese „Einschüsse“ der Philosophie/der Handlungen (GT-Sample 4) in die Dinge der Kunst hinein? Wie dringen sie in sie ein?

Durch etwas, das sich als eine Membran visualisieren lässt: Sie kann physisch, technisch, biologisch oder auch symbolisch gedacht werden. Auch wenn sie in der letztgenannten Eigenschaft, als „quasi die Membran“ (A3, GT-Sample 2) gehandhabt wird, bleibt an ihr eine materielle/stoffliche/haptische Qualität haften.

Was ist eine „Membran“, was ist sie etymologisch? Die Latein-Wörterbücher (hier exemplarisch: <http://www.frag-caesar.de/>) bezeichnen sie als „Häutchen“. Membrana= Tierhaut, abgeleitet vom membrum= Glied.

Die Beschreibung biochemischer Prozesse hilft hier, um eine kleine „Archivmaschine“ zu bilden (Klammer, 2013: 84) mit deren Hilfe sich bestimmte für Tagli- und Buchi Motive

relevante Funktionszusammenhänge begreifen lassen. Wichtig: Die biochemischen Vorgänge werden vorab abstrahiert und erst danach im zweiten Schritt auf die Prozesse des Symbolischen übertragen. Nichts lebt in diesen strukturellen Analogien, aber alles bewegt sich.

- **Das Kontrollieren der Durchlässigkeit.** Membranen funktionieren als Fenster der Berührung. Sie trennen, konturieren, halten zusammen, leiten weiter. Eine Membran ist eine Grenzfläche. Wenn z. B. A2 den barocken Katholizismus erwähnt (GT-Sample 1), ist das ein Kode, nicht nur hier, sondern im wirklichen Leben auch. Dieser Kode ist selbst eine Membran, die das „Ding“ drinnen „umhüllt“. Draußen haben wir es mit dem Namen einer Stilrichtung aus dem 16. Jahrhundert zu tun – drinnen steckt der Ansatz der Gegenreformation, die Idee der *ecclesia triumphans/ecclesia militans*, also Krieg/Kampf/Streit/Schlacht um verlorene Territorien, reale und symbolische (das Konzil von Trient, Tridentinum, 1545-1563, Klieber, LV 010014-1 und 010223-1, Mitschrift, Station Katholische Reformation).

Wie entwickelt sich der Transfer der Bedeutungsteilchen zur äußeren Membran solcher verhüllten Kodes? An dieser Stelle kommt das osmotische Prinzip ins Spiel. Die Osmose ($\acute{\omega}\sigma\mu\acute{o}\varsigma$, „Eindringen“ = „Stoß“, „Schub“, „Antrieb“) bezeichnet den Fluss molekularer Teilchen durch eine Trennschicht. *„Sie tritt immer dann auf, wenn zwei Lösungen unterschiedlicher Konzentration durch eine semipermeable Membran getrennt sind.“* (Kaiser et al, 1985: 94). Die Membran ist aber nur für das Lösungsmittel durchlässig, jedoch nicht für die darin gelösten Stoffe. Die treibende Kraft der Osmose ist die Tendenz, die Konzentration des Lösungsmittels auf beiden Seiten der Membran auszugleichen. Die Membran selbst ist eine Kontrollinstanz, sie sorgt für den Gleichgewichtszustand.

Ein verhüllter symbolischer Körper schützt/verteidigt seine innere Beschaffenheit, die Konzentration seiner Elementarteilchen auf ähnliche Weise, d.h. durch quasi „osmotischen“ Druck, oder Osmoregulation. Je reiner ein Lösungsmittel, desto chemisch potenter ist es. Es dringt, durch die Membran, in die andere, weniger potente und daher mit gelösten Stoffen „belastete“ Lösung ein. Die Bewegung folgt dem Reinheitsgefälle. Das Eindringene (eine Wasserlösung) kann sich vom Eindringenden (reines Wasser) wehren, ihn akzeptieren, oder Akzeptanz und Abwehr gradieren.

Mehrere Male beschreibt A3 (GT-Sample 2) Fontanas Schlitz-Bilder als „Membranen“. Es gehe um den Raum hinter der Membran. Das Ziel sei, „sie bedenkend, eine

Raumdurchstoßung zu vollbringen“. Die Membran berührt die beiden Seiten des Raums, oder beide Räume, davor und dahinter. Der eine sollte begrenzt sein, der andere unendlich. Solange der Membranspannungszustand aufrechterhalten werden kann, hält die Trennschicht, das „Häutchen“, dem Druck stand. Mit Wittgenstein gesprochen: „*Das Bild berührt die Wirklichkeit*“ (TLP, Satz: 2.1515).

Das vielleicht einfachste Beispiel, um sich den Spannungszustand einer Membran bildlich darzustellen ist eine Seifenblase. Nicht zufällig gehört die Seifenblase zu den Vanitas Symbolen (homo bulla), d.h. sie ist keine neutrale symbolische Form.

Wittgensteins Beschreibung der Beziehungen zwischen Sachlagen und Dingen (Gegenständen, Sachen, Namen) klingt verdächtig osmotisch. Wenn er über die Möglichkeiten des Sachverhalts im Ding (vgl. TLP, Satz: 2.012) und die Möglichkeiten eines Dings im Sachverhalt (vgl. TLP, Satz: 2.0123) redet, das hört sich sehr nach dem abstrakt-technischen Vorgang der Osmose an.

Die Schwachstelle dieser osmotischen Verschmelzungskonstruktion ist die folgende: Wenn sich die Sachlagen und Dinge vermischen, oder einander unterwandern; oder wenn verschiedene Sachlagen sich osmotisch durchdringen – was passiert mit den Dingen selbst, wie viel dürfen sie sich verändern um sie selbst zu bleiben? Die Dinge „*hängen ineinander, wie die Glieder einer Kette*“ (TLP, Satz: 2.03). Reicht das, um sagen zu dürfen, sie „unterwandern“ sich gegenseitig, oder dass sie verschichtete topologische Phänomene bilden indem sie ineinander ein- und zurückfließen? Ist es möglich, von einer Osmoregulation auf den Ebenen der „Sachen“ und „Sachverhalte“ zu sprechen? Auf Gesellschaft übertragen: Welche Art sozialen Wandels erfolgt nach dem osmotischen Prinzip? Alle – außer Revolutionen?

Wenn Nietzsches Alterego, der tolle Mensch, im Aphorismus 125 (GT-Sample 6) fragt „Wer gab uns den Schwamm, um den ganzen Horizont wegzuwischen?“ – beschreibt er da nicht einen abstrakten osmotischen Vorgang, ein klassisches Wasser und Schwamm Osmose-Beispiel?

Zητα: Die Modi der Grenztransfers und Reisearrangements

Licht ist der Modus in dem einige Interviewte – A2 (GT-Sample 1), A4 (GT-Sample 3), Fontana selbst im Gespräch mit Carla Lonzi (GT-Sample 5), dann auch Nietzsche durch sein Alterego, den tollen Menschen (GT-Sample 6) – den Grenztransfer /die Grenz-Kommunikation beschreiben. Das Licht nicht durchlassen/ abdecken/ versperren (A2), das

Licht reinholen („er holt das Licht rein“, sagt A4 in verschiedenen Varianten), „ich mache Licht“ (ideell, als Formel, Fontanas Ausdrucksweise, GT-Sample 5). Der tolle Mensch macht das gleiche, indem er starke metaphorische Bilder verwendet: Sich fort von allen Sonnen bewegen; die Nacht und noch mehr Nacht kommt; das Licht der Gestirne braucht Zeit (um die Grenze zu „Diesseits“ zu erreichen und zu überqueren, Bemerkung V.K.).

A3 (GT-Sample 2) und De Sanna (GT-Sample 4) erwähnen das Licht nicht. In der Bildersprache beschreiben sie einen plastisch-beweglichen Raum, der durch die Membrangrenze hin und her zu schlüpfen scheint, sich hier wie dort entfaltend oder kollabierend.

- Das Reisen im Lichtmodus. Mindestens seit dem Mittelalter wirkt Licht – in der Theologie, Liturgie und Kunst im Allgemeinen - als Modus der Reise ins Spirituelle. Die Ästhetik ist sowieso nicht von dieser Welt, meint Wittgenstein (vgl. TLP: 6.421). Umberto Eco fasst jene Licht-Ästhetik im Kapitel unter dem einschlägigen Titel „Gott als Licht“ (2004: 102-104), wo er eine geschichtliche Absteckung des claritas-Begriffs unternimmt, vom semitischen Baal, ägyptischen Ra, bis zu dem christlichen Monotheismus hin. *„Der mittelalterliche Mensch sah sich in einer Umgebung von strahlender Helligkeit“* (ebd: 99). Das Licht markiert im Christentum die Kommunikationsstellen mit der „großen Transzendenz“ (vgl. Luckmann 1991: 166-171). *„Ich bin das Licht der Welt. Wer mir nachfolgt, wird nicht in der Finsternis umhergehen, sondern wird das Licht des Lebens haben“* (Joh, 8,12 - 8,13).

Als spiritueller Draht des Christentums, fließt Licht nicht nur in den oberen Etagen des Überhöhten, sondern bleibt der essenzielle Modus in den ganzen Reihen kultureller Formeln der „kleineren“ und „mittleren Transendenzen“ (vgl. Luckmann 1991: 166-171).

Goethes Leibarzt Carl Vogel behauptete, die letzten Worte des sterbenden Dichters waren „Mehr Licht!“ (vgl. Vogel, 1961 (1833)). Die Nachwelt hält das für nicht ganz verlässlich, was hier wenig von Belang ist. Was zählt, ist die Thematisierung des Lichts in den Grenzfragen. Es hätte im Grunde beides bedeuten können: „Es wird dunkel, gebt mir mehr Licht“ oder, dass er dort wo er jetzt „hinüber“ geht, mehr Licht erblicken kann. Es könnte genauso gut das Beweis radikaler Abwesenheit Gottes aus den biologischen Fragen liefern, oder sein fürsorgliches Warten auf Seelen im Gottesraum hinüber der biologischen Grenzen bestätigen („leap of faith“). Die Sprache kann unglaublich gemein sein, das hat schon Wittgenstein bemerkt.

In ihren symbolischen Bezügen bleiben unsere Kulturen hoch ambivalent, mit solch einer Hartnäckigkeit, die nur absichtlich sein kann. Das Licht leistet ihren vollen Beitrag zu den Ambiguitäten der Transzendenz.

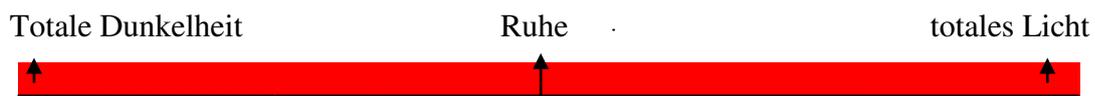
- **Das Orten des Ruhepols.** Ein Versuch der Dimensionierung des Lichts befindet sich im Roman „Der Meister und Margarita“ (Bulgakow, 1997: 459). Levi Matthäus erscheint als Bote um Voland (Luzifer) die Nachricht Jesu zu überbringen. Es geht um das Schicksal des Meisters, der den reinen, ungetrübten Blick der Kunst auf die Wahrheit und Geschichte verkörpere:

„Er (Jesus, V.K.) bittet dich, den Meister mitzunehmen und ihm Ruhe zu schenken“, sagt Matthäus.

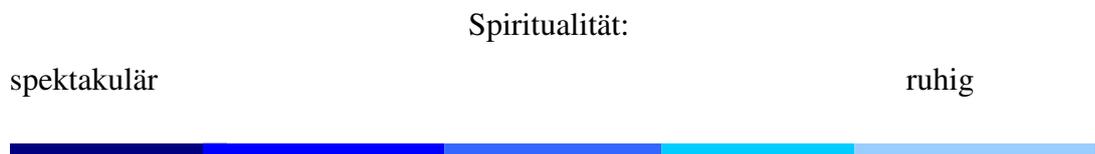
„Warum nehmt ihr ihn nicht mit zu euch, ins Licht?“, antwortet Voland mit der Gegenfrage.

Darauf Matthäus: „Er hat nicht Licht verdient, sondern Ruhe.“

„Ruhe“ erscheint hier als ein Zwischending, sie ist in die mittlere Position zwischen Licht und Dunkelheit gerückt: Es muss nicht Licht sein, Ruhe genügt, reicht zum Trost völlig aus. Damit unternimmt Bulgakow eine Interpretation der transzendentalen Horizonte der aufklärerischen Kulturen in einer echten GT-Manier.



Auch die Idee des Fortbewegens mit und auf dem Licht (unterstrichen V.K.), d.h. wie auf einem Fortbewegungsmittel scheint fruchtbar für das Thema dieser Arbeit. Die spirituellen Bilder können – im Sinne dürfen – ruhig sein, sie müssen nicht spektakulär sein (A2, GT-Sample 1). Das war eine harte GT-Nuss. Wieso entschuldigt sich A2 für die helle Farbigkeit „seines“ Fontana Bildes? Wieso soll helleres Blau xxxxxx wenig „schön“ als Yves Klein Blau xxxxxx sein?



Raum, Zeit und Farbe (Färbigkeit) sind nach Wittgenstein Formen der Gegenstände (TLP, Satz: 2.0251); die Formen, ihrerseits, geben der Welt ihre feste Form (TLP, Satz: 2.026); Farben sind wiederum nichts anders als Licht mit unterschiedlichen Brechungsindizen (Kühn, et al, 1988: 11). Wenn sich A2 (GT-Sample 1) für die helle Farbigkeit seines Fontana Bildes entschuldigt, gibt er es zu verstehen, dass der Modus seiner persönlichen Reise auf dem Licht

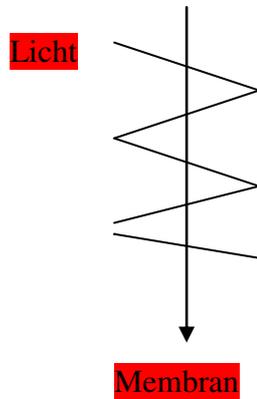
– zum spirituellen Erlebnis der Kunst, die ja ohnehin „zu 80 Prozent spirituell sei“ – ruhig/hell und nicht spektakulär/farbintensiv verläuft. Noch dazu, hat A2 eines der raren Fontanas Schlitz-Bilder mit Gaza-Verklebungen am Rücken. Die meisten Schlitz-Bilder lassen den freien Durchblick zu, sie verschmelzen mit dem Betrachter zu einem osmotischen Blick, fördern ihn auf den anderen Raum dahinter zu schauen, ihn möglichst zu betreten – sein Fontana nicht. Er provoziert nur.

- Das Orten der Ambiguitäten. A2 hat von Anfang an die Gesprächssituation kontrolliert: er hat gesagt wann und wo wir uns treffen, er hat geplant mich auf die Minute genau eine halbe Stunde über politische Verhältnisse auszufragen. Als Gegenleistung war er bereit mir fünfzehn Minuten Rede und Antwort zu stehen. Alles schien durchdacht, eingeübt, und aus seiner Sicht sehr zuvorkommend. Es kann also nicht unwichtig sein, wenn A2 in just jenem Moment unüblich handelt, wenn wir uns über physikalische Beschaffenheiten der Schnitte auf seinem Fontana unterhielten. Er ist aufgestanden, seine Haltung veränderte sich, auf einmal schien er sich nicht unter Kontrolle zu haben und ist schnell zum Bild geschritten, um mich, jetzt in einer ganz anderen, höheren Tonlage, auf das folgende Problem aufmerksam zu machen: „Es ist geschlossen, sehen sie es nicht?“. Seine Bewegung und Argumentation wirkten als ob sie einander anfeuern: Fontana verspricht Licht und Raum, liefert sie aber nicht; er lügt.

Und ums „Liefen“ geht es ja hier, rein technisch gesehen: „Das Licht“, „das Transzendente“, „der Raum“ werden „geholt“ sagt A4 (GT-Sample 3). Sie benützt zwar Passivkonstruktionen, aber die Vorstellung eines Akteurs schwingt mit: Das Verb „holen“ („go fetch“) vermittelt unübersehbare Akteurdynamik.

Auf allen Deutungsebenen der symbolischen Universa (Luckmann, 1991: 80) finden wir Licht in der Rolle eines symbolischen Reisemodus. Seit der Aufklärung wird Licht mit Wissen verglichen, und seit dem Alten Testament („Bis das Recht in ihm aufstrahlt wie ein helles Licht und sein Heil aufleuchtet wie eine brennende Fackel“, Jes, 62,1 -6,22) mit der göttlichen Gewissheit. Das sich das Erste – Wissen als Licht- im ständigen Kampf mit dem Zweiten – Gott als Licht - um die nicht nur symbolischen Territorien entwickelt und definiert hatte, verbildlicht nur die Ambivalenz des Licht-Begriffs. Deshalb erscheint die Licht-Reise über die Grenze-Membran hin und zurück als Flut und Ebbe eines osmotischen Blicks. Oder als Wanderung: Licht als der erste Wanderer zwischen den Brachen, die sich auf den beiden Seiten der Grenze erstrecken.

Das Eindringen in einen
fremden Raum



Ητα: Das Anbeten der Wunde

Mit diesem Kode tastet man sich durch das Terrain der strukturellen Analogien des Körpers/ der Körperlichkeit voran. Schnitt ist nicht gleich Wunde, aber über Sichtbarkeit, ikonographische Momente, symbolische Bezüge und religiös-kulturelle Kodierung wirkt sich Schnitt wie Wunde aus. Die Dimensionierung vollzieht sich hier unter zwei Subkodes: Lob und Kontrolle der Wunde.

Ητα 1: Lob der Wunde



Das rote Tagli links heißt „Teresita“ und ist Fontanas Frau Teresa gewidmet. Es gehört zu den teuersten Bildern des Künstlers, 2008 wurde es beim Christie' London für \$ 11,6 Millionen versteigert. Rechts ist die Miniatur aus einem Frührenaissance-Gebetsbuch abgebildet, mit dem Motiv „Ostension der Tunica Christi mit Seitenwunde“, Walters Art Gallery, Baltimore.

Bei dem visuellen Motiv der Wunde handelt es sich nicht um Stigmata als Summe betrachtet, also um alle fünf Wundmale die Christus bei der Kreuzigung zugefügt wurden. Nur ein Stigma wird hier unter dem Anbetungs-Kode berücksichtigt und mitgedacht, jenes auf der rechten Brustseite des Körpers. Es ist, genaugenommen, eine post mortem Wunde. Pilatus schickt die Soldaten um Dysmas, Gestas und Jesus von Nazaret „*die Beine zu zerschlagen und ihre Leichen dann vom Kreuz abzunehmen*“ (Joh, 19,31-19,32). Übersetzt, er schickt sie, um die drei zu töten; die sollen nämlich immer noch am Leben sein. Bei Ankunft der Soldaten ist Jesus aber schon tot und man beschränkt sich darauf ihm „*mit der Lanze in seine Seite zu stoßen*“ (Joh, 19,34-19,35). Nur Johannes erzählt diese Geschichte mit der Wunde, die drei Synoptiker erwähnen sie mit keinem Wort. Matthäus, Lukas und Markus berichten nur, Christus sei am Kreuz gestorben. Die vier Wunden an den Händen und Füßen sind evident, die angeblich fünfte an der Brustseite findet keine Erwähnung.

Alle vier Evangelisten erzählen über den Verlauf der Verhandlungen mit Pilatus, ohne dessen Einwilligung den Leichnam Jesu nicht geborgen werden durfte. Außer im Bezug auf das fünfte Stigma, ähneln die Berichte stark einander. „*Ein Mann namens Josef*“ nahm den Leichnam Jesu und „*hüllte ihn in ein Leinentuch*“ (Lk, 23,50-23,54); „*Josef kaufte ein Leinentuch, nahm Jesus vom Kreuz und wickelte ihn in das Tuch*“ (Mk, 15,46-15,47); „*ein reicher Mann namens Josef*“ nahm den Leichnam „*und hüllte ihn in ein reines Leinentuch*“ (Mt, 27,57-27,60). Was bei den drei synoptischen Evangelisten „Leinentuch“ heißt, sind bei Johannes „Leinenbinden“ (Joh, 19,40-19,41).

Zwischen dem Erlaubnis Pilatus, der Kreuzabnahme und dem Einwickeln ins Leinentuch, erwähnen die drei synoptischen Evangelisten keine post mortem Schändigung der Leiche. Wie kommt es dann dazu, dass sich das fünfte Stigma in einem so hohen Grad visuell verselbstständigen und sich eine reiche ikonographische und ikonologische Basis verschaffen konnte? Das visuelle Gedächtnis des fünften Stigmas hat sich tief in die kulturellen Muster der christlichen Gesellschaften eingepägt. Dort fungiert sie als Motivschlüssel zum ikonologischen Verständnis für ein ganzes Reservoir der strukturellen Analogien.

Das Einprägungsergebnis – die Wunde geht quasi auf das Tuch über – wurde zum Schlüsselstein im dramaturgischen Prozess der Ostentatio (das Zeigen), zu Deutsch Ostentation (das Zurschaustellen, Eintrag Duden).

Auf dieser Stelle ist noch eine Abgrenzung zum Motiv der Wunde nötig. „Einprägung“ der Wunde ins Tuch ist der Abdruck der Wunde auf dem Tuch. Damit ist jetzt nicht das Phänomen *vera icon*, gemeint. Wichtig für diesen roten Kode, dessen Eignung für eine

Kategorie hier getestet wird, ist nicht der mystische Moment, sondern der stoffliche. (Das Phänomen der „wahren Bilder“ Christi beschreibt Wolf, 2002: IX-XXIX.)

Die Annahme ist, dass die im Fokus der Betrachtung stehende strukturelle Analogie zwischen den „verletzten Leinwänden“ Fontanas und den Darstellungen verletzter Körper in der religiös-christlichen Kunst nicht im symbolischen Bereich eines Mandylions liegt. Die „verwundeten“ Leinentücher und Leinwände, die demonstrativ zur Anschauung zwingen (GT-Sample 2), werden hier und jetzt nicht im Sinne von vera icon behandelt. Gut möglich, dass sie diese symbolische Qualität besitzen, im Rahmen dieser Arbeit ist sie doch nicht von Relevanz. Was relevant ist, ist das Zeigen selbst, die Ostentatio, oder das Phänomen der zwingenden Anschauung.

Die Wunde wird ostentativ zur Schau gestellt, aber genau genommen, um sie geht es auch nicht. Die Betrachtung geht über das Leiden und über die Wunde „zum Eigentlichen“, sagt A3 (GT-Sample 2). Und das Eigentliche ist die Betrachtung Gottes, „Gott wird betrachtet, er wird quasi gezeigt“ (GT-Sample 2).

Worauf es ankommt, ist der Durchblick, das was er bewirkt und wie er zustande kommt. Ein anderer Raum, der Raum dahinter, hinter der Wunde, bietet sich zur Anschauung und die Wunde selbst erscheint als zwischen zwei Räumen – einem davor, dem anderen dahinter – hineingeschoben. Sie ist dazwischengeschaltet.

„Dazwischengeschaltet“ sind auch Fontanas Schnitte. Wären sie im ikonischen Sinne als eine Art moderner Acheiropoietia (kultische Bilder die „nicht von Menschen geschaffen“ seien, Wolf, 2002: IX-XXIX) betrachtet, dann würden sie den Blick nicht weiter führen, sondern ihn im Ganzen vereinnahmen, abschneiden. Die Wunde, der Schnitt, insofern sie strukturell zusammen gehören, dienen dazu, das Bild auf einen anderen Raum hin zu durchstoßen. Hier die Verwundung des Leibes, dort die Verwundung der Leinwand, erfüllen die gleiche Funktion: sie öffnen einen bis dahin geschlossen gehaltenen Imaginationsraum.

HTA 2: Das kontrollierte Verletzen

Der Leib, die Seitenwunde und das Leinen(-tuch, -binden) sind in der christlichen Ikonologie eine verschichtete, aus drei visuellen Elementen zusammengesetzte Archivmaschine. Wenn ich parallel dazu die strukturellen Analogien (Schnitt, Loch) aus der modernen Kunst betrachte, wird sichtbar, welches Element dem Modernen aus diesem Trias fehlt: Der Leib. Die Leinwand der Tagli beinhaltet zwar eine leibliche Referenz, die wird aber nur gespielt; die Tagli schlüpfen in die Rolle des fehlenden Elements, des Leibes nur hinein.

Wodurch wird das Fehlen des Leib-Elements kompensiert?

Durch das Verletzen des Trägers: Die Handlung kreiert die reale Beschaffenheiten des fehlenden Objekts. Da dieser Machttakt nicht beliebig ausgeführt wird, fehlt ihm der Moment des Zufälligen vollkommen. Die Schnitte entstehen als Ergebnis eines durchdachten, geplanten, kalkulierten Eingreifens in die Leinwand = die Membrane = den Grenzkörper.

„Es gibt schönere Schlitzte als die anderen“, sagt A4 (GT-Sample 3), und erklärt was sie damit meint: „Es gibt welche die keine Spannung haben, und es gibt andere die Spannung haben“ (GT-Sample 3). Und weiter: „Ein klarer Schnitt soll es sein und mit einer Spannung, die Leinwand darf danach nicht kollabieren, nicht hängen, muss in der Lage sein den Schnitt zu überwinden“ (GT-Sample 3).

Die Schönheit, der Schnitt werden in die symbolische Nähe zur Spannung gesetzt. A4 meinte damit in der ersten Linie den wirtschaftlichen Faktor der Tagli. Aus den weiteren Erklärungen wird jedoch ersichtlich, dass sich der wirtschaftliche Faktor der Tagli direkt aus dem Ästhetischen speist und Fontanas Ästhetik wiederum klar als Ästhetik des Schönen und nicht des Hässlichen verstanden wird. Kein Kunsthistoriker hat je, so viel ich weiß, Fontanas Werk in die Verbindung mit der Ästhetik des Hässlichen in Verbindung gebracht.

Die „Spannung“ bringt gute Zuschläge auf dem Kunstmarkt, aber damit erschöpft sich ihre Bedeutung nicht. Durch den Spannungsstatus wird zugleich der ikonische Wert der Tagli vermessen und die strukturelle Analogie zur Wunde durch eine neue Dimension verdichtet: Durch das kontrollierte Zufügen von Verletzungen.

Die Analogie entwickelt sich nach dem Prinzip: Durchschneiden, aber nicht zerstören = Verletzen, aber nicht töten. Christus durfte auch nicht gleich tot sein; sein Tod besaß, wenn man es jetzt aus dem theologischen Blickwinkel betrachtet, den Charakter eines prozessual ausgeführten Entwurfs.

Nach De Sanna (1995: 200-202), hat Fontana seine Schnitte immer mit extrem fokussierter Energie und Hingabe durchgeführt. Er musste dabei immer allein sein, nur so konnte der Schnitt perfekt sein. Was ist aber perfekt? Das verrät A4: Die Perfektion hieße die Leinwand nur so zu durchschneiden, dass sie den Tonus nicht verliert (GT-Sample 3). Was erwünscht ist, ist das kontrollierte, präzise Zufügen von Gewalt. Und darüber, dass da Gewalt angewandt wurde, besteht kein Zweifel. Wie wir es schon wissen, hält Fontana „Messer statt Pinsel in der Hand“ (A2, GT-Sample 1); noch dazu Metallsägen, Hammer, Locheisen und Schleifpapier. Die strukturelle Analogie Leib (im Leinentuch gewickelt) – Leinwand fängt dadurch an,

erdrückende Züge zu bekommen. Auf beiden Seiten des Gleichnisses tritt die kontrolliert zugefügte Verletzung als eine solide Metapher in Erscheinung.

Worauf bezieht sie sich? Auf Religion und Kunst, ohne Zweifel, aber worauf beziehen sich in diesem bestimmten Fall Religion und Kunst? Auf welchen Punkt jener „*horizontal herausgebildeten Gestalt, die aus der Unendlichkeit des Seins hervorsticht*“ (Rohrmoser über Kultur, 2000: 281)? Mit welchem Unsichtbaren ist hier das Sichtbare schwanger (vgl. Merleau-Ponty, 1994: 275)?

Das kontrollierte Verletzen, als rein abstrakter Vorgang verstanden, rührt, allem Anschein nach, von anthropologischen Ambivalenzen des menschlichen Daseins her. Damit ist natürlich nicht viel gesagt und ich möchte auch nicht in die anthropologische Falle tappen. Deshalb nur so viel: Alle menschlichen Kulturen, sei es in der Religion, Kunst, Philosophie, aber auch in den ganz kleinen Ritualen des täglichen Beisammenseins, besitzen ruhige Pole in welchen eine gewisse Traurigkeit der Existenz thematisiert, beweint, sublimiert, überspielt und dabei oft – und das ist jetzt wichtig – als eine solide Metapher gehandhabt wird.

Der Mensch ist von vornherein „verletzt“, deshalb ist ihm erlaubt - pathologische Fälle ausgeschlossen - den technischen Vorgang des Verletzens zu mimen, zu spielen, zu übertragen und abzumessen. Und das ist wahrscheinlich das, oder zumindest eines der großen Geheimnisse hinter der Religion, und sicherlich eines hinter Fontana: Modellhaft stilisierte Kontrolle über einem Handlungstypus der entstellt und verletzt ohne an sich böse zu sein.

Unten eine Auswahl aus den Initialkodes die aufgrund der Beschreibungen von A4 (GT-Sample 3) die Schönheit der Schnitte erklären:

- Im Rhythmus der (Hand-)Schrift fließen (manche Schriften sind stark, die anderen weich).
- Verletzt zu existieren, gleich nach dem Entstehen (das ist der Zweck).
- Schön verletzt sein.
- Verletzt, aber nicht kollabiert.
- Durchstoßen, durchbohrt und doch nicht kollabiert.
- Spannung macht den ikonischen Charakter aus.
- den Raum durch „Wunde“ reinholen (und sich immer noch im unveränderten Raum befinden)

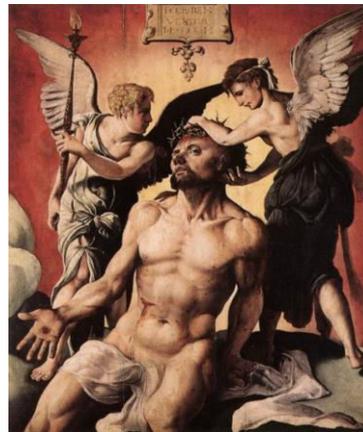
Am Plausibelsten erscheint mir die Schlussfolgerung, die auf verminderte kulturelle Sichtbarkeit jener Analogien, wie Wunde/Schnitt, Messer/Pinsel, verletzen/schöpfen, sich ergeben/sich auflehnen setzt. Die Gründe dafür: auch wenn sie einmal ihren Anfang in der

Anthropologie gefunden haben mögen, sind sie anthropologisch nicht mehr erschließbar. Der Zugang zu der Kategorie des kontrollierten Verletzens ist symbolisch-kulturell geworden, auch wenn er einmal vielleicht etwas anderes war. Das kontrollierte Verletzen bezeichnet somit einen mimetischen Raum, indem Traurigkeit und Aggressivität der Existenz ineinander fließen. Das ist die Quelle die Fontana angezapft hat, mehr instinktiv als geplant.

Θητα: Ostentatio: Das penetrante Zeigen

Symbolisch, abstrakt, technisch, metaphorisch: oft wurden oben diese Worte verwendet mit dem Ziel, die Beschaffenheit der Kodes der Wunde zu ergründen. Und das sind diese Kodes, symbolisch eben. Nur, dadurch ist ihre Substanz keinesfalls erschöpft. Während sie eine körperliche Präsenz bezeugen, verfügen sie selbst über eine. Körperlichkeit, Abdruck, Stofflichkeit, Berührung die bis zum aggressiven Zupacken reicht - all diese Dimensionen bleiben Konstante in den Kodes der Anbetung. Auf den Punkt gebracht: Die dunkelroten Fleisch-Kodes weigern sich nur symbolisch zu sein.

Θητα 1: Ostentatio Genitalium



Links ist das Bild von Paolo Veronese, *Sacra Conversazione*, mit Heiliger Barbara und Kind Johannes aus 1560, Privatbesitz, die Replik hängt im Uffizi; rechts ein Schmerzensmann von Maarten van Heemskerck, um 1532, Museum voor Schone Kunsten, Gent.

Die oben gezeigten Bilder stehen exemplarisch für die spezifische ikonische Richtung der europäischen Renaissancekunst ebenso nördlich und südlich der Alpen: Das ostentative Zeigen der Genitalien Christi. Die zweite Person der christlichen Trinität wird auf ihnen als „*complete in all parts of a man*“ gezeigt (Steinberg, 1966: 21). Diese Bildpraktiken fehlen vollkommen im kulturellen Raum des östlichen Christentums. „*God's decent into manhood*“ wurde dort nie thematisiert und niemals mit Interesse verfolgt. (ebd: 10). Umso öfter und

einfallsreicher wurde dies in der europäischen Kunst jener Zeit, sogar vereinzelt ins 17-te Jahrhundert hinein zum Thema.

Das kommt davon, dass der christliche Gott nicht nur göttlich, sondern auch menschlich konstruiert wurde. Unzählige Theologen in hundertjähriger Geschichte haben Unmengen an Fleiß und Blut vergeudet, ihres und das der anderen, um die Logik dieses axiomatischen Postulats zu verteidigen oder zu widerlegen. Alles vergeblich, das Rätsel wurde nie konsensuell gelöst. „*The incarnation of the Trinity's Second Person is the very centre of Christian theology*“, meint Steinberg (1996: 70) über „*the bodied Word*“ (Joh, 1,1).

In diese Motivik sind eingeschlossen: Das Bedecken, Beschützen oder Spielen mit den Genitalien des Jesuskindes (Mutter Maria, Großmutter Anna oder das Baby selbst tun das), die Schmerzensmann-Darstellungen „*with the testimonium fortitudinis in plain evidence*“ (Steinberg 1996: 86), die Kreuzabnahmen mit der eindeutigen Handplatzierung des Toten (manchmal ist das die Hand Marias, gelegentlich gehört jene schützende Hand der ersten Trinitätsperson, Gott dem Vater) und die Darstellungen „*of the enhanced loincloth of Christ on the cross*“ (ebd: 91), mit Variationen die sich bildlich wie ein über alle Proportionen hinweg erregiertes Leinentuch präsentieren.

Da das Motiv nicht kanonisch ist, quält sich Steinberg mit zwei Problemen, aus seiner Sicht Skrupeln: Gibt es den Gegenstand im bildwissenschaftlichen Sinne überhaupt; und wenn ja, darf man ihn thematisieren oder nicht?

Welche Wende muss sich in den Renaissance-Kulturen jener Zeit vollzogen haben, so dass pudendi des inkarnierten Gottes, seine Schamteile, privy parts, zum Thema der malerischen Bearbeitung wurden? Was galt bis dahin, was wurde als die wertvollste Leistung Gottes verstanden? Im sozialen und kulturellen Verständnis der mittelalterlichen Gesellschaften galt der Schöpfungsakt als der größte Akt Gottes. Jetzt in der Renaissance verschiebt sich die Betonung der ultimativen Leistung Gottes auf sein Menschwerden, und verbleibt dort bis heute. „*God's first accomplishment (creation, Schöpfung, V.K.) was surpassed in the second, the pre-eminence of Incarnation*“ (ebd: 12).

In der Inkarnationstheologie (Terminus Steinberg, S: 12) verdichten sich Fleisch, das Sterben und Auferstehung zu einem Symptom der Verletzlichkeit. Gott ist entblößt. In diesem Zustand kann ihn nicht nur sein Vater verletzen, sondern Menschen auch. Aber hier, in dieser Arbeit, geht es nicht um theologische Momente, sondern um paradigmatische Modelle der kulturell perpetuierten Fragilität.

Fontanas Werk knüpft direkt an jene Dimensionen der Verletzlichkeit an, die im nicht-kanonischen *Ostentatio genitalium* zentral positioniert ist. Er habe zuerst Löcher gemacht, dann Schnitte, als nächstes „Bälle“. Sie sind alle als „Raumkonzepte“ zu verstehen, d.h. sie gehören alle einer Familie. Ganz so neutral und elegant ist das aber nicht, wie Fontana es selbst im Interview mit Lonzi (GT-Sample 5) erzählt : *„Es gibt sogar hier in Mailand jemand, ich habe sagen gehört, ich weiß nicht ob du...ich sage es dir, und dann streichst du (an Carla Lonzi, V.K.) es weg: „Fontana prima el faseia i büs, adesso el fa i tai, e adesso el rump i ball“ (A.d.Ü: ein Sprachspiel im Mailänder Dialekt; „Fontana hat erst die Löcher gemacht, dann machte er Schnitte und jetzt geht er auf die Eier.“*



Fontana, Naturen

Da hilft nicht viel, dass er in der Folge dieses mentale Bild neutralisiert, indem er beiläufig zufügt: „Aber es sind die anderen, die sie „Bälle“ nennen, ich nenne sie Naturen.“ (GT-Sample 5). Fontana gibt sich damit nicht zufrieden, dass er durch kontrolliert zugefügte „Wunden“ in den „göttlichen“ Raum eindringt und das göttliche Licht „holt“ – jetzt geht er sogar Gott „auf die Eier“!

Diesem Model der zur Schau gestellten Verletzlichkeit fügt Fontana eine neue Dimension zu: Jene der absichtlichen Erniedrigung. Sie fehlt sonst dem bildwissenschaftlichen Komplex *Ostentatio genitalium*, so wie er ab der Renaissance ikonisch fixiert wurde: Dort ist die Erniedrigung akzeptiert als Opfer, aber nicht hinterfragt als Schwäche.

Θητα 2: Ostentatio vulnerum

Im Unterschied zum *Ostentatio genitalium*, gehört *Ostentatio vulnerum* zur kanonischen Lehre des westlichen Christentums. Es geht um die Anschauung, Zurschaustellen der Wunde. Ikonologisch gleicht *Ostentatio vulnerum* der Stigmata-Anbetung. Für das hier bearbeitete Problem ist dieses Gleichnis zu unpräzise und bedarf weiterer Dimensionierung.

Im Kode/Kategorieeigenschaft **Ητα 1** (Lob der Wunde) figuriert die Wunde als „Zwischending“, sie ist „dazwischengeschaltet“ und dient nur als Öffnung, um etwas anderes,

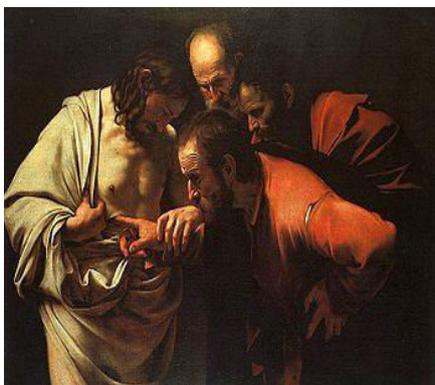
die Transzendenz dahinter, zu sehen. Das Sichtbare = die Wunde dient als Anzeichen für das Unsichtbare = die Transzendenz.

Der Durchblick der im **Hru 1**, thematisiert wurde, hat folgende Eigenschaften: „*Der Schnitt in der Leinwand enthüllt all das, was die Leinwand verdeckt: Einen Körper, ein Kleid, den Raum in einem Gemälde*“ (De Sanna, 1995: 198). Die Wunde/den Schnitt „lobend“ wird hier der Blick des Betrachters über die Grenze/die Membran hinaus geführt.

Nicht so im Vulnerum, jenem kanonischen und meinem kodierten: Hier „verbleibt“ man in der Wunde, sie wird vermessen, getastet, haptisch erlebt; man wühlt in der Wunde herum.

Das Vulnerum-Ursprungsbild mit dem „Ungläubigen Thomas“ findet sich, verständlich, nur bei Johannes. Thomas, einer der zwölf Apostel „*war nicht bei ihnen, als Jesus kam*“ (Joh, 20,24-20,25) und, von Natur aus offensichtlich empirisch eingestellt, konnte auch nicht richtig glauben, dass er wirklich auferstanden war: „*Wenn ich nicht die Male der Nägel an seinen Händen sehe und wenn ich meinen Finger nicht in die Male der Nägel und meine Hand nicht in seine Seite lege, glaube ich nicht*“ (Joh, 24,25-24,26). Wenn Jesus „acht Tage darauf“ wieder kommt, sagt er zu Thomas: „*Streck deinen Finger aus (...) streck deine Hand aus und leg sie in meine Seite*“ (Joh, 20,27-20,28).

Im Lob-Kode geht es nicht um den Schnitt – sondern um den Raum dahinter; im Vulnerum-Kode geht es um den Schnitt. Der Raum dahinter wird mitverstanden, aber er gehört dem Transzendenten, es ist ein heiliger Körperraum, der nicht gesehen, sondern nur kurz berührt werden darf und auch das unter dem Aufsicht und mit dem Zweck den Stand des bedingungslosen Bekennens zu autorisieren.

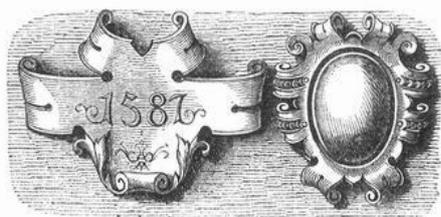


Links der ungläubige Thomas/ Ostentatio Vulnerum, Caravaggio, Sanssouci Palais, Potsdam, Berlin; Mitte, Fontanas Hand, wie ein Buco entsteht; rechts, Jean Fautrier, der französische Informel-Maler.

Zwei meiner Interviews (A2, A3, GT-Sample 1&2) beinhalten Beschreibungen des folgenden Bild-Phänomens: einer Farbstoff-Wunde in der der Blick quasi stecken bleibt, wird nicht weiter geführt.

A3 (GT-Sample 2) sucht nach Parallelen zu Fontanas methodischem Vorgehen und findet eine in der Arbeitsweise von Jean Fautrier (1898-1964). Fautriers Farbauftrag war riesig, dadurch erwecken seine Bilder einen ausgesprochen starken plastischen Eindruck. Er baut reliefartige Nass-Körper direkt auf der Bildfläche auf und entstellt sie gleich danach. Die Arbeitsweise Fautriers folgt einem bestimmten Körperlichkeitskonzept nach: Der anthropomorphe Bildkörper wird aus den plastisch zusammengetragenen Anhäufungen von Farbe geformt, dann der Wunde gleichgemacht, oder „wie eine Wunde eingeschnitten“ (A3, GT-Sample 2).

Diese Art Bildkörperlichkeit, die mit Elementen aus den Schöpfungsansätzen bereichert wurde, ist nass, klebrig und die Fläche weist die Qualität einer Fliegenfalle auf, auf der die Blicke haften bleiben. Um diese bestimmte Qualität der dicken Nässe zu bekommen, hat Fontana Dispersionsfarben benützt und die Leinwände dann öfter im nassen, gelegentlich auch im trockenen Zustand geschnitten. Die Schnittkanten haben danach wie von selbst „gehandelt“, d.h. sie rollten sich entweder nach hinten, oder nach vorne ein. Das bedeutet, die Schnittländer gaben ein wenig nach, wie auf einem architektonischen Rollwerk. Deshalb schauen Tagli so „nass“ aus, sagt A4.

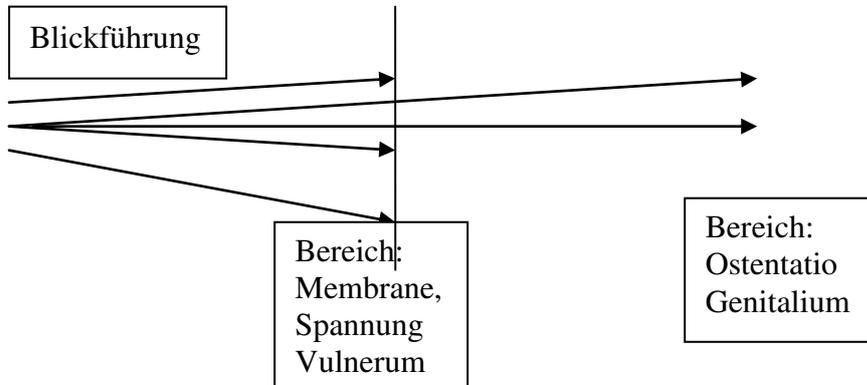


Aufgerollte, plastisch wirkende Bandformen: Kartuschen/Rollwerk

Sind das Nasse und das Klebrige da, um das Lebendige zu mimen? Nicht direkt, aber ein Sprachgebrauch das sich seinen Weg aus dem Englischen ins Deutsche gebahnt hat, erscheint interessant. „Dry-run“ (Trockenübung) im Katastrophenschutz wird gelegentlich als ein amüsanter soziales Ritual vollzogen (in Schulen, großen Firmen, internationalen Organisationen). „Wet“ bedeutet dagegen, dass aus Spiel Ernst wurde (die vermeintliche Katastrophe sei eingetreten).

In der ikonologischen Analyse Fontanas Tagli sagt A3 (GT-Sample 2): „Es geht darum (...) sie als Membran zu sehen, in den Bildkörper hinein“. Aber man kommt nicht unbedingt aus dem Bildkörper heraus. Mal macht Fontana einen Imaginationsraum dahinter auf, mal versperrt er ihn, das ist sein dry run - Spiel. Die weißen Tagli besitzen Leichtigkeit und hinterlassen den Eindruck minimalistisch ausgeführter architektonischer Elemente, wie Wände oder Fenster. Indem sie diese Elemente durchstoßen, verkleben sie den Blick nicht, sondern führen ihn weiter, machen ihn zum Durchblick. Die farbigen Tagli, besonders die roten, vereinnahmen die Blicke, verkleben und ersticken sie im plastischen Effekt der Nässe.

Die strukturelle Analogie Wunde/Schnitt ist, und das ist wichtig, auch erotisch konnotiert. Beide Bildbeispiele unter dem **Ητο 1** dienen als ikonographischer Anker dazu. A3 erwähnt noch eindeutiger visuelle Beispiele jenes biblischen Leinentuchs „das ein Mann namens Josef“ (Lk, 23,50-23,54) gekauft und auf das sich Jesus Seitenwunde abgetragen/eingepreßt haben soll. Als Kussmund oder als Vagina dargestellt, bedienen sich diese Beispiele der ikonographischen Sichtbarkeit einer Wunde, um sie entweder räumlich-ostentativ (Imaginationsraum „dahinter“), oder körperlich-ostentativ („drinnen bleiben“) zu verpflichten.



Ιοτα Das Verschichten des Raumes

Wenn allgemein gesagt wird, die Bilder öffnen einen Imaginationsraum, übersetzen Dreidimensionalität in Zweidimensionalität, dann vergisst man oft eine Tatsache: Als Objekte sind Bilder, genaugenommen, keine Flächen. Sie sind Räume, zwar verkürzte, verdichtete, knappe Räume und das nicht nur im physischen Sinne als Träger der εἰκόνας. Sie sind auf eine sehr komplexe Weise verschichtet, in der sich symbolische und physische Räume ergänzen, unterstützen oder annullieren. Auf diese Weise wirken Bilder (hier: Gemälde) als

solide Metaphern im wörtlichen Sinne, als kleine Geräte (Beide Termini Klammer, 2013: 153-165), mit deren Hilfe sich die Grenze zwischen diesen zwei Raumarten abtasten lässt.

10001: Das Grundieren

Fontana hat die Farbe verwendet, um die Leinwände zu grundieren, sagt A2 (GT-Sample 1) wenn er die Malweise und andere technische Lösungen dieses Künstlers beschreibt. Das bedeutet, er hat die Farbe pastös in Schichten aufgetragen - ähnlich wie Fautrier, nur nicht so radikal - bevor er den Bildträger aufgeschnitten hat. Es ist jetzt möglich das Gegenargument vorzubringen und zu sagen, Fontana hat mit modernen Acryl-Dispersionsfarben gearbeitet, nicht mit den komplizierten Grundierungsverfahren der spätmittelalterlichen oder Renaissance Malerei. In dem Vokabular der modernen Kunst besitzt das Wort „Acrylfarbe“ nebst positiven auch einige negative Konnotationen: sie schaffe keine Schattierungen und keinen affektuellen Raum, rutsche schnell ins Kitschige, bedürfe keine große Fertigkeit. Knapp gesagt: sie wäre zu modern.

So ein „simpleton“, auf Deutsch ganz treffend „Einfaltspinsel“ ist die Acryldispersionsfarbe auch wieder nicht. Zuerst darüber was sie ist: Ein zähflüssiger Emulsionsanstrich zusammengesetzt aus Füllstoffen, Pigmenten, Binde-, Lösungsmitteln, und verschiedenen Zusatzstoffen. Ergänzend zur Ölfarbe, dünn lasierend, oder in Pastiglia-Technik (Impasto) mit Pinseln oder Malmessern aufgetragen, trocknet diese Farbe auch in dicken Schichten schnell und ohne Risse.

Zusammengefasst: sie ist eine gute Dienerin, die sich in Imaginationsräumen der bildenden Kunst geschickt zurechtfindet. Diese Räume sind nach den mimetischen Prinzipien organisiert, sie sind Heterotopien, Orte wo sich zwei oder mehrere, symbolische oder reale Räume verschränken.

Die Entstehung dieser Räume, der technische und kunstmalerische Umgang mit ihnen wird detailreich im Buch von Kühn et al. (1988) beschrieben, sozial gedeutet und durch historische Quellen belegt, auch wenn nicht gerade mit soziologischen Absichten.

Historische Entwicklung: Das Stichwort ist Schichten/Verschichten. Unendliche Schichten verschiedener Stofflichkeiten wurden auf einen Bildträger, meistens Holz oder Tuch (Leinentuch, später Leinwand) aufgetragen. Ich gebe hier das Prinzip in groben Grundzügen wieder, ohne mich jetzt auf die regionalen Unterschiede zu konzentrieren. Der betrachtete Zeitabschnitt bezieht sich auf die nicht fest abgegrenzte Epoche zwischen dem Spätmittelalter und dem Ende des barocken Stils. Zum Einen, leitet diese Epoche die Moderne ein, zum

Anderen knüpft sie an die symbolische Deutungskontinuität sowohl der Antike als auch der modernen Epochen an. Das heißt, sie verkündet den Wandel und sichert die Kontinuität.

Die „Fläche“ war eigentlich nie eine Fläche:

1. Am Aufwendigsten bearbeitete man Holztafeln. Sie waren voluminös geschichtet (Kühn et al. 1988: 133), mit zusätzlichen Stützkonstruktionen an der Rückseite und variantenreich integrierten Rahmungen.

2. Auf die geglättete Oberfläche klebte man zuerst eine Zwischenschicht von Pergament, Gewebe oder verschiedenen Fasern an.

3. Danach folgte die Grundiermasse (ebd: 155), eine Mischung aus Füllstoffen (Kreide, Gips) und weißen, grauen oder farblichen (z.B. die roten Bolusgründe) mit tierischem Leim gebundenen Pigmenten. Diese Schicht diente später als Reflektor für die darüberliegende Malerei, sie ermöglichte die Lichtwahrnehmung.

Die Grundiermasse wurde manchmal auch in der Pastiglia-Technik (ebd: 170) aufgetragen, nicht so viel in Schichten als in Klumpen. In diesen Fällen setzte sie sich von der Fläche ab wie eine kleine Landschaft mit Anhöhen und Tälern aus dem „totgerührten Gips“ (Gesso sottile). Zu dieser Schicht gehörte auch die Unterzeichnung.

4. Da die Grundierung porös war und zuviel an Bindemittel und Firnis absaugen konnte, musste sie isoliert werden. Unpigmentiertes Malöl oder Leim wurden darüber in mehreren Schichten aufgetragen, mit dem optisch transparent-gelblichen oder bräunlichen Emulsionseffekt. Wenn diese Isolierschichten mit Farbmitteln getönt worden waren, trugen sie die Bezeichnung Imprimatur.

5. Zuletzt kam das Fleisch. Im Kapitel „Zum Aufbau der Inkarnate“ (ebd: 224-226) wird ein regional diversifizierter Überblick (Europa, der antike Mittelmeerraum) verschafft, der die alltägliche Logik der „Fleischfarben“ auf den Kopf stellt. Das „Fleisch“ wird als breitflächige, nichtkonturierte, ungeformte Schicht gemalt. Der optische konturenlose „Körper“ drang überall ein, verbreitete sich formlos am Träger. Dabei unterscheiden sich zwei Richtungen:

5a. Die (echt-rosige) Fleischtöne sind über einer dunklen, grünbraunen Untermalung halbdeckend bis deckend aufgetragen. Die Modellierung erfolgte nach dem Gesetz der trüben Medien (ebd: 224), bis in den halbdurchsichtigen Schatten perlmutt-kühle Farbtöne entstünden, sogenanntes optische Grau (die byzantinische Praxis).

5b. Die Hautfarbenmischung wurde direkt auf einem hellen Untergrund (Grundierung+ Imprimatur) angebracht. Dem folgte eine Mischung aus Grüner Erde (terra

verde) und Bleiweiß (die westliche Praxis). Erst dann, über so gewonnene verdaccio-grünliche oder terrecta-bräunliche Untermalungen werden „die Fleischtöne halbdeckend bis deckend und zuletzt die Lichter und das Rot der Wangen aufgesetzt“ (ebd: 225).



Zu den Inkarnaten auf Botticellis „Anbetung der Könige“ (Holzträger) in der National Gallery, London, ist es so (5b) vorangeschritten worden.

Der Zweck dieser kurzen Abhandlung ist, das Augenmerk auf die komplexe räumliche Komponente der Bildträger zu legen. Sie ist größer, wenn es sich um Holztafeln handelt, lässt ein wenig nach wenn wir zur Tuchmalerei übergehen, aber das Spiel mit Raum-Komprimierungen und -Aufschichtungen bleibt präsent. Der Träger trägt den verschichteten Raum; der wiederum trägt das εἰκόv oben. So betrachtet, sind weder Fontana oder Fautrier mit ihren Pastiglia-Bilder ganz „modern“ gewesen, noch sind es die Acryldispersionsfarben – sie wurzeln in der gleichen kulturellen Erinnerung der „Grundierung“/ der Vorbereitung der Malfläche.

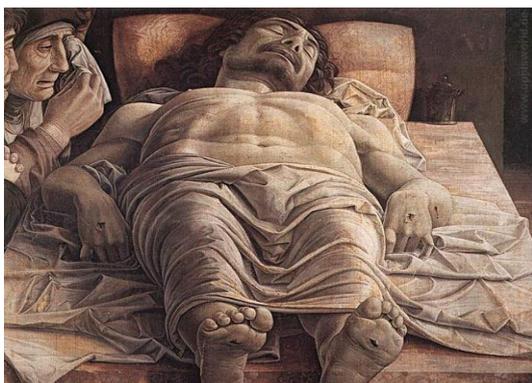
Die Herausforderung, just jenen Anfangspunkt zu finden, an welchem die Aufschichtung (auch in symbolischen Vorgängen) ansetzt und kontinuierlich wächst ist groß, und offensichtlich nicht immer bewusst. A2 (GT-Sample 1) beschreibt diesen Drang in mehreren verbalen Äußerungen als der Wunsch die Lücken in seiner Sammlung zu schließen; zum Ursprung, zum Anfangspunkt zu gehen, dessen verschichtete, sinnvoll angeordnete Zeitstruktur seine Kollektion widerspiegeln sollte. So ein Anfangspunkt ist für ihn der Krieg. Als Sammler bewegt er sich in einem Zeitraumfenster zwischen Jetzt und dem Ende der 40-er Jahre, immer auf der Suche nach der ersten Symbolschicht seiner Kollektion, nach einer Anschaffung die die „Lücken schließt“.

Das Problem dabei: Diese erste Symbolschicht präsentiert sich immer in einer anderen Sichtbarkeit. Sie ist wandelbar und deshalb nie vollständig. Ganz zu schweigen davon, dass sie mit jedem neuen die Lücken „schließenden“ Werk die neuen Lücken produziert. Sie bleibt eine Chimäre.

Ιωτα2: Das Kontrahieren - das Expandieren

Die Körperlichkeit befragt den Bild-Körper als solchen, aber lässt den Bild-Körper nicht als Körper bestehen, sondern durchschneidet und erweitert ihn auf einen tieferen Raum hin (A3, GT-Sample 2). Paraphrasiert: Auch in seiner Negation, bleibt dieser Ansatz grundsätzlich ein körperlicher. Die Metapher des zweisehnidigen Schwertes könnte hier angemessen sein. Wer hat sie nur, im Bezug auf Bildwissenschaft zuerst benutzt? Es war Panofsky (1980 (1927)) in seinem Essay über die Perspektive als symbolische Form. Sie sei *„ihrer Natur nach gleichsam eine zweisehnidige Waffe: sie schafft den Körpern Platz, sich plastisch zu entfalten und mimisch zu bewegen – aber sie schafft auch dem Lichte die Möglichkeit, im Raum sich auszubreiten und die Körper malerisch aufzulösen; sie schafft Distanz zwischen dem Menschen und den Dingen (...) aber sie hebt diese Distanz doch wiederum auf, indem sie die dem Menschen in selbstständigem Dasein gegenüberstehende Ding-Welt gewissermaßen in sein Auge hineinzieht (...)“* (Panofsky, 1980 (1927): 123). Einfacher gesagt: Die Perspektive objektiviert und subjektiviert die humane Beziehung zum Raum. *„The modern art has a lot of instruments at its disposal to attack that relationship“*, (Schopp, IFK Vortrag 16.6.2014). Als Ergänzung: Nicht mal modern muss sie sein.

Seit der Renaissance teilen die Aufklärungskulturen die visuelle Vorstellung vom Raum als dem Systemraum (vgl. Unterscheidung Aggregatraum – Systemraum, Panofsky, 1980 (1927): 109). Der Raum wird hineingezogen und hinausgeschoben, er wird verlängert und verkürzt, wie aus Mantegnas *„Christo in scurto“* / „Christus in Verkürzung“ ersichtlich wird. Die elektronische Word Bild-Darstellung verstärkt mit Absicht den Eindruck eines bizarren Raum-Akkordeons:



„Das Bild ist ein ebener Durchschnitt der Sehpyramide“ (Panofsky, 1980 (1927): 121). Die Perspektive schneidet diese Sehpyramide, thematisiert die Distanzvermessung im Bildschnitt und macht sie als Fenster-Dispositiv/ als window-painting dispositif (Schopp, Vortrag IFK, 16.6.2014) begrifflich zugänglich. Es handelt sich um eine visuelle „Trinität“: Auf diese Seite steht der Betrachter - in der Mitte das Fenster - und auf der anderen Seite „*der Fluchtpunkt als das konkrete Symbol für die Entdeckung des Unendlichen selbst*“ (Panofsky, 1980 (1927): 117). Der Durchblick verbindet den Betrachter und das Unendliche. Es wird, in gewisser Weise, durch das Fenster(Dispositiv) durchgeschaut und das Unendliche „durchschaut“.

Ich werde versuchen einige Schlüsse zu ziehen, aufgrund dessen was in den Interviews gesagt, angedeutet und im Aufsatz von Panofsky und dem Vortrag von Schopp thematisiert wurde. Hier ist eine kleine Zusammenfassung der historischen Raum-in-Bild Entwicklungen aufgelistet:

- Die drei realen Dimensionen - Höhe, Breite und Tiefe – übersetzt die Antike in zwei (Aggregatraum, Höhe + Breite). Die Erfindung der Perspektive in der Renaissance übersetzt jetzt diese zwei Dimensionen wieder in drei, aber ideell, in einem Fenster. Nun, jetzt kommen Fontana und andere abstrakte oder konzeptuelle Künstler und möchten das Fenster- Dispositiv vollkommen zerstören, aber die drei Dimensionen behalten, sie womöglich noch vertiefen, den Fluchtpunkt genau orten. „Er holt den Raum“, „Er erschließt das Dreidimensionale im Zweidimensionalen“, „Er holt das Licht“, „Er holt die dritte Dimension ein“, sagt A4 (GT-Sample 3).

Und was sagt Fontana? Er summiert die Dimensionen. Die erste Dimension: Spuren im Sand; die zweite: Bewegung, Profil, Farbe; die dritte: Perspektive: „*Und dann also: Erste, zweite, dritte Ebene...was muss ich tun um weiter zu gehen? Nichts, wenn ich eine Maschine nehme, mache ich Licht, und ich mache aber Licht ideell, als Dokumentation, als Formel, ich loche, da kommt die Unendlichkeit von dort hindurch, da kommt das Licht hindurch, es ist nicht nötig zu malen*“ (GT-Sample 5). Das Unendliche = der Kosmos wäre für ihn dann die vierte Dimension zu der er „weiter geht“, über die Perspektive hinaus.

Jetzt wird es klar was De Sanna meint wenn sie sagt, dass der moderne Raum das Unendliche (apeiron) und den Ort (topos) vereint (GT-Sample 4) – wenn das Mittelding, das Zwischenelement fehlt, dann konvergieren Orthogonalen zum Fluchtpunkt und der ist zumeist theologisch, wenn nicht unbedingt ontologisch, sehr stark besetzt. Es ist die eine Sache, wenn

in diesem Endpunkt eine räumliche Transzendenz herrschen würde. Davon würden sich alle Aufklärungskulturen gerne überraschen lassen. Aber, es ist etwas ganz anderes wenn die Unendlichkeit nur das Ungeformte, Horror infiniti, Horror vacui wäre und diese Tatsache noch mit absoluter Richtigkeit bestätigt sein könnte. Und zu allem Übel wird jetzt dieses leere Nichts in unseren realen Raum quasi „geholt“ werden (GT-Sample 3&4)?

„Ich mache zwei Schnitte“, sagt Fontana (GT-Sample 5) wenn er erzählt wie er an Gott glaubt. Zwei Schnitte, wie ein dekonstruiertes Kreuz. Es ist aber nicht so viel Gott an den Fontana glaubt, als vielmehr die Möglichkeit der Aufhebung des „ontologischen Schnitts“, der Barriere zum Unendlichen. „*The window painting instantiate an ontological cut: It separates the viewer from the world viewed*“ (Vortrag Schopp, IFK, 16.6.2014).

Das Fenster-Dispositiv der Malerei ist das andere Wort für die Perspektive als symbolische Form. Indem die abstrakte Malerei versucht dieses „Fenster“, „window-painting“, zu zerstören, tritt sie in einen seit dreitausend Jahren laufenden Dialog ein. Eine lange Zeit hatten Theologen und Theologien das Sagen in diesem Dialog; dann kam die Kunst, danach die Wissenschaft. Die Pointe ist: Der Versuch der Aufhebung des Fensters, die Aufweichung des „ontologischen Schnitts“, bringt diesen Dialog, das über Jahrhunderte hinweg geführt wird, in die Nähe der kantianischen reinen Begriffe wie Gott, Freiheit, Unsterblichkeit (KdrV, Einleitung, III: 55).

Es ist auch nicht unwichtig wie darüber „über Jahrhunderte hinweg“ diskutiert wird. Elias würde sagen: Nach dem Prinzip der „Lampenübergabe“ („*Lampadia echontes diadosusin allelois*“, Elias, 2002 (1921): 28). Was aber, wenn jemand/etwas diese symbolische Lampe als Zeichen generationsübergreifender Kommunikation zerstört, so wie es dem tollen Menschen passiert ist, wenn er „seine Laterne auf den Boden warf, dass sie in Stücke sprang und erlosch“: Gott ist todt, wozu noch das Licht, kommt nicht immerfort die Nacht und mehr Nacht (GT-Sample 6)?

Das ist das Gespräch, in das sich die moderne Kunst einmischt, wenn sie das Fenster-Dispositiv abzuschaffen vermag. Und das ist der Dialograum in dem Fontana den Effekt seiner aufgeschlitzten Membran-Bilder begutachtet, während er, die Lampe in der Hand, nach neuen Raum-Dispositiven sucht.

Weitere andere Worte für die Perspektive sind Durchblick, Durchsehung, see-through, immer bezogen auf ein Fenster-Dispositiv. Der Laune nach, tut Fontana manchmal das genau Umgekehrte von dem was er künstlerisch sagt. Er befreit den Blick und versperrt ihn, beklagt

sich A2 (GT-Sample 1) wenn er auf sein blaues Fontana-Bild zugeht: „Es ist es ja nicht so, dass man dahinter sozusagen die weiße Wand sieht, oder wenn es am Fenster hängen würde, dass sie einen Durchblick haben. Ist geschlossen, sehen sie es nicht?“

Wenn wir den Durchblick hätten, dann würden wir die weiße Wand sehen können – dieser Durchblick „in scurto“ könnte ruhig als das Logo der modernen Ästhetik stehen.

Καππα: Das Verschichten der raumzeitlichen Formen

Wie ist die Situation bis jetzt, wie wurde die Motivik interpretiert? Es geht um mehr, als um die Wunde, den Schnitt, oder die Analogie zwischen ihnen. Es geht um mehr, als um die Familienähnlichkeit Durchstoßung–Verletzung der Membran. Es geht doch ums Durchstoßen des Bildes auf einen anderen Raum hin, aber auch nicht um das Durchstoßen selbst. Worauf es ankommt, sind jene Wechselbeziehungen die sich zwischen „dem Davor und dem Dahinter“ aufbauen; es gehe darum, wie A3 meint, die Membran zu öffnen, „in den Bildkörper hinein, der sowohl das Davor und das Dahinter kennt“.

Im lateinischen adverbialen Wort „**ante**“ = **vorher** sind sowohl räumliche als auch zeitliche Informationen gespeichert. Diese spezifische Verschichtung ist in vielen europäischen Sprachen erhalten geblieben. Das deutsche Wort „Davor“ vermischt in seinen Bedeutungslagen genauso räumliche wie auch zeitliche adverbiale Angaben. Man sagt „davor“ und meint zeitlich bevor, vorher, früher, oder man will eine räumliche Information kommunizieren und meint vor, vorn, auf eine Reihung/ Platzierung von Objekten oder Personen angewandt. Die gleiche linguistische Raum-Zeit Verknüpfung setzt sich im Englischen fort. „Before“ bedeutet sowohl „before the cross“ in einem Raum stehen, oder bezeichnet die Zeit „before the Cross“, bevor Europa christlich wurde.

In manchen slawischen Sprachen ist diese adverbiale Verschichtung ebenfalls aufgehoben, wenn auch nur im Wortwurzel. „Ispred/pred bedeutet im Serbischen räumlich „davor“, während „pre“ für zeitliches „Davor“ steht; im Kroatischen ist fast gleich, es kommt nur noch eine eingeschobene Jot-Konstruktion („ij“) in diese adverbialen Worte hinein („isprijed“ = räumlich und „prijе“= zeitlich).

Die gleiche raumzeitliche Verschichtung setzt sich im lateinischen „post“ fort, aber, interessanterweise nicht mehr in den modernen Sprachen die hier erwähnt wurden. „Dahinter“ bedeutet nur räumlich dahinter und nicht danach in der Zeit. Ähnlich im Englischen: „After“ bedeutet Zeit, „behind“ den Raum. (Man kann darüber streiten ob „being behind the

schedule“ zeitlich oder räumlich ist, die Bedeutung meint zwar die Zeit, während die sprachliche Logik den Raum meint, sich hinter einem Gegenstand, „schedule“, befinden.) „Poslije“- zeitlich und „iza/straga“-räumlich wird im Kroatischen gesagt, im Serbischen hört sich das ähnlich an.

Im Hinblick auf das hier verkündete Forschungsinteresse, sind diese linguistisch-adverbialen Wechselwirkungen zwischen Annäherung und Distanzierung räumlicher und zeitlicher Ordnungsformen von Belang. Andere Gründe als logische und etymologische kann ich nicht bieten, aber die sollen genügen: In den Etymologien ist auch der soziale Sinn einer Epoche versteckt.

Die Beobachtungen die hier gemacht wurden beziehen sich auf einen symbolisch abgesteckten Raum mit überlappenden Deutungsmatrizen historisch und kulturell tradierten Sinns. Durch ihre Referentialität, greift die moderne Kunst in diese Schichten des komprimierten sozialen Sinns. Um die gelegentliche Banalität ihrer Bezüge zu tarnen, lotet sie versteckte sprachliche Etymologien aus. Alles legitim. In jenen Fällen wenn sie nicht banal ist, macht sie sich zur Sprecherin der „reinen Begriffe“ wie Gott, Freiheit und Unsterblichkeit. Indem die moderne Kunst diese Begriffe thematisiert, stößt sie auf die Grenzen der räumlichen und zeitlichen Formen – und die will sie abschaffen.

Wieso sie das macht ist eine Frage für die soziologische Anthropologie. Für die Religions- und visuelle Soziologie ist es wichtig, **wie** sie das macht und mit welchen Mitteln sie die erwünschte, oder doch unintendierte Wirkung erzielt.

Die sozial-kulturellen Deutungspotenziale Fontanas visueller Figuren – Schnitte, Löcher, Bälle, Steine, Pink-Inkarnate – verdichten sich in gemischten raumzeitlichen Formen vor der Grenze/ vor der Membran/ vor dem Eindringen in einen anderen Raum/ vor dem Aufheben des Perspektivenfensters. Danach, wenn die Grenze, unter der Anwendung der Macht-Dispositiven (die auch symbolisch sein können, aber trotzdem machtdefiniert bleiben) überschritten wird, zerplatzt die Einheit jener raumzeitlichen Formen. Sie divergieren, gehen getrennte Wege ein. Mit Kant gesprochen, ist Zeit die formale Bedingung a priori aller Erscheinungen und Raum nur jener die äußerlich sind (KdrV, § 6: 98). Wieso führt der sprachliche Sinn sie zusammen im Davor und lässt sie dann auseinander fallen und in die getrennten Dahinter und Danach einfließen? Waren am Werk affektuelle Gründe bei der Entstehung symbolischer Welten? Vielleicht pragmatische? Kommen Kulturen im

diesseitigen Raum mit weniger Interpretationsaufwand aus, als in jenem über die Grenze, wo es zweimal interpretiert werden muss, einmal für Raum, das andere Mal für Zeit?

Die Abhandlungen Kants von dem Raum (KdrV, § 2, § 3: 84-93) und der Zeit (KdrV, § 4: 94-105) bieten interessante Anhaltspunkte. „*Verschiedene Zeiten sind nicht zugleich, sondern nach einander, so wie verschiedene Räume nicht nacheinander, sondern zugleich sind*“ (KdrV, §4: 95). Die Zeit und der Raum stapeln sich nach entgegengesetzten Kongruierungsprinzipien. Noch ein Unterschied: Die Zeit berührt die subjektive Realität (KdrV, § 4: 101) und der Raum die absolute Realität (KdrV, § 4: 102).

Diese gegenseitigen „Berührungen“ der raumzeitlichen Formen schlagen sich in der Sprache nieder. Aber nur bis zur Grenze, zu der Membran, die einen unbekanntem, furchterregenden Raum **dahinter** verbirgt, indem es **danach**, wie der tolle Mensch sagt, kein Oben und Unten mehr gibt (GT-Sample 6): „Stürzen wir nicht fortwährend? Und rückwärts, seitwärts, vorwärts, nach allen Seiten?“

Mit seiner metaphorischen Sprache markiert Nietzsche genau jenen Punkt, wo sich die Trajektorien der Zeit und des Raumes – nach der Übertretung der Grenze - trennen. Der Sturz durch „das unendliche Nichts“ (die Räume die „zugleich“ sind) habe schon angesetzt, aber anscheinend beschreibt Nietzsche (GT-Sample 6) auch verschiedene Zeiten die „zugleich“ sein können: „Ich komme zu früh (...), ich bin noch nicht an der Zeit. Dies ungeheure Ereignis ist noch unterwegs und wandert, es ist noch nicht bis zu den Ohren der Menschen gedrungen.“

Die Raumebenen im vorherigen Kode **lorc2** werden in diesem mit der Vorstellung von Zeitebenen und ihrer Kongruenzregeln ergänzt. Die Grenze ist das Schlagwort zur Aufhebung der einheitlichen Zeit-Raum Adverbien. Der Übergang vollzieht sich wie ein Schnitt, wie eine kurze Überleitung von einem bekannten in einen kulturell nur erzählten Raum.

Die Tagli wurden in unserem euklidischen Raum angeschnitten, d.h. im doppelten Davor; der Durchblick jedenfalls, den sie öffnen führt in den nichteuklidischen, gekrümmten Raum, wo Danach und Dahinter getrennt antreten. Fontanas Tat ist im Grunde eine kulturell und religiös unterstützte „Ist da jemand?“ Frage.

Λαμβδα: Das Zerstören um Neues zu schaffen (Glyptapanteles-Kode)

Nach dem Kriege hat es große Umbrüche gegeben, sagt A2. Aus seinen Aussagen ist es ersichtlich, dass er den Krieg als Tief- oder Anfangspunkt erlebt hat, von dem aus es dann nur mehr vorwärts geht. Was er beschreibt, ist eine zeiträumliche Kontur, eine sinnvolle Umrahmung, die nach folgenden Kategorien gehandhabt wird: Anfang, Entwicklung, Zurücksetzung, Aktualisierung, Anpassung, Modernisierung, Schließung der Lücken. Als Ziele sind Vollendung und Vollständigkeit gesetzt. Man soll die Gewissheit erlangen können, dass da ein solides, festes Ganzes erschaffen wurde, eine voll strukturierte soziale Tatsache eben.

Wenn jemand Vollständigkeit und Vollendung erreichen will, müssen seine Handlungsentwürfe in modo futuri exacti immer wieder angepasst werden. Wie macht A2 das? Indem er zurück zum Nullpunkt = zum Krieg geht, dadurch den Anschaffungsplan aktualisiert, bis die „Tatsache“ = seine Sammlung als das Abbild einer Zeit („nach dem Kriege“), eines Raumes (österreichische Kunst) und dessen Erweiterung (internationale Kunst) quasi autorisiert wird (GT-Sample 1). In die Ausgangslage zurückführen, nachstellen, umrichten, neu setzen und dann wieder in die Gegenwartslage zurückkehren.

Der hier beschriebene Durchblick ist nach rückwärts gerichtet, zurück in die Zeit und den Raum. Es geht um Anpassung des perspektivischen Prismas, die Aufmerksamkeit schiebt sich zur Prisma-Grundfläche, vorläufig weg vom Fluchtpunkt.

Das „re-set“ entwickelt sich dadurch, dass der Durchblick zum Anfangs- oder zur Erstschrift frei gehalten wird. Es ist ein Prozess, in dem das „Heute“ in wiederholten, kreisförmigen Auflagen von „Gestern“ autorisiert wird. Das Alte wird zerstört, um das Neue zu schaffen, aber, auf eine ganz spezifische Weise. Das Alte bleibt nämlich der Träger – und das im physischen Sinne - der Veränderungen bis in die Gegenwart. Das Alte gibt Leben, es gebärt das Neue, aber, bevor das Neue aus dem Alten „geschlüpft“ worden ist, muss die Hülle/das Alte zerstört werden.

Die Leinwand wird zerstört, um aus dem Debris ein neues Konstrukt zu erschaffen, sagt A2 (GT-Sample 1) und führt eine Reihe ähnlicher Aussagen aus: Zerstören um zu schaffen; Zerstören um zu adeln, Beschädigen um Neues zu schaffen; Zerstören um Kunst zu machen.

Zuerst habe ich an eine Noah-Kategorie gedacht, im Sinne – wie wird die Vergangenheit aus der Gegenwart heraus für die Zukunft präpariert, transportfähig gemacht? Aber im „Noah-Kode“ würde es um die Rettung gehen, darum was wir retten, aufheben, aufbewahren. Der Wandel den A2 (GT-Sample 1) beschreibt, der tolle Mensch (GT-Sample 6) visualisiert, oder

das Schatten-Besiegen (GT-Sample 7) impliziert hat nicht Rettung als Ziel, sondern das Fertigwerden mit der Zerstörung.

Die Zerstörung im Krieg findet ihren Widerhall in der Zerstörung in der Kunst, nach der strukturellen Formel: Krieg/Zerstörung = Nachkriegskunst/Zerstörung. Das Muster wiederholt sich, die Kunst wird zum ästhetischen Echo des radikalen sozialen Umbruchs. Sie folgt nach, aber nicht als Abbild, sondern als Abdruck. Wenn Fontana sagt: „Ich zerstöre nicht – ich konstruiere“ (GT-Sample 5), das bedeutet so gut wie – die Bilder werden geschlachtet, um als Konzept-Konstruktionen aufzuwachen.

In seiner metaphorischen Sprache beschreibt Nietzsche den ähnlichen Wandelmodus (GT-Sample 6). Der tolle Mensch „dringt in verschiedene Kirchen ein“ und wird gewaltsam hinausgeführt, weil er den Gottesdienst stört. Er versteht nicht warum und fragt wiederholt „Was sind denn diese Kirchen noch, wenn sie nicht die Gräfte und Grabmäler Gottes sind?“. Das Alte = der christliche Glaube, ist nur noch eine tote Hülle aus der etwas Neues geboren werden sollte, aber der Kern der neuen „heiligen Spiele“ ist schon im Alten enthalten. Darüber, dass es sich um den Tiefpunkt des ansetzenden Wertewandels handelt, lässt Nietzsche keinen Zweifel. Die Überzeugung basiert auf seiner Wortwahl. Gibt es überhaupt stärkere Metaphern für das Alte als Begriffe wie Gruft oder Grabmal? Nur Schatten wohnen in ihnen und jetzt müssen auch noch sie besiegt werden (GT-Sample 7). Ein radikaler Wandel, ein Schlussstrich, ein neuer Beginn.

Die Entscheidung fiel dann auf einen abstrakt-technischen Vorgang der aus der Biologie kommt: das Alte/der Wirt trägt in sich das Neue/den Parasit, bis das Neue lebensfähig ist. Der Kode „Zerstören um das Neue zu schaffen“ wird in der Kurzform „Glyptapanteles“ benannt. Glyptapanteles ist eine Wespe (Parasit), mit der hormonell gesteuerten Fähigkeit seinen Wirt (Raupe *Thyrintina leucocerae*) zu manipulieren. Sie legt ihre Eier in die Raupe, wo sie zuerst heran wachsen. Die Raupe wird dann von innen heraus aufgeessen, langsam und nicht ganz. Danach beißen sich die Wespen-Eier durch die Haut der Raupe (sie ist unten, braun gefärbt) ins Freie und haften sich an den nächsten Halm (oben, das sandfarbene Eier-Nest). Jetzt sind sie im Prinzip leichte Beute für alle, oder wären sie, aber ihr Wirt, der Untote, schützt sie. Der weicht nicht von ihrer Stelle, spinnt einen Kokon über sie und verjagt alles, was in ihre Gegend kommt. Die Raupe trinkt nichts mehr und isst nichts mehr – sie ist schon Geschichte, aber eine mit der Aufgabe. „Wenn die Raupe endlich ausgelitten hat, sind die Wespen groß genug“, lautet der Schluss.



Das Bild aus dem Zeitungsartikel „Halb totes Opfer hütet seine Mörder“, Autor Jürgen Langenbach, erschienen am 4.6.2008 in der Tageszeitung die Presse; Wissenschaft, S: 14

Glyptapanteles ist eine sehr plastisch wirkende solide Metapher. Die Vorgänge die sie beschreibt, auch wenn sie als abstrakte Prozesse aufgefasst werden, stellen einen brutalen mimetischen Raum dar. Sie verbildlicht die Vorstellung einer Form, die ihre eigene Auflösung in sich trägt – wie die Scholastik Atheismus „ausgetragen“ hat. Diese solide Metapher ist zwar drastisch, aber so ist es eine ganze Reihe von Beschreibungen von der Entstehung, Sichtbarkeitsdramatik und den ästhetischen Kriterien Fontanas Tagli. Diese Leinwände sind „verletzt“, doch haben sie ihre Verletzungen „überwunden“ und nicht kollabiert.

Weil sie bestimmte Aufgaben zu erfüllen haben. Sie dienen.

Mu: Das Autorisieren des Wandels (Marta-Kode)

„Nach dem Kriege wurde die Kunst auf den Prüfstand gestellt (...) man hat den dringenden Bedarf gespürt die alte Kunst zu zerstören und etwas Neues zu machen“, meint A2 (GT-Sample 1). Der Verweis auf das Alltägliche wird aus der folgenden Aussage deutlich: „(...) so wie im privaten Leben, man geht durch eine Krise hindurch und wenn man die Krise durchschreitet, dann entsteht etwas Neues“ (GT-Sample 1). Was A2 da beschreibt, ist eine kleine Krisenteleologie. Eine Krise – im Kontinuum von familiären Widrigkeiten bis Krieg – sei akzeptabel, wenn sie einen Sinn habe. Damit gilt sie als „autorisiert“, erlaubt, zulässig, verständlich. Erst im Nachhinein verstehe man wieso die Krise wichtig war, meint A2 (GT-Sample 1).

Die Kunst, so wie ihre Rolle in den Interviews umrissen wurde, müsse der Zeit entsprechen, die gesellschaftliche Lage widerspiegeln; sie müsse „dienen“. Ihr Dienst erweist sich dadurch, dass sie zur Autorisierung, zur sinnvollen Unterstützung des gesamtgesellschaftlichen

Wandels einberufen wurde. Und genau das macht Fontana: Er zerstört um zu schaffen, zerstört um zu schöpfen; er ahmt nach. Er autorisiert und wird dadurch selbst autorisiert.

Die Episode mit Fontana und den Priestern auf der Ausstellung katholischer Kunst dürfte auf zwei Ebenen betrachtet und gedeutet werden:

- Visuelles Update der christlichen Ikonographie. „Da waren zwei Schnitte, ganz blau, und ich sagte „ich glaube an Gott“. Und sie sind gekommen und haben gesagt: „Aber was bedeutet all dies hier?“ (GT-Sample 5). „Dies“ bedeutet, dass Fontana als „Vorreiter der modernen Kunst“, als „graue Eminenz der Moderne“ (A4, GT-Sample 3) den allegorischen Boden der religiösen Kunst – unter der Anwendung von Gewalt, Messer statt Pinsel in der Hand – verlässt, aber ihr, der religiösen Kunst, weiterhin „dient“. Das sind, zusammengefasst, die von Fontana selbst benutzten Gleichnisse: Schnitt = Gottesglaube, Schnitt = Gott, Schnitt = Symbol; gepaart mit einem meisterhaften Goff-Syllogismus: Gott ist Nichts/ Nichts ist Alles / Gott ist Alles (GT-Sample 5). Die Sichtbarkeit des Neuen versteckt in sich die Deutbarkeit des Alten. Es ist eindeutig ein Glyptapanteles Kode in verkomplizierter, komplexer Ausführung: Die alte allegorische und die neue poststrukturalistische christliche Ikonographie wechseln sich im Modus des „Parasitären“ aus; sie tragen einander wechselseitig aus. Und wie? Nicht zu vergessen, Fontana „schneidet“ Leinwände mit einem genauen Plan und viel Sorgfalt. Kein zufälliges Moment versteckt sich in ihnen (GT-Sample 3). Ein Schnitt steht für das Prinzip des „ewig Weiblichen“ (Beleg: das Taglio „Teresita“), zwei repräsentieren das Kreuz (Beleg: dekonstruierter Kreuz, Gespräch mit den Priestern), drei stehen für die Dreifaltigkeit (logische Schlussfolgerung christlicher Kulturen). Gelegentlich sind es auch mehr, die man dann entweder als Körperanalogien, oder als Lichtmodi deuten kann. Wichtig: In einen „anderen Raum“ führen sie alle, sie alle dringen in ihn ein.

- Die Teleologie des Dienens. Die Kunst „dient“, sie ist eine „Dienerin“. Das ist jetzt ein historisch-kulturell vermintes Territorium. Aber ich versuche hier nicht das komplexe Spannungsverhältnis zwischen Gesellschaft und Kunst zu lösen, sondern nur einen Kode zu dimensionieren.

Eine beinahe kodierte Sichtweise auf diese Problematik bietet Smudits (2010: 6-8), mit einer schematischen Darstellung der Ontologie der Kunst. Dort wird schematisch gezeigt, wie ihre Bezüge zwischen Patronage zur Selbstreferentialität hin und her schwenken, in jedem neuen Zeitrahmen in einer neuen Aufmischung auftreten. Funktionalität der Kunst ist sonst ein

breites theoretisches Feld – wieviel „dient“ sie, wieviel ist sie selbstreferentiell, kann auch als ein Kontinuum verstanden werden. *„Wenn Kunst überhaupt eine Funktion haben soll, dann muss sie in dem liegen, was sie mit dem Leben nicht gemeinsam hat“*, schreibt Danto (1984: 52). Wittgenstein würde ihm beipflichten: Ästhetik sei sowieso transzendental (vgl. Wittgenstein, TLP, Satz: 6.421).

Der Kode „Autorisierung des Wandels“ bekommt auch eine Kurzform und wird zusammenfassend als Marta-Kode geführt.



Das Motiv Maria und Marta in der Malerei: Links ist Velasquez, 1618, National Gallery London; rechts Vermeer, 1654-55, Edinburgh, National Gallery of Scotland

Der Autor des Lukas Evangeliums erzählt die Geschichte zweier Schwestern aus Betanien, Maria und Marta. Auf dem Weg nach Jerusalem, kehre Jesus als wandernder Prediger in ihr Haus ein. *„Maria setzte sich dem Herrn zu Füßen und hörte seinen Worten zu. Marta aber war ganz davon in Anspruch genommen, für ihn zu sorgen. Sie kam zu ihm und sagte: Herr, kümmert es dich nicht, dass meine Schwester die ganze Arbeit mir allein überlässt? (...) Der Herr antwortete: (...) Maria hat das Bessere gewählt, das soll ihr nicht genommen werden“*, (Lk, 10,39-10,42).

Keines der anderen synoptischen Evangelien erwähnt diese Episode. Im Johannes finden ihre Protagonisten Erwähnung, vor allem der Bruder der zwei Frauen, Lazarus, aber die mentale Grausamkeit dieser frühen Prädestinationsepisode wird beim Johannes nur angedeutet, nicht in aller Klarheit ausgesprochen. Er begnügt sich damit zu sagen, dass „Marta bediente“ während Maria „Jesus die Füße salbte“ (Joh, 12,2-12,3).

In den Interviews stoßt man auf einige „initial codes“ die das Dienen thematisieren. „Kunst ist immer abhängig“ und „ihr Autonomieanspruch wurde manchmal zu weit gedehnt“, sagt

A3 (GT-Sample 2). Um diese Frage geht es hier nicht. Etwas anderes ist interessant: Wenn die Kunst Marta ist, wer ist dann Maria? Wer hat das Bessere gewählt? Ich habe eine Ahnung wodurch man zur Identität „Marias“ vorstoßen könnte: Durch einen spezifischen Raum, den Religion und Kunst unter sich teilen, die Mimesis. Mimesis wird hier im Sinne von Aristoteles begriffen, als „*ein imaginärer Raum in dem das Wesen der Erfahrung fiktional dargestellt wird*“ und „*wo der Umgang mit der Erfahrung nachahmend erzeugt wird*“ (Breckner, 2013, LV 230046-1, Mitschrift 13.3.2013).

Die Frage „wer hat das Bessere gewählt?“ übersetzt sich folglich als „wo wird das Bessere gewählt?“

Nv: Das Aktualisieren der Frömmigkeitsmuster (Abundantia-Kode)

In allen kodierten Texten taucht das Thema der visuellen Aktualisierung religiöser Symbolik auf als ein Ruf nach dem „visual update“ der überkommenen Motivik. Sogar bei Nietzsche, wenn er z. B. über „neue heilige Spiele“ (GT-Sample 6) spricht. Einer der wichtigsten Punkte, dort wo sich die religiöse Motivik/ Symbolik/ Allegorik mit dem Leben berührt, wird von den Frömmigkeitsformeln vereinnahmt. Vor allem, aber nicht nur, in Grenzregionen zwischen profanen und heiligen Räumen (vgl. Durkheim, 2007 (1912): 62-64).

Auf den Punkt gebracht, ist das was aktualisiert und modernisiert werden sollte, der symbolische Inhalt das Frömmigkeitsmuster, oder, wie Fontana es sagt: „Auch die Religionen müssen auf den neuesten Stand der Entdeckungen der Wissenschaft gebracht werden (...) man hat früher sogar Engel mit Flügeln gemacht“ (GT-Sample 5). Wie wird die Fälligkeit dieses Updates argumentiert? Weil sich der Beobachtungsraum geändert, vergrößert habe und der Mensch in alle seinen Dimensionen eingedrungen sei (Fontana, GT-Sample 5); weil das Unendliche aktualisiert werden solle (De Sanna, GT-Sample 4); weil das Alte zerstört werde um Platz fürs Neue zu schaffen (A2, GT-Sample 1); weil sich die alte Bildsymbolik mit den neuen strukturellen Analogien sowieso leicht verbindet, d.h. alles ändert sich und bleibt doch erkenntlich (A3, GT-Sample 2).

Das Letzte bezieht sich auf den Anschluss moderner ikonographischer Konzepte an die Bildkonzepte des 14.-16. Jahrhunderts. Wenn heute in der modernen Kunst die strukturellen Analogien mit tradierten christlichen Motiven festzustellen sind, dann kann nicht nur Vergangenheit dafür verantwortlich sein. Zwei Quellen der symbolisch beladenen Motivik, jene der modernen und der religiösen Kunst, fließen getrennt nebeneinander, um sich hin und wieder in geteilten ikonologischen Deutungsmustern zusammenzufinden: Wunde = Schnitt; Kreuz = zwei Schnitte; unbekannter Raum = transzendentaler Raum. Dadurch entsteht eine

spirituelle Scheinrevolution, die vor allem das eine regeln möchte: Sie will die historisch positiven Frömmigkeitsmuster legitimieren und sie eine Zeit lang fixieren.

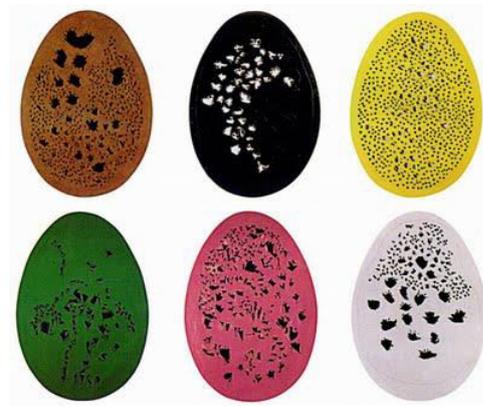
Wie erkennt man die Frömmigkeitsmuster, wie gehen die Aufklärungsgesellschaften mit ihnen um? Das Betrachten (mittelalterliche „Andachtsbilder“), die Tradierung der alten Motivik, der Jagd nach „Familienähnlichkeiten“ (Wittgenstein, PU, § 66, § 67), die Suche nach strukturellen Analogien, die rechtfertigende Einstellung zur „Spiritualität“ in der Kunst; die Liste ist lang.

Seit dem achten Jahrhundert und der ikonoklastischen Bewegung im oströmischen Reich (damals im Wandel zum byzantinischen Reich) steht fest: Bilder sind frech – das Kreuz ist fromm (Klieber 2014, LV 010014-1 und LV 010223-1, Mitschrift 29.4.2014). Die kulturelle Kraft dieser alten Streitigkeiten wirkt immer noch nach. Die Ausbrüche der Bildfeindlichkeit können episodisch betrachtet, und das ist der leichtere Weg, oder sie können generalisiert werden, wie Steinberg es meint wenn er sagt „*a general history of iconoclastic impulse in action remains yet to be written*“ (1996: 184).

Angenommen, wir betrachten den ikonoklastischen Impuls, und nicht die einzelnen Episoden seiner Entfaltung, dann kommen wir leicht zur Einsicht, dass fast alle seinen Bedeutungen mit der Frömmigkeit zu tun haben. Frömmigkeit selbst verschränkt sich wiederum mit vielen Dimensionen des sozialen Lebens, vor allem jenen in macht- und herrschaftsbestimmten Räumen. Dort ist es möglich, viele politische Kategorien die mit Aufopferung, Hingabe, Ergebenheit operieren, als getarnte Frömmigkeits- und Unterwürfigkeitsmuster zu erkennen.

Angenommen, wir unterwerfen Fontanas künstlerische Karriere einer phänomenologischen „Wesensschau“, dann erscheint sie, hinsichtlich christlicher Frömmigkeitsmotivik, als ontologische Wiederholung phylogenetisch-kultureller Muster. Das ist das Territorium auf dem sich religiöse Motivik im Allgemeinen und jene Fontanas im Besonderen bewegt und dabei ständig unter Entscheidungszwang steht: soll sie Bild als Zeichen oder als allegorisches Narrativ darstellen; Bild als Gotteslästerung oder Inkarnation des Göttlichen; Bild als Frömmigkeitsbekennung oder Hochmutszeugnis; Bild als Bekenntnis zur radikalen visuellen Reduktion oder zur überschwänglichen Opulenz? In jedem dieser Paarungen haben wir links mit den Kargheits-Mustern zu tun, rechts mit jenen der Üppigkeit. Aber die Dichotomie arm-reich, schwach-stark im Sine weniger-mehr Komplexität erscheint hier nicht als angemessen, um jenen Unterschied zu betonen, der hier dimensioniert wird.

Deshalb wähle ich das Begriffspaar **mager** – **fett**, das üblich in der Farbenlehre der Malerei verwendet wird, um den optischen Effekt der Ocker- und Umbra-Erden zu beschreiben (Kühn et al. 1988: 21). Ocker sind natürlich vorkommende Farbpigmente (Ton, Quarz, Eisen- und Mangan-Oxide), die auch im Prozess der Verarbeitung „bodenständig“ bleiben. Sowohl der technische als auch der geschichtliche Aspekt der Farb-, Pigment- und Bindemittel-Lehre ist voll extravaganter Beispiele. Die Ocker-Erden sind das Gegenteil: Sie sind nur bescheidene, fromme Erden, was den chthonischen Aspekt zusätzlich betont. Dadurch signalisiert dieser Kode, dass er auf der diesseitigen Raumseite, vor der Membran zu orten ist und nicht vorhat, sich waghalsig über die Grenze zu wagen.



Links ein Buco, das Kreuz wurde durch den rosa Inkarnat (Update!) „gelöchert“, die Kombination verbindet Fleisch und Frömmigkeit; rechts sind sechs der La Fine Di Dio gelöcherten Eier, die Farbovale fett, die Löcher mager.

Bezogen auf den Umgang Fontanas mit dem christlichen ikonographischen Erbe: Die ersten Interpretationen waren „mager“ (die Buchi, 1949-68), während die darauffolgenden Le Pietre (1951-56) und die Barocchi (1954-57) fett sind; mit den Tagli (1958-68) kehrt er wieder zu mager, aber gleichzeitig bleibt er in den Naturen fett; in der Serie La Fine Di Dio (1963-64) vermischen sich mager und fett. Ständig bahnt er sich den Weg zwischen mager-fett, zwischen Vereinfachung/ Reduzierung und dem barocken Bildüberfluss.

Es ist entweder eine „das Loch und basta“ Einstellung, wie Fontana es sagt („die Löcher sind mein Ding, die werde ich nie aufgeben“, GT-Sample 5), oder die optische Beschwörung opulenter, kosmisch wirkender Landschaften (Barocchi), die A4 (GT-Sample 3) so beschreibt: „wie ein Himmel mit unendlichen Galaxien, die sich drehen, es sind Sandkörner, es ist Glass, oder irgendetwas das glitzert (...) die ergeben verschiedene Brechungen: Das eine strahlt aus, das andere wird verschluckt, geht unter“. Das Fette wie das Magere schimmern in den so geöffneten Räumen durch.

Auch der Aktualisierungskode bekommt einen Kurznamen: **Abundantia**. Abundantia ist die altrömische Göttin des Überflusses, d. h. sie ist „fett“. Der Grund: A4 (GT-Sample 3) beschreibt manche Bilder Fontanas (durchlöcherter Barocchi und Pietre) als Abbildungen/Nachahmungen der Welt, des Sternenhimmels. In diesen visuellen und metaphorischen Bildern erscheint die Welt als eine wortwörtlich gemeinte „glänzende“ Leistung. Die „fette“ Abundantia verstehe ich als Höhepunkt, der sich dann zu den mageren Interpretationen der christlichen Ikonographie langsam verdünnt, bis nur zwei Schnitte auf weißer Leinwand zu sehen sind.

Abundantia= Überfluss bezieht sich hier nicht darauf, ob die Bilder „fette“ oder „magere“ Sorten Frömmigkeit repräsentieren, sondern auf die Üppigkeit der verwendeten Bildelemente, die die Frömmigkeitsmuster darstellen. Sie sind visuelle Dimensionen eines theoretischen Kodes.

Teil III: Der methodische Weg zu Kategorien

Die weitere Vorgehensweise erfolgt nach den methodischen Richtungen der konstruktivistischen Grounded Theory, unter einer – bedeutenden, nicht ganz gewollten, aber realistisch nicht vermeidbaren – Nichtberücksichtigung.

Zuerst wird im Kapitel 7 die schematische Hierarchisierung (*diagramming*) der fokussierten Kodes unternommen. Dort findet man kurze Beschreibungen der Kodes und ihre graphische Einordnung. Die schematische Darstellung verbildlicht wie die Kodes untereinander relationieren und wie sich ihre einzelnen Dimensionen „berühren“.

Im Kapitel 8 werden dann einige ausgewählte Kodes zu konzeptuellen Kategorien erhoben und nach ihren Eigenschaften (*properties*) auch graphisch dargestellt und kurz beschrieben.

Die angekündigte Nichtberücksichtigung bezieht sich auf das theoretical Sampling. Dieses methodische Eingreifen in das empirische Material wird bei Charmaz (2014: 197-213) ausführlich beschrieben. Üblicherweise sollte das theoretical Sampling Verfahren in der Arbeitsphase zwischen Konzeptualisierung (Anhebung der fokussierten Kodes zu konzeptuellen Kategorien) und den Verfahren der theoretischen Sättigung, Einordnung und Integration (*saturating, sorting, integrating*) verwendet werden. Theoretical Sampling würde

nach neuen empirischen Materialien verlangen, was den vorgesehenen Umfang dieser Fallstudie sprengen könnte, ohne aber ihre Richtung grundlegend zu korrigieren.

Meine Entscheidung, das empirische Material nicht anwachsen zu lassen, stand von Anfang an fest und wurde aus realistischen und praktischen Gründen getroffen. Der Schritt des Theoretical Sampling stellt eigentlich zwei Bedingungen: Mindestens zwei Forscher/innen, die sich in ständigem Informationstausch unterstützen, vor allem im Bezug auf habituelle Einstellungen zum untersuchten Thema und die Akzeptanz, seitens der Forscher, viel investierte Arbeit als unbemerkt und unsichtbar ausstreichen zu lassen. Das bedeutet nicht, dass hier auf theoretical Sampling verzichtet wurde, weil das Verfahren zu komplex ist, nur dass man dafür den Zeitrahmen einer Dissertation bräuchte.

Deshalb sollte diese Fallstudie als die erste Stufe eines noch komplexeren Forschungsdesigns mit dem gleichen Schwerpunkt – symbolisch-kulturelle Konstrukte die die Macht besitzen, die Idee des Transzendenten abzuschwächen – betrachtet werden.

Im Bezug auf den weiteren Verlauf dieser Studie, habe ich vor die kategorialen Eigenschaften (properties of the conceptual Categories) mit den bestehenden theoretischen Konzepten aus den Bereichen der Religions- und visueller Soziologie in Verbindung zu bringen (Teil IV). Im letzten Schritt, der zusammenfassenden Interpretation (Kapitel 12), soll es dann möglich sein, einige neue Einblicke in das Thema zu gewinnen.

Der Bezug zum empirischen Material bleibt weiterhin entscheidend. Das Forschungsinteresse richtet sich auf diejenigen Schaltstellen, in denen sich die empirischen und theoretischen Konzepte verschränken und miteinander in Dialog treten.

7. Die fokussierten Codes: Hierarchisierung

- Die roten Kodes **Δέλτα**, **Εψιλον** und **Ζητα** haben eindeutige Vorrangstellung errungen. Sie sind die Kodes des faustischen Eindringens, der zwingenden Bewegung; sie besetzen Punkte des Wandeln, drängen nach vorne und scheuen kein Risiko. Sie sind räumlich bestimmt und bezeichnen Handlungen der Erweiterung und der Eroberung. Sie leuchten Gefahr ein, wie bei Rot über eine Ampel zu fahren. Ihre Natur ist Aktivität, das Tun.

- **Die dunkelroten Kodes** **Ητα** (**Ητα 1**, **Ητα 2**) und **Θητα** (**Θητα 1**, **Θητα 2**) sind Fleisch-Kodes; sie besitzen eine gewisse Körperlichkeit und Stofflichkeit. Im Inneren ist auch eine Dolor-Komponente eingeschlossen. Es geht um den Schmerz und das Verletzen, aber auch um die Kontrolle im Prozess ihres Zufügens. Das „Verletzen“ in diesem Kode hat einen Beigeschmack den man aus dem Franz Kafka „Prozess“ kennt, einen „es geht nicht anders“ Unterton. Sie sind die Kodes der Passivität und bezeichnen das Ertragen, das Aushalten, das Erdulden.

- **Die blauen Kodes** **Ιωτα** (**Ιωτα1**, **Ιωτα2**) und **Καππα** sind transzendente Kodes; durch sie werden Phänomene wie Zeit und Raum verwaltet, verschränkt und in Beziehung gesetzt. Sie befassen sich mit den Zeit- und Raum-Relationen zur Sprache und Visualität. Sie sind „himmlisch“ – deshalb die Farbe - in dem Sinn, dass sie sich dem üblichen menschlichen Ordnungs- und Verwaltungsdrang entziehen. Die Dimension **Ιωτα1** ist mit den dunkelroten Kodes vermischt.

Die blauen Kodes gehören zu den aktiven Kodes, ähnlich wie die Roten. Die Natur ihres Tuns ist aber eine andere. Sie rücken nicht so viel nach vorne, sondern „reparieren“ – unter Einbeziehung der transzendental verstandenen Hilfe - falsch verlaufene Zeiten und dislozierte Räume.

- **Die violetten Kodes** **Λαμβδα** (Glyptapanteles), **Μυ** (Marta) und **Νυ** (Abundantia) sind chthonische Kodes, d. h. sie sind „diesseitig“ und ohne jenen starken Eindruck der Transzendenz die die blauen oder (in physisch-räumlicher Hinsicht) die roten Kodes besitzen. Die violetten Kodes verwalten irdliche Belange, sie sind fromm, sie dienen: Das ist ihre generelle Rolle im Prozess des Wandels. Sie stehen für neue, aber bescheidene Anfänge, deshalb die Farbe: Violett = neuer Anfang, eine Binsenweisheit aller Innenarchitekten. Die violetten gehören zu den aktiven Kodes, aber ihre Aktivität beschränkt sich auf ein rechtfertigendes Handeln. D.h. sie akzeptieren die Verhältnisse die sie beschreiben, indem sie zweckdienlich aktive rechtfertigende Strategien entwickeln.

- **Die grauen Kodes** **Αλφα**, **Βητα** und **Γαμμα** „tragen“ alle anderen Kodes in sich; sie dienen quasi als ein natürliches Habitat für alle anderen Kodes. Sie umschließen, umhüllen, aber verstecken nicht; sie sind neutral. Ich erlebe sie von Anfang an als „rund“, als vollkommene kulturelle Stützen in all jenen symbolischen Provinzen, wo Hierarchisierung des Raumes/ der Räumlichkeiten thematisch hinterfragt und nach Prinzipien – das ist jetzt die

Frage nach welchen Prinzipien – geregelt wird. Sie sind kommunikativ aktiv, aber sonst passiv.

Das Diagramm 1 unten zeigt wie die Hierarchisierung der Codes gelöst wurde. Im Diagramm 2 wurde dann das mittlere Teil aus dem Diagramm 1 in Vergrößerung dargestellt:

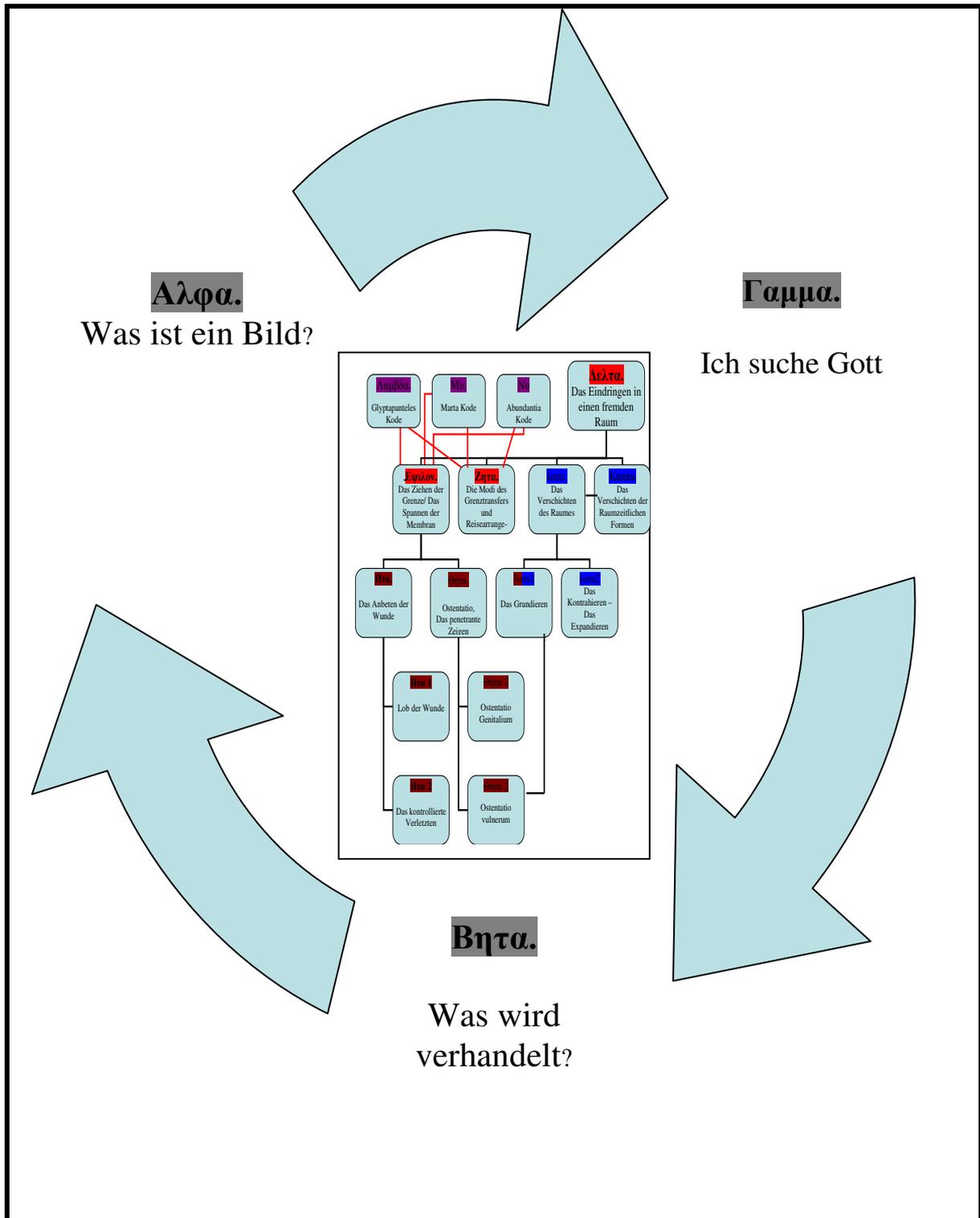


Diagramm 1

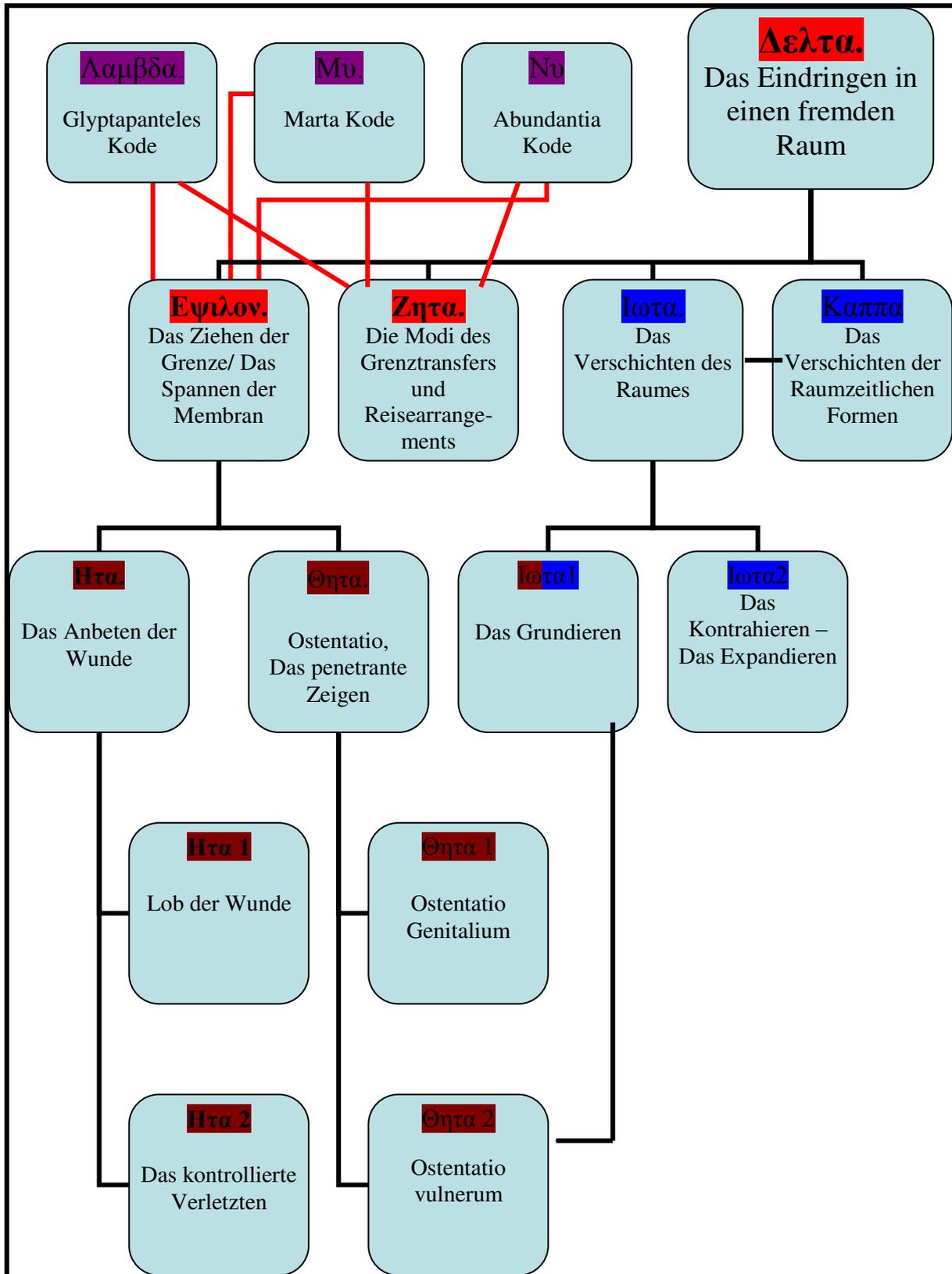


Diagramm 2

Das Diagramm 3 unten zeigt die übersichtliche Darstellung der Verbindungen zwischen zwei roten Kodes **Εψιλον** und **Ζητα** mit den chthonischen Violett-Kodes. Dadurch wird klar, wie auch sie, zusammen mit den anderen, an dem Hauptkode **Δελτα** „hängen“, wie die Glieder einer Kette.

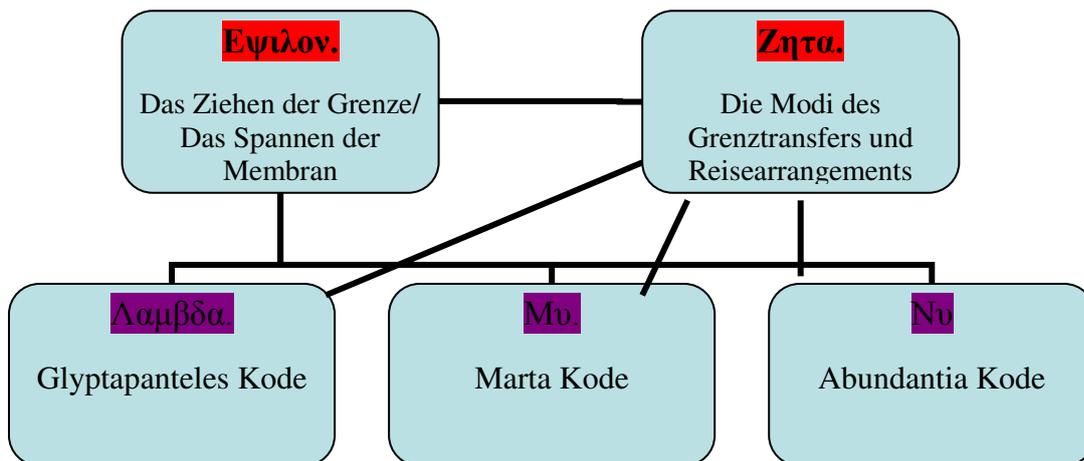


Diagramm 3

8. Von den fokussierten Codes zu den konzeptuellen Kategorien

Basierend auf dem Muster, dass sich aufgrund der Hierarchisierung der fokussierten Codes ergibt, wurden drei Kategorien als konzeptuelle Schwerpunkte gewählt, die dann im weiteren Verlauf dieser Arbeit theoretisch abgetastet werden sollen: „**Das Verhandeln über den Übergang**“, „**Das Anbeten der Wunde**“ und „**Das Zurücksetzen der falschen Zeit und Raum**“. Die Entscheidungen wurden meistens induktiv getroffen, besonders bei der Aufbereitung der ersten zwei Kategorien; bei der dritten überwogen abduktive Schlüsse.

Alle drei leuchten als kleine kognitive „Abdrücke“ jener Muster die sich aus den fokussierten Kodes, ihren Verknüpfungen und Hierarchien ergeben. Die Kodes haben einige Sachlagen als Muster verbildlicht - die Kategorien benützen jetzt diese Muster als theoretische Genotype jener symbolischen Welten auf die sie sich beziehen: Transzendenz, Gott, Verwaltung der kommunikativen Drähte zu diesen kulturellen Phänomenen, Umgang mit logisch „undichten“ Stellen religiöser Systeme.

Wenn wir die logische Annahme in Betracht ziehen, dass sich die Sachlage in der Form eines „Elementarsatzes“ (Elementarsatz = Verkettung von Namen, vgl. Wittgenstein, TLP, Sätze 4.21, 4.211, 4.22, 4.221) aussagen lässt, z.B. „Zwei Schnitte auf einer Leinwand“, oder „Der

Schnitt und das Loch“ (kein Verb!), dann berühren meine Kategorien diese Sachlage von den beiden Seiten, der „diesseitigen“ und der „jenseitigen“.

8.1. Das Verhandeln

- Aus dem Diagramm 4 wird ersichtlich, wie die Verhandlungs-Kategorie durch ihre Eigenschaften „Grenzziehen/Membranspannen“, „Eindringen in einen fremden Raum“ und „Integrieren der neuen Räume“ definiert ist.

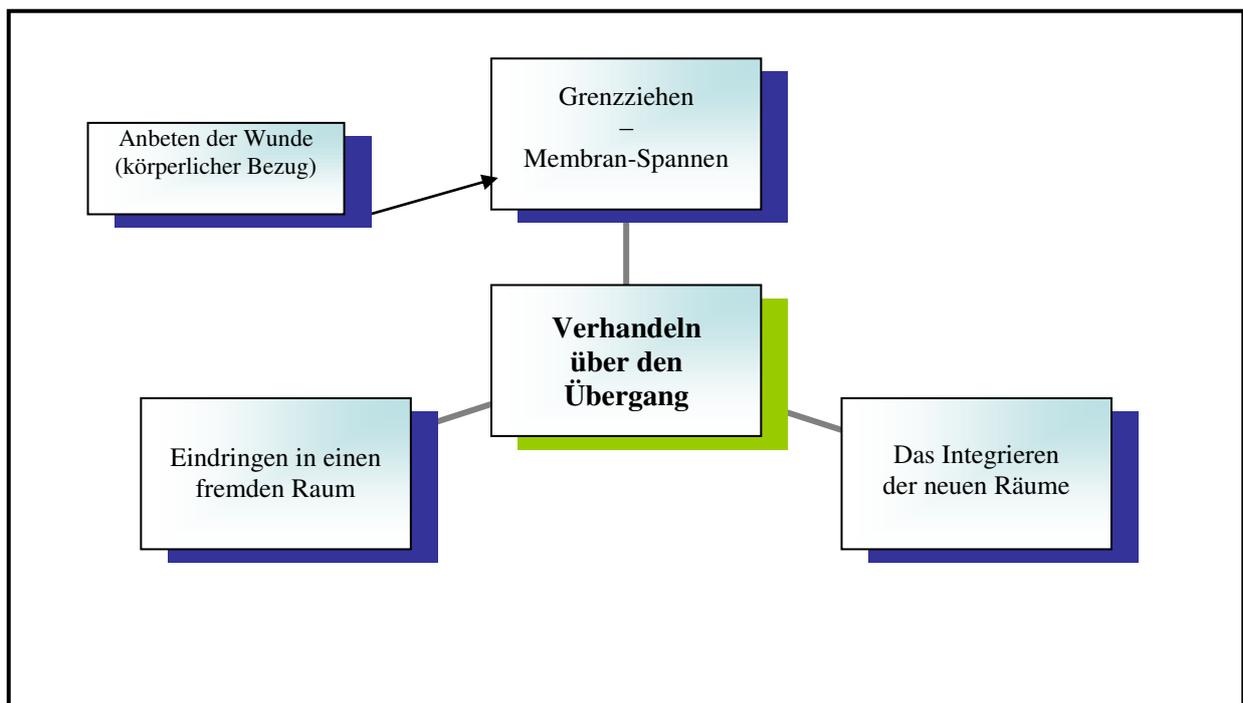


Diagramm 4

Die Kategorie des Verhandeln ist in allen ihren Eigenschaften prozessual und aktiv bestimmt. Die meisten Rotkodes sind jetzt von dieser Kategorie beansprucht und von ihrem Geltungsraum übernommen worden, wengleich nicht immer mit sämtlichen Facetten. Die Graukodes schwingen auch mit.

Das soziale Gespür für den Raumbegriff ist mit Verhandlungen gebunden – wem gehört er, was bedeutet er, wie verläuft die Inanspruchnahme, wie wird er verteidigt. Der Raum ist ein Gut, symbolisch und real (Brache). Die Motivik der Schnitte und Löcher hat die Signalwirkung eines Schildes mit der Aufschrift „die Verhandlungen sind im Gange“. In dieser Hinsicht befindet sie sich in der Zeichenfunktion, d.h. sie kann semantisch „gelesen“ werden.

Die „Verhandlungen“ thematisieren Eroberung neuer (symbolischen und realen) Räume; in Aushandlungsprozessen entscheiden Kulturen wie sie ihre Raum-Dispositive bestimmen wollen. Und es wird verhandelt, um Ordnungsprinzipien der Raum-Verwaltung und der Raum-Inbesitznahme neu festzulegen. Wenn Verhandlungen scheitern, dann ist Krieg immer möglich – religiöser, politischer, sozialer.

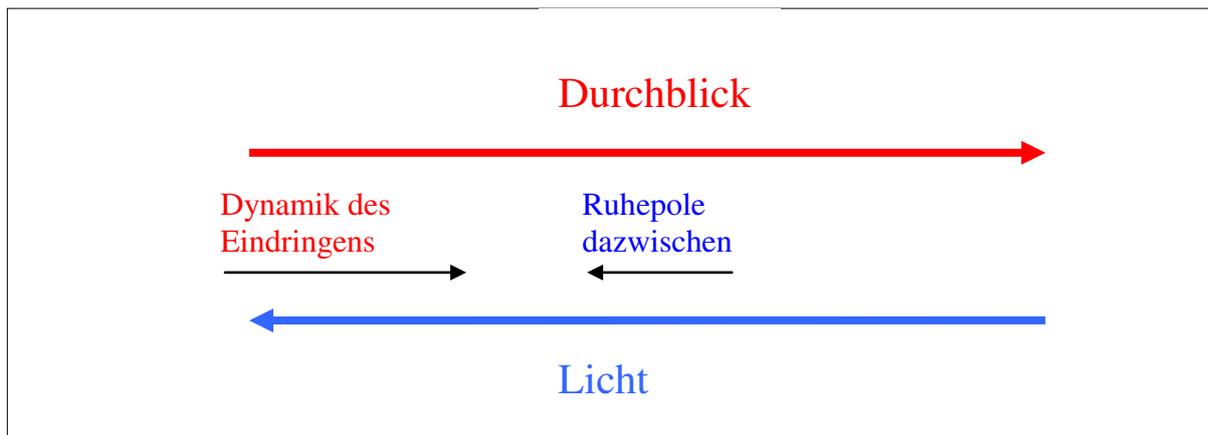
Die Eigenschaft „Grenze“. Zuerst werden die Grenzen verhandelt, die danach – als temporär „ausgehandelte“ Membranen – in kulturelle Horizonte übergehen. Wie stabil ist diese Grenze? Was erträgt sie – welche kulturellen „Einschüsse“ – bevor sie zusammenbricht? Angenommen, ich verwende „eine Kette der Dinge“ (vgl. Wittgenstein, TLP, Satz 2.03) um diese Eigenschaft zu verbildlichen, dann würde es mit Nietzsche „Meer, Horizont, Sonne“ (Rohrmoser, 2000: 280-281) heißen. Diese flächenartige vertikale Struktur grenzt zwei Räume ab, die sich durch verschiedene Möglichkeiten der Sachlagen unterscheiden, je nach dem, ob diese Sachlagen symbolisch/ transzendent oder real/ objektiviert sind.

Die Eigenschaft „Eindringen“. Drohung, Provokation, Herausforderung, Infragestellung sind immer ein Teil der Verhandlungen um den Raum – ganz abgesehen davon, ob es sich um den Raum als Territorium oder um Raum als symbolische Ordnung handelt. Nach den gescheiterten/erfolgreichen Verhandlungen, kommt es zum eigentlichen Raum-Eindringen: Das ist genau jener prozessuale Knoten wo sich die Zeit und Raum Adverbien von den gemeinsamen Formen „trennen“, wo sich Raum-Ambiguitäten zu erkennen geben. Diese Eigenschaft besitzt auch Spuren der Blaukodes (Verschichten der raumzeitlichen Formen).

Die Eigenschaft „Integrieren“. Neue unbekannte Räume werden in die bestehenden und bekannten integriert. Der Durchblick wird geöffnet, das perspektivische Prisma (vgl. Panofsky, 1980 (1927)) verändert. Weil das Phänomen Raum plastische Qualitäten besitzt, wird es möglich, dass seine Merkmale wie Formbarkeit, Elastizität oder Nachgiebigkeit die Aggressivität des Eindringens überdecken und neutralisieren. Dadurch wird die Integration neuer Räume kulturell vorbereitet und sozial erleichtert (z.B. Kolonialismus, religiöse Kriege).

Durch seine Eigenschaften, verdichtet sich die Kategorie des Verhandeln zu einem äußerst aktiven und dynamischen Komplex. Er „bewegt“ sich, konzeptuell betrachtet, osmotisch (Osmose = Eindringen). Das gilt aber nur als Prinzip; was hier gebraucht wird, ist ein echtes

Regelwerk als Transfermittel. Und dieses Regelwerk setzt sich zusammen aus den Kombinationen von Licht, Durchblick und Ruhepolen dazwischen. Licht und Durchblick laufen in die entgegengesetzten Richtungen: das Licht kommt von Draußen (wird geholt, GT-Sample 3), der Durchblick kommt von Innen (durchdringt die Membran). Irgendwo zwischen ihnen bilden sich Ruhepole und unterbrechen die Dynamik des Eindringens. Das Ganze beschreibt ein kämpferisches Konzept, das durch verschiedene (kulturelle) Strategien verwaltet, neutralisiert, sogar unsichtbar gemacht werden kann.



8.2. Das Anbeten

Als logische Konsequenz seiner körperlichen Bezüge, integriert die Kategorie des Anbetens die meisten Dunkelrotcodes. Die Diagramme 4 und 5 verbildlichen außerdem, wie sich die Kategorien des Verhandels und des Anbetens in der Eigenschaft „Grenzziehen/Membranspannen“ berühren, d.h. auf einander abfärben.

Genaugenommen geht es in der Anbeten- Kategorie um „Betrachtung des Transzendentalen“ durch eine – gewaltsam geschaffene – Öffnung. Diese Öffnung ist im Prozess der Reduzierung entstanden: Von allen fünf Stigmata, bezieht sich das visuell-kulturelle Gedächtnis der Wunde fast ausschließlich auf das fünfte Stigma, die Seitenwunde, jene mit der Sichtbarkeit eines klaren Schnitts. In den ikonologischen Bezügen besitzt Schnitt mehr Qualitäten der „Wunde“ als die anderen vier Stigmata (Nagellöcher). Wieso dem so ist, stellt eine interessante Frage dar. Eine Vermutung ist sie wert: Vielleicht bezeugt die Sichtbarkeit dieses Motivs, dass ein älteres Konzept im Spiel ist, noch älter als jenes des religiösen Denkens: Das Gender-Konzept (vgl. Teresita-Taglo von Fontana, S: 49 in dieser Arbeit).

Aus dem Diagramm 5 wird ersichtlich, wie die konzeptuelle Kategorie „Anbeten der Wunde“ mit seinen Eigenschaften „Schöpfen und Formen“, „Kontrolliertes Verletzen“ und „Verletzt weiter existieren“ definiert ist.

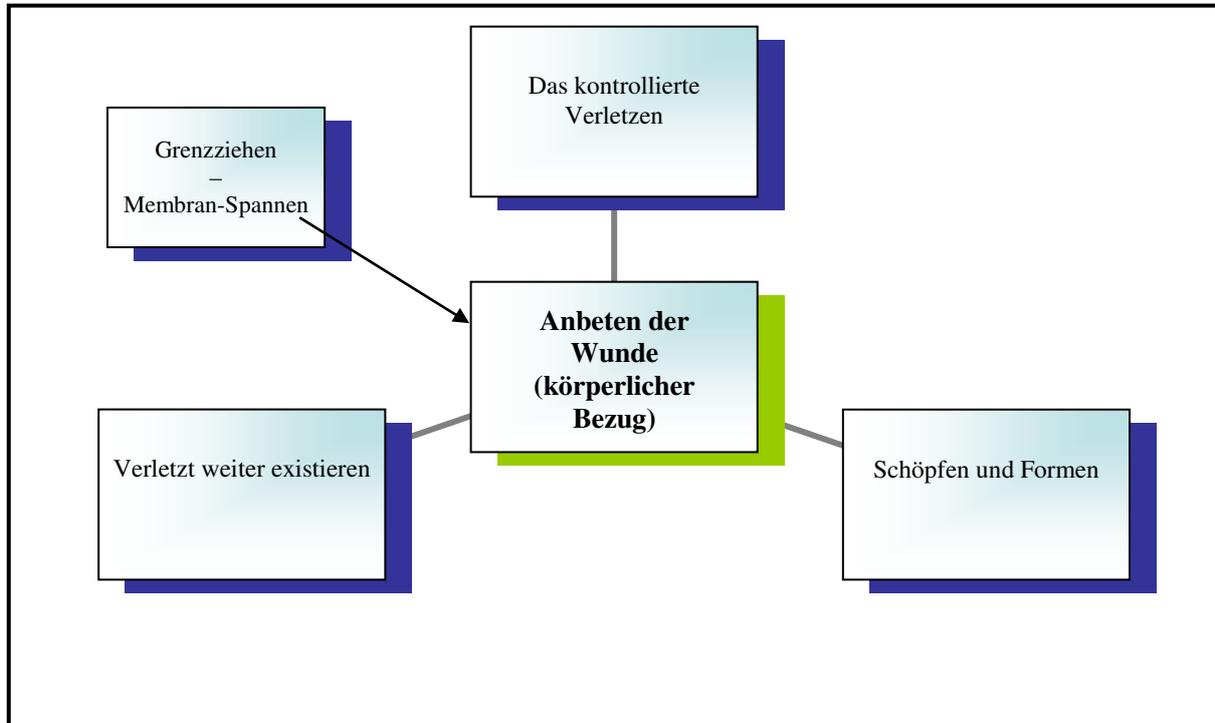


Diagramm 5

Die Eigenschaft „Schöpfen und Formen“. Neben dem dunkelroten – als Abdruck und Einprägung – vereinnahmt sie auch den blauen Symbolgehalt und zwar in dem Bereich, wo es sich um das Vorbereiten und Grundieren der Raum-Körper handelt (10701). Sie beschreibt den kulturell-rituellen Raum in dem das Verletzen quasi vorbereitet wird.

Die Eigenschaft „Kontrolliertes Verletzen“. Diese Eigenschaft fasst in sich Stolz und Erniedrigung des gewaltsamen Übergangs, des Eindringens in einen fremden Raum-Körper zusammen. Sie besticht durch Ambivalenz. Einerseits wird die Verletzung als Ordnung der Dinge akzeptiert; andererseits wird das Opfer (sacrifice) entehrt, indem es klar gemacht wird, dass es hier nur um den Durchblick, durch den Schnitt/die Wunde geht: Die Wunde ist nur dazwischengeschaltet, sie ist ein Mittel.

Die Eigenschaft „Verletzt weiter existieren“. Sie bedeutet: Kein Durchblick, man bleibt in der Wunde/ im Schnitt stecken. In den dunkelroten Kodes wird diese Eigenschaft vorwiegend

mit den ästhetischen Kriterien des Schönen bedacht. Sie thematisiert das Opfer (sacrifice) als Zweck, nicht als Mittel. Jemanden/Etwas versehren gleicht dem „Schönsein“ unter zwei Bedingungen: 1. die Verletzung muss fraglos hingenommen werden; und 2. Dynamismus der Körper darf nicht beeinträchtigt werden. Diese Eigenschaft speist sich teilweise aus dem Symbolgehalt der violetten (Glyptapanteles und Abundantia) und roten Kodes (Leap of faith, Akt des Glaubens).

Wichtig wäre zu betonen, dass der ganze symbolische, durch die Kategorie des Anbetens abgesteckte Raum, ein mimetischer Bereich ist, der von den dienenden Eigenschaften der dritten Kategorie, also aus der dritten Kategorie heraus (das Zurücksetzen, Diagramm 6) logistisch unterstützt, gepflegt und verwaltet wird.

8.3. Das Zurücksetzen

Die meisten blauen Kodes sind hier in diesem Konzept untergebracht. Zwei Punkte sind von besonderem Interesse: Zuerst der Moment des Übergangs von einem bekannten in einen nicht bekannten, nur kulturell erzählten Raum. Der Beobachtungsfokus liegt darauf, ob Zeit- und Raumformen symbolisch zusammengebunden auftreten oder nicht, und welche Bedingungen zum Wandel führen. Die technische Möglichkeit um die Beschaffenheit dieser Verbindungen zu testen, ist in der Sprache schon vorgesehen, darauf deuten die blauen Kodes hin.

Der zweite Punkt thematisiert die Idee der Rückkehr. Eine zeitliche und/oder räumliche Rückkehr wird geplant, entworfen und beabsichtigt, mit dem Ziel und nach dem kulturell gefühlten Ermessen, die falsch verlaufene Zeit und in die Irre führenden Raum zu reparieren, „die Lücken zu schließen“.

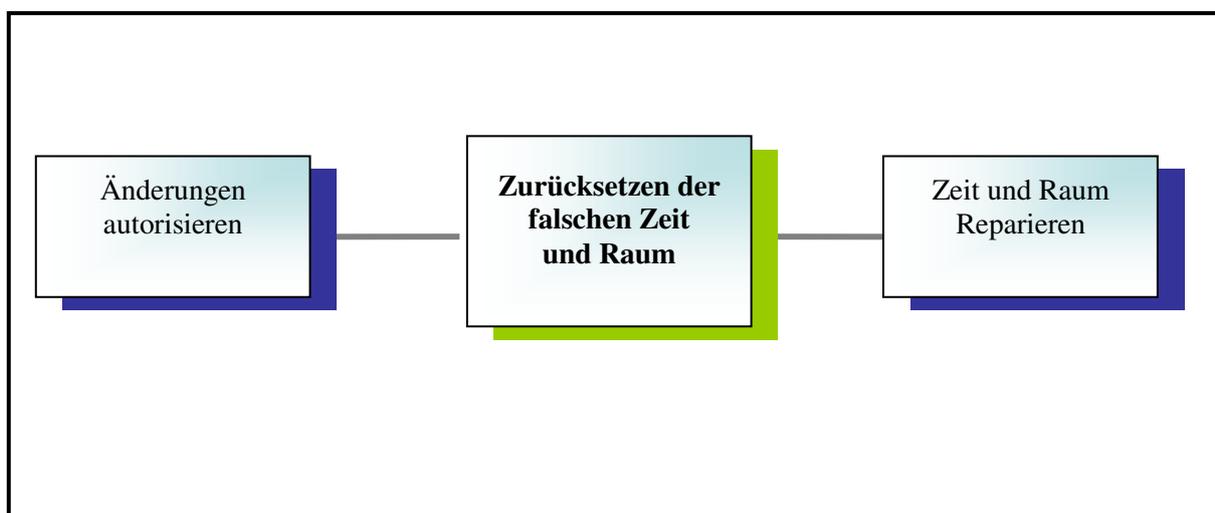


Diagramm 6

Diese beiden Punkte sind durch den Schnitt/die Wunde technisch bestimmbar – sie stellen den ersten symbolischen Schritt der beabsichtigten Handlung dar.

Die Eigenschaft „Zeit und Raum reparieren“. Und wie? Durch mehrere technische Vorgänge, wobei „technisch“ hier im Sinne einer „kleinen Archivmaschine“ verstanden wird, als solide Metapher also. Die folgenden Eingriffe kämen in Frage: Prozesse des Grundierens (nach der ersten Schicht suchen; die Aussage „zurück zu den Wurzeln“) und des Kontrahierens/Expandierens („Zusammenfalten“ der falsch verlaufenen Zeit); Handlungen die implizit mit der Formbarkeit und plastischen Qualitäten dieser Phänomene mitrechnen (verschiedene geschichtliche Interpretationen); getarnter Wandel (Glyptapanteles). Nur um zu zeigen, dass wir hier nicht allein mit symbolischen Prozessen zu tun haben: Zusammenfalten der „falsch“ verlaufenen Zeit ist ein allgemeiner Reflex im politischen und religiösen Bereich. Nach dem Zerfall Jugoslawiens 1991 versuchten alle serbischen Regierungen direkt an das siegreiche Jahr 1918 anzuknüpfen, wenn man noch zwischen dem Nationalstaat der Serben und dem gemeinsamen jugoslawischen Staat wählen konnte (oder nur unter dem Wählen-Können Eindruck stand). Was ist der heutige Staat Israel, wenn nicht eine Gegenwartspolitik, der diese Art Zeit- und Raumreise gelungen ist? Oder, was tun die heutigen „Steinzeit-Islamisten“, wenn nicht die Zeit „zusammenfalten“ um den Raum neu „entfalten“?

Die Eigenschaft „Änderungen autorisieren“. Diese Eigenschaft ist aus einem roten (Verletzung), einem grauen (Ich suche Gott) und einem violetten Kode (Marta) zusammengesetzt. Ihre Rolle ist es, die Bedingungen zu schaffen und so den Gesellschaften Chance zu geben mit den Konsequenzen der Änderungen - die sich aus den Prozessen des Eindringens in einen fremden Raum ergeben – umgehen zu können.

Zusammen betrachtet, stellt die Kategorie des Zurücksetzens nur die logistische Unterstützung für die zwei vorherigen dar. D.h. sie sorgt für die Aufrechterhaltung jenes Ordnungssinns, der dort herrscht; bildlich gesagt schickt sie „Putztrupps“ in die mimetische Kategorie des Anbetens und in die handlungsaktive Kategorie des Verhandeln.

Überspitzt: In der Kategorie des Verhandeln geht es um Bedingungen des Vordringens (Fortschritt); in jener des Anbetens um mimetische Nachspielungen und dem gesellschaftlichen und kulturellen Preis dieses Vordringens. In der Kategorie des Zurücksetzens geht es um Rechtfertigung dessen, was in dem Raum des Anbetens geschieht und um Autorisierung des Eindringens/ des Vorstoßes, die in der ersten Kategorie verhandelt werden.

Teil IV: Konzeptualisierung

Jede dieser drei Kategorien – Das Verhandeln über den Übergang; das Anbeten der Wunde und das Zurücksetzen der falschen Zeit und Raum – könnte, mit mehr empirischem Material, und an andere soziale Bereiche angelegt, zur Beschreibung generischer Prozesse zugezogen werden. Da ich mich hier mit der Religion und den Konstruktionen der verletzten Transzendenz befasse, reduziere ich mich im weiteren Verlauf auf fallspezifisches Abtasten dreier großer theoretischer Konzepte, in welchen soziale Konstruktionen des verletzten Gottes entstehen und wirken: **Gott im Raum, Gott im Wandel und Gott im Wissen.**

Das bedeutet nicht, dass das konzeptuelle Abtasten damit abgeschlossen wäre, nur das es in dieser Arbeit als vorübergehend abgeschlossen betrachtet werden könnte.

Um noch mal auf die Bild-Metapher mit Hydra zurückzugreifen: Betrachten sie meine konzeptuellen Kategorien als Hydra-Körper, ihre Eigenschaften (properties) als Hydraköpfe und den Raum rund um sie herum als einen immens großen, aber nicht unendlichen Raum in dem Generationen der Wissenschaftler ihre Theorien deponiert und Lampen übergeben hatten. Was ich jetzt mache ist das Folgende: Ich versuche herauszufinden, wo genau sich diese Hydra-Köpfe festbeißen und in welche theoretischen Konzepte sie sich verfangen.

In den Kapiteln 9, 10 und 11 werden die kategorialen Eigenschaften theoretisch gesättigt oder saturiert (*saturating*), dann eingeordnet (*theoretical sorting*) und endlich in die zusammenfassende Interpretation integriert. „*Sorting attends to how the categories fit – or do not fit – together. (...) The subsequent integration makes relationships intelligible*” (Charmaz, 2014: 223). Über methodische Schritte, Ratschläge, kreative Freiheiten und empirische Beispiele berichtet Charmaz (2014) in den Kapiteln *Saturating theoretical categories* (S: 213-216) und *Theoretical sorting, diagramming und integrating* (S: 216-224).

9. Gott im Raum

Das Konzept des Göttlichen überhaupt wird immer und zuerst in den Raumkategorien gedacht. Auch aus der alltäglichen Sprache wird klar, dass das Göttliche nicht „hier“ sondern irgendwo „dort“ in einem ihm zugeschriebenen, zgedachten, jedenfalls anderen Raum verweilt; es „wohnt“ in ihm. Darauf tauchen die Fragen auf, ob es dort – in seinem Raum -

beobachtbar, kommunizierbar sein kann. Aus diesen Antworten haben sich komplexe religiöse Systeme entwickelt, und um sie herum Kulturen, oder ganze Zivilisationen.

Der Raum des Göttlichen bekommt dadurch eine plastische Qualität; seine Formbarkeit wird quasi sichtbar. Spezifisch historisch bleibt dabei die Frage wer formt ihn, wie und nach welchen gesellschaftlichen und funktionalen Anforderungen? Wer erhebt den Anspruch diesen als sakral markierten Raum formen zu dürfen und welche topographischen Transformationen finden in diesem Konkurrenzkampf statt? Wird in diesen Prozessen vorrangig Funktionalität der Gesellschaft oder des Göttlichen berücksichtigt?

Die erste Koordinierung ist für Durkheim immer eine räumliche Vorstellung: *„Der Raum ist nicht jener vage und unbestimmte Ort, wie ihn sich Kant vorgestellt hat: absolut und völlig homogen - Er würde zu nichts dienen und könnte nicht einmal gedacht werden“* (Durkheim 2007 (1912): 27). Das würde bedeuten, dass die erste Koordinierung darin bestand, den Raum irgendwie zu teilen. Es würde sich, aus dem historischen sozialen Sinn betrachtend, um ein unmögliches Unterfangen handeln, wenn die Raumteile qualitativ gleich oder untereinander austauschbar wären.

„Um die Dinge im Raum verteilen zu können, muss man sie also verschieden einreichen können: die einen nach rechts, die anderen nach links, diese oben, jene unten, im Norden, im Süden, im Westen, im Osten usw, usw.“ (ebd: 27). Was Durkheim hier beschreibt, ist ein Ordnungsprinzip: Dadurch, dass „verschiedene Räume zugleich sind“ (Kant, KdrV § 4: 95), müssen sie eingereiht und sinnvoll eingeordnet werden. In der Umsetzung dieses vorrangig räumlichen Ordnungsprinzips versteckt sich der Kern des Göttlichen, besser gesagt die Idee von ihm. Anordnung (als Formation), Einordnung (als Klassifikation) und Zuteilung von Räumen war immer ein intrinsischer Teil der Struktur des religiösen Denkens. Wenn der tolle Mensch fragt: *Stürzen wir nicht fortwährend? Und rückwärts, seitwärts, vorwärts, nach allen Seiten? Gibt es noch ein Oben und ein Unten?*“ (GT-Sample 6) das deutet darauf hin, dass die Idee des Göttlichen und die Prozesse der Raumzuteilung im ein und demselben Ordnungsprinzip wurzeln.

Das Unterscheidungsmerkmal des religiösen Denkens überhaupt ist die Aufteilung der Welt in zwei Bereiche, profan und heilig, *„von denen der eine alles umfasst, was heilig ist, und der andere alles, was profan ist“* (Durkheim, 2007 (1917): 62). Bei Durkheim stehen zwar noch die Wörter wie „Bereiche“, „Welten“ oder „Regionen“ bezeichnend für das was man heute „Raum“, „Räume“ oder „Räumlichkeiten“ nennen würde. Dies ist eine terminologische Mode

der Zeit, an sich interessant, aber in dieser Arbeit nicht relevant. Wir nehmen einfach an, dass die beiden Wortfamilien für die Phänomenologie des Raumes stehen, im Sinne, dass „*Räume unter anthropologischen Gesichtspunkten immer schon containerartige Schutzzonen gewesen sind*“ (Günzel, 2012: 111), also treten geteilt auf. Phänomenologisch soll der Raumbegriff zwischen der altgriechischen οἶκημα (eine Örtlichkeit wo jemand wohnt, haust, eine dienende Örtlichkeit) und dem lateinischen „spatium“ (Zeitraum, Kreuzungstopos zeitlicher und räumlicher Verläufe) positioniert sein; er ist mehr als das Erste, weniger als das Zweite.

Die Existenz des Göttlich-Symbolischen nimmt ihren Anfang mit einer Raumteilung. Das was dabei entsteht bezeichnet Luhmann als „*merkwürdig-asymmetrische Form*“ in der ein Raum „markiert“/beobachtbar ist, während der andere „unmarkiert“/wesentlich unbeobachtbar bleibt (vgl. Luhmann, 2002: 24). „*Himmel und Erde. Wieso dieser Anfang und kein anderer? Wieso fängt es mit einer Einteilung an, das heißt: einer Unterscheidung von irreflexivem Sein? Weil nur so der, der die Unterscheidung trifft, es vermeiden kann, in die Unterscheidung selbst zu treten*“ (Luhmann 2002: 24-25). Das Beobachten von dem Luhmann spricht, gehört dem Phänomen der Grenze an, die nach dieser Teilung entsteht; technisch gesehen ist das Beobachten ein Teil des Grenzverkehrs. „*Das einfache Beobachten erfordert nur das Kreuzen der Grenze (...). Diese Grenze gibt es nicht vorher, sie entsteht überhaupt erst, indem man sie kreuzt*“ (ebd: 32). Der Raum wird durch die Unterscheidung – und die Unterscheidung bedeutet die Grenze immer neu zu bestimmen – gespalten und dadurch als Einheit unbeobachtbar. Genau das meint Luhmann wenn er über „das einfache Beobachten“ spricht: die Menschen beobachten „einfach“, d.h. „hier“, in diesseitigem Raum. Das Gegenteil davon wäre die göttliche Beobachtung - und die gestaltet sich wesentlich problematischer. „*Im Falle der Religion geht es um ein re-entry der Unterscheidung beobachtbar/unbeobachtbar ins Beobachtbare*“ (ebd: 32). Vereinfacht gesagt, wir holen den Raum - genau das was Fontana sagt, dass er macht, oder was Kunstgeschichtler sagen, dass er in seinen räumlichen Konzepten gemacht hat: Er beobachtet und lässt andere beobachten.

Noch etwas über jene Ziehung der Grenze, oder der Raumunterteilung: „*Diese Unterscheidung wird als Form markiert – als Form mit zwei Seiten. Dann wird die Unterscheidung in die eine Seite der Form hinüberkopiert; und eben dafür muss man jenen imaginären Raum unterstellen, der dem gespaltenen Raum jene Selbstbeweglichkeit (oder Selbstbezeichnungsfähigkeit) konzidiert*“ (ebd: 33). Das was Luhmann hier theoretisch chiffriert sagt ist das Folgende: Gott ist eine symbolische Form. Er wohnt in einem

imaginären Raum, in dem sich „Realität und vorgetäuschte Realität“ wie im Theater (vgl. ebd: 33) gegenüber stehen. Unsere symbolischen Formen sind verhandelbar, ihre Deutungsflächen können wie Nüsse aufgebrochen und neu interpretiert werden. Nichts hindert uns daran – außer der Grenze, aber das sagt nicht viel, weil sie auch verhandelbar ist.

Luckmann (1991) macht jenen dem Göttlichen zugeteilten Raum noch unsicherer, indem er den Begriff der Religion überproportional erweitert. Er definiert die ganze Weltansicht als „*universale und unspezifische Sozialform der Religion*“ (Luckmann, 1991: 99). Das Prinzip des Göttlichen sei dabei nicht bestimmend. Der religiöse Raum wird so zu einem atmosphärischen Raum, was eine eindeutige Degradation des Göttlichen darstellt. Der Raum Gottes sei jetzt „geholt“, einbezogen in den größeren atmosphärischen Raum mit beliebigen symbolischen Aufladungen. „Sein“ Raum, oder sein Bereich wird jetzt hierarchisiert – und das zu seinem Nachteil.

Durkheim wollte die Welten der profanen und heiligen Dinge nicht hierarchisieren. Er meinte, die hierarchische Unterscheidung wäre „*zu allgemein und ungenau*“ und hat stattdessen nur über die „*Andersartigkeit*“ gesprochen (vgl. Durkheim, 2007 (1917): 64).

Weltansicht ist ein universales Phänomen, das Göttliche – Heiliges Universum – wäre nach Luckmann nur ein Mieter darin. Während die Weltansicht allem Anschein nach für die anthropologisch verstandene Struktur des religiösen Denkens stehen sollte, ist das Symbolsystem Gott nur eine „*Konstellation religiöser Repräsentationen, die ein Heiliges Universum ausbilden*“ und dadurch „*eine spezifische, historische Sozialform der Religion bezeichnen*“ (Luckmann, 1991: 99).

Der „letzte Sinn“ wohnt im heiligen Wirklichkeitsbereich (vgl. ebd: 96), dem Heiligen Kosmos, einem Bereich der nach Luckmann nicht so sehr „abgegrenzt“ sondern mehr von Grenzen „umgeben“ wäre. Fast, würde man sagen, scheinen der „letzte Sinn“ und das reduzierte Göttliche in einer „Box“ (Terminus Goffman, 1982) eingekesselt zu sein.

Kategorie des Verhandeln, Fazit: Der verhandelbare Raum-Status schwächt das Göttliche ab.

9.1. Grenzarbeit: Die Skizzen einer Baustelle

Immer weiter gehen zu wollen, um das Neue zu entdecken und Wissensdurst zu stillen ist, allem Anschein nach, eine anthropologische Veranlagung. So oder ähnlich lauten viele Botschaften aus der populären Kultur: To boldly go where no man has ever gone before (das

Leitmotiv aus der „Star Trek“ Fernsehserie und Filmreihe). In der Soziologie werden diese Prozesse unter dem Verweis auf Rationalisierung betrachtet und analysiert. *„Die okzidentale Moderne und der okzidentale Rationalismus lassen sich durch Kultur des Komparativs entziffern: weiter, höher, schneller* (Kröll, 2012, LV 230104, Mitschrift 27.3.2012). Wie die Kultur, so die Religion, oder umgekehrt; die Begriffe in diesem Satz scheinen untereinander austauschbar zu sein.

In seinem wahrscheinlich berühmtesten Werk *„Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus“* (1988 (1905)) beschreibt Max Weber wie es zum Siegeszug eines ganz bestimmten Typus von Rationalisierung gekommen ist. Darum geht es hier nicht. Dieses Werk ist hier nur insofern von Relevanz, indem in ihm die Grenz-Bezüge (immer weiter, über die Grenzen des Wissens, der Moral!) des Rationalisierungsbegriffs thematisiert werden. Ging es bei Weber noch um die Kritik dieses Zustands, so wird er in dieser Arbeit nur noch als Echo thematisiert, bildhaft gesagt als Besichtigung einer belebten Baustelle die niemals schließt.

Spengler nennt dieses Syndrom *„die faustische Seele“* (Spengler, 1997 (1917): 234), aber begreift ihn nicht psychologisch, sondern wie Weber kulturell. *„Die faustische Seele“* hört sich wie ein in-vivo Kode aller Aufklärungsgesellschaften an. Ihre Deutungspotenz liegt in der Beziehung zum Raum und den Vorstellungen der Grenze. Ihr „Ursymbol“ ist der rein grenzenlose Raum, ihr „Leib“ die abendländische Kultur (vgl. ebd: 234). Es heißt, immer weiter zu ziehen. Im Film *„Faust“* (2011, Originalsprache Deutsch) des russischen Filmregisseurs Alexander Sokurov, besiegt der Hauptcharakter den Teufel indem er die Position der Handlungshoheit für sich beansprucht. Der überlistete Mephisto bleibt auf einer brachen Grenze liegen, während der hyperaktive Faust-Held mit den Worten *„Dahin! Weiter! Immer weiter!“* am Horizont verschwindet.

Der Raum sei also das „kulturelle Ursymbol“ (Spengler, 1997 (1917): 234). Wie die Raum-Ausdehnung wahrgenommen wird, wie der Raum in sozialen und Wissens-Konstruktionen betrachtet, aggregiert, systematisiert wird – das wird kulturell geregelt und durch die Kultur aus beeinflusst die gesellschaftlichen Vorstellungen darüber. Auf den Punkt gebracht: Die Deutung der Tiefe eines Raumes ist kulturell.

Eine neue Raumwahrnehmung und eine neue Religion der radikalen Grenzübertretungen verbinden sich, um als unintendierte Konsequenz eine neue Kultur zu schaffen. *„Der Weg vom Luther zu Calvin ist Radikalisierung der Unruhe, der Aktivität, des stetigen Tun ohne*

Unterlassen, des unaufhörlichen Weitergehens, der Rastlosigkeit. Calvinismus war Umstoßen des ganzen Kosmos“ (Kröll, 2012, LV 230104, Mitschrift 22.5.2012).

Inwiefern ist das in dieser Arbeit von Belang? Der symbolische Modus dieser Rastlosigkeit, hat mit der radikalen Sichtbarkeit zu tun. Jene Forderungen die damals „zwischen Luther und Calvin“ (Kröll, 2012, LV 230104, Mitschrift 17.4.2012) radikalisiert wurden, bezogen sich auf radikale Transparenz – alles sollte der freien Sicht zugänglich gemacht werden. Da Gott jetzt in weitere Ferne rückte (zu deus absconditus wurde), war es auch möglich, dies nicht als Blasphemie zu empfinden. *„Der Natur sollte das letzte Geheimnis entlockt werden. Alles was radikal transparent ist kann auch radikal gesteuert werden (Kröll, 2012, LV 230104, Mitschrift 17.4.2012).*

Das Transparenz-Postulat ist in hohem Maße ambivalent. Wie sorgt man überhaupt für Transparenz in symbolischen Welten? Wie werden symbolische Welten transparent gemacht? Kann man diese Sinnregionen „durchblicken“ und sie dann so belassen, wie sie vor dem Durchblick waren? Schafft der Durchblick sie nicht ab? Kann der Typus der Übertretung der faustischen Grenzen nach den Modi der Entweihung: Tun, Denken, oder Sehen, hierarchisiert werden?

Was, wenn es einmal nur noch den Raum gibt, und keine Grenzen – wie würde sich dieser Zustand auf die Aufklärungsgesellschaften auswirken? Genau das postuliert Nietzsche als toller Mensch: *„Unendlichkeit heißt hier vielmehr: Es gibt keine Grenze mehr. Unendlichkeit meint hier, dass es endlos, ziellos, grenzenlos, unendlich so weitergeht. Es gibt kein anzusteuerndes Land mehr. An die Stelle des tragenden Landes ist der unendliche, grenzenlose, nicht auszuschöpfende, an kein Ende gelangende Ozean getreten. Es gibt kein Ziel mehr, das man erreichen könnte“ (Rohrmoser, 2000: 278).*

Die Visualisierung des kulturellen Raumes als „Meer, Horizont, Sonne“ (ebd: 280) findet einen realen Widerhall bei Carl Schmitt (1997 (1950)). Er fasst Territorien und Grenzen als Objekte der Staatsraison auf, aber da seine Sprache so reich symbolisch ist, passt sie zu diesen Überlegungen. *„Das Meer kennt keine sinnfällige Einheit von Raum und Recht, von Ordnung und Ortung. (...) Das Meer hat keinen Charakter in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes Charakter, das von dem griechischen Wort charassein, eingraben, einritzen, einprägen kommt. Das Meer ist frei. (...) Denn auf dem offenen Meer gibt es keine Hegungen und keine Grenzen, keine geweihten Stätten, keine sakrale Ordnung, kein Recht und kein Eigentum“ (Schmitt 1997 (1950): 14).*

Mit Durkheim könnte man sagen, dass Schmitt auf „*verschiedene affektive Werte*“ der Raum-Regionen eingeht - „*die einen nach rechts, die anderen nach links, diese oben, jene unten...*“ (Durkheim 2007 (1912): 27) - indem er den kulturellen Zustand der radikalen Abwesenheit der Grenzen beschreibt. Mit der individuellen Emotionalität hat das nicht zu tun – diese affektive Färbung der räumlichen Einteilung ist, nach Durkheim, sozial (ebd: 27).

Eigenschaft „Grenze“, Fazit: Der Prozess der Grenzziehung/ Grenzverwaltung wirkt sich auf die Potenzen des Göttlichen bestimmend aus.

9.2. Eindringen: Missachtung der Grenze

Zuerst, welche symbolischen Akteure kommen überhaupt in Frage, wenn die Prozesse des Raum-Eindringens unter handlungstheoretischen Punkten betrachtet werden?

- Knapp gesagt: Immanenz und Transzendenz. Nach Luhmann stellen sie zwei Seiten des religiösen Binärkodes dar (vgl. Luhmann, 2002: 77-92). Das bedeutet: Die Immanenz wird unter dem Gesichtspunkt der Transzendenz betrachtet. Der Vorgeschichte dieser Ausdifferenzierung „*liegt eine Raumvorstellung zugrunde, die Transzendenz mit Immanenz verbindet*“ (ebd: 77). Übersetzt: Das Ferne ist unerreichbar, aber im Prinzip beobachtbar. Diese Ferne „*die man nicht erreichen kann*“ verfügt über „*flüssige Übergänge*“ (ebd: 78) und ist, auch prinzipiell gesprochen, kontingent, d.h. der religiösen Imagination überlassen. „*Transzendenz ist zunächst eine Richtungsangabe, sie verweist auf ein Überschreiten von Grenzen*“ (ebd: 80).

Und schon stehen wir wieder an der Grenze. Das sind nicht territoriale Grenzen, sondern Grenzen zum Unerreichbaren „*nicht nur außerhalb, sondern auch innerhalb der Gesellschaft*“ (ebd: 80).

Das deutet darauf hin, dass die Religion, zumindest die christliche, im Phänomenwesen des Raumes verankert worden wäre. Das Raum-Verständnis bleibt bestimmend. Über diesen Zustand meint Luhmann, dass „*in religionsvergleichender und in evolutionstheoretischer Perspektive man daher diesen Fall der (nur) räumlichen Transzendenz kaum ausschließen können wird – bei allen Zugeständnissen an evolutionäre Innovationen*“ (ebd: 78).

- Zweitens, was bedeutet hier Eindringen? Dringt da Immanenz zu Transzendenz in unerlaubter Weise ein, oder umgekehrt Transzendenz zu Immanenz? Die Essenz dieser Prozesse liegt im kommunikativen Bereich. Wenn hier über die theoretischen Eckpunkte des

„Eindringens“ in einen anderen Raum gesprochen wird, dann werden darunter verschiedene Kommunikationsmatrize, sprachliche und bildliche, verstanden. Der „Raum“ in den eingedrungen wird ist zwar fremd, aber nicht unbekannt – er ist, wie schon früher gezeigt, ein „erzählter“ symbolischer Raum. Fremd ist er nur im Sinne, dass er jemand anderem gehört, nicht denen die ihn in verschiedenen Narrativen abstecken. Es geht um Besitzansprüche, nicht um den Schock des ersten Kontakts.

Der wichtigste Hinweis findet sich im „re-entry“ Konzept von Niklas Luhmann (vgl. Luhmann 2002: 32-36 und 58-64). Das re-entry soll verbildlichen wie eine Transzendenz entsteht: *„Irgendwelchen Dingen oder Ereignissen wird eine besondere Bedeutung verliehen, die sie aus der gewöhnlichen Welt (in der sie zugänglich bleiben) herausnimmt und mit einer besonderen „Aura“ mit besonderen Referenzkreisen ausstattet“* (Luhmann 2002: 58). Dadurch erhält die Welt dann etwas, *„was nicht in diesem engeren Sinne real ist, (...) aber seinerseits beobachtet werden kann“* (ebd: 59).

Luhmann kommt so zu einer realen und einer imaginären Realität (ähnlich der Unterscheidung Realität – Wirklichkeit im Sozialkonstruktivismus). Der „Treffpunkt“ der beiden ist die reale Realität. Eine imaginäre Welt wird also zuerst projiziert, und dann wieder in diese, reale Realität eingelassen. Das wäre die einfachstmögliche Erklärung des Luhmannschen re-entry Konzepts. Imaginäre Welt soll an sich kein Irrtum sein (vgl. ebd: 60), sie ist nur *„ein operativ unzugänglicher Bereich“* (ebd: 80).

- Jetzt betrachten wir wie die „Akteure“ (Immanenz und Transzendenz) durch das entry/re-entry Konzept (im Prinzip: Grade der Beobachtung) mit einander umgehen, wenn ihre kommunikativen Matrizen in Krisensituationen – Krieg, Wandel, große wissenschaftliche Entdeckungen – zusammenbrechen, oder nur hinterfragt werden. Vordergründig geht es hier darum, wie viel Kommunikation das Geheimnisvolle erträgt: *„Eine sehr frühe Form der Kennzeichnung einer imaginären Realität des Religiösen findet man in der Einschränkung durch die Form des Geheimnisvollen, das sich nur unter besonderen Umständen oder besonders Eingeweihten erschließt. Das Sakrale distinguert und schützt sich selbst durch diese Form des Geheimnisses gegen Trivialisierung“* (ebd: 61).

Das „Geheimnis“ der anderen Seite/des anderen Raumes wird, historisch betrachtet, unter soziale Kontrolle gestellt, um die Beliebigkeit des Symbolischen zu reduzieren, weil *„so kann es nicht jeder kommen und irgend etwas behaupten“* (ebd: 61). Das Sakrale wird als ein

Geheimnis dargestellt und stilisiert. Diese Darstellungen zeigen zweifache Wirkung: Einerseits verfremden sie das, was wahrgenommen wird, Andererseits belassen sie es doch im Zustand des Wahrnehmbaren. „Heilige Knochen“ zum Beispiel, sind gleichzeitig verfremdet und wahrnehmbar. Existenz „heiliger“ Knochen, Statuen, Bilder, Berge oder Ähnlichem, bedeutet für Luhmann „*das Veranschaulichung eines re-entry*“ (ebd: 61).

Das Geheimnis (z.B. eine „heilige Ikone“, die Mandylion-Bilder) wird im Wahrnehmbaren objektiviert und auf diese Weise mitverstanden, mitgedacht und in der Kommunikation vorausgesetzt – aber nicht diskutiert. Es bleibt ein Mysterium.

Aber, „*sobald das Geheimnis als Geheimnis kommuniziert werden muss, wird er dem Erraten oder Verraten ausgesetzt*“ (ebd: 61). Kommunikation konstruiert das Geheimnisvolle in der Religion nicht, sie dekonstruiert ihn.

Eigenschaft „Eindringen“, Fazit: Der Durchblick stellt einen Fall des Eindringens in die Region des Geheimnisvollen dar; er kommuniziert ihn sozial und kulturell.

9.2.1. Integrieren: Von der Religion zur Kultur

Es soll bis jetzt als technisch geklärt gelten was genau „Überschreiten der Grenze mit feindlichen Absichten“ im Sinne der Forschungsinteresse dieser Studie bedeutet: Der markierte/beobachtete Teil der Wirklichkeit vergrößert sich zum Nachteil vom unmarkiertem/unbeobachtetem.

Bis jetzt wurde in dieser Arbeit, ganz absichtlich, keine eindeutige Entscheidung bezüglich einer Religionsdefinition getroffen. Durkheim gibt eine (2007 (1912): 76) die kirchlich-institutionell bestimmt ist, Luhmann (2002: 308) eine andere die als Denkmal des Funktionalismus stehen könnte („*Religion ist, was als Religion beobachtet werden kann...*“). „Absichtlich keine Definition“ bedeutet nur, dass die Religion in dieser Arbeit konsequent als eine symbolische von einer Transzendenz bewohnte Sinnform betrachtet wird und nach weiterer Differenzierung, um der Einfachheit willen verzichtet wurde. Nach Durkheim, um die Religion zu definieren, benötigt man die Idee des Göttlichen nicht (2007 (1912): 52-60). In dieser Arbeit ist sie aber essenziell.

Ich stelle die Frage anders: Wann ist es möglich eine Sinnform als „religiös“ zu bezeichnen? Eine in sich geschlossene symbolische Provinz sei religiös „*wenn ihr Sinn zurückweist auf die Einheit der Differenz von beobachtbar und unbeobachtbar und dafür eine Form findet*“

(Luhmann, 2002: 35). Da stellen sich gleich zwei theoretische Fragen. **Zum Einen**, steht der Raum des Unbeobachtbaren nah dran „erschöpft“, in der Perspektive radikal „sichtbar“ und „transparent“ zu werden? **Zum Anderen**, was passiert mit jenen Bereichen, die früher ein Teil des Unbeobachtbaren waren und jetzt ins Beobachtbare transformiert, „geholt“, integriert wurden?

Wie gestattet sich ihre Integration ins Beobachtbare/Markierte und zu wessen Vorteil/Nachteil entwickeln sich diese Prozesse?

Kognitiv gesteuert verlaufen diese integrativen Prozesse sicherlich nicht, weil „*kein System seine Umweltangepasstheit durch Kognition sicherstellen kann*“ (ebd: 44). Durch emotionale Komponente? Keine ernsthafte Religionssoziologie würde heute ihre Ansätze affektuell-handlungstheoretisch argumentieren. Das bleibt der Anthropologie überlassen. Kulturell? Ein Teil jener Prozesse wird sicherlich kulturell aufgefangen und amortisiert. Darüber, wie sich diese Raumverschiebungen in den Beziehungen zwischen Säkularisierung (das re-entry wird problematisiert) und Kultur (Komplex symbolischer Ordnungen) ausdrücken, wird mehr im nächsten Kapitel gesagt.

Nicht Kognition, nicht Emotion, nicht Kultur: Was bleibt, ist Sozialität, die Gesellschaft – sie bewacht den Grenzverkehr mit den heiligen Regionen, sie stellt die Grenzwache auf, sie entscheidet was von der anderen Seite „geholt“, kommuniziert oder sichtbar werden darf.

Die Regeln der formalen Logik verbieten die Antwort auf die erste Frage. Ob und wann der Raum des radikal Unbeobachtbaren als erschöpft gelten kann ist dahingestellt. Die zweite Frage, die sich auf die Integration jener dem Heiligen „entrissenen“ Territorien bezieht, ist wesentlich leichter. Diese Integrationsprozesse sollen im Paradigma eines dynamischen historischen Spannungsverhältnisses angeschaut werden, als mehr oder weniger friedvollen Dialog zwischen jenen sozialen Mächten, die die Tendenz zeigen, alles diesseitig zu machen und den anderen die das Gegenteil wollen und so vieles wie möglich zur Kompetenz des Jenseits erklären. Überspitzt, entweder lebt die Immanenz auf einer kleinen Insel im Meer der Transzendenz, oder umgekehrt, es ist die Transzendenz die um ihren Platz unter der Sonne kämpfen muss.

Da argumentiert Luhmann ganz nüchtern indem er meint, alle Unterscheidungen sind immanente Unterscheidungen: „*auch die von Sein und Nichtsein, auch die von sakral und profan, auch die von Gott und Mensch. Sie gewinnen Realität nur durch Kommunikation. Das, wovon aber alle Bezeichnungen und alle Unterscheidungen verschieden sind, bleibt als*

unmarked space zurück. Und im unmarked space bleiben (...) die Welt und der Beobachter als blinder Fleck seiner Beobachtungen zurück – unbeobachtbar, weil ununterscheidbar“ (ebd: 89).

Der Mensch integriert Teile des bis dahin transzendent zugeordneten Raumes dadurch, dass er den Raum zum Boden umwandelt. Er vereinfacht, reduziert ihn; macht ihn platt. Die phänomenologische Philosophie, vor allem Husserl als ihr Begründer, bietet den theoretischen Ansatz in dem Prozesse der Raum-Domestizierung verfolgt werden können. Nach dem Motto - Raum ist fremd, Boden ist unser – wird der Topos Boden, im Sinne Erdboden, zur Schutz bietenden, leibhaft verinnerlichten Form der räumlichen Integration erklärt (vgl. Günzel, 2002: 105-127 und 153-164).

Die leibhaft verinnerlichte Form des Bodens *„schützt durch einen festen Bezugspunkt von der Orientierungslosigkeit. Die „Revolution“ in der Kopernikus die Erde kosmologisch dezentralisierte, musste daher unter phänomenologischen Gesichtspunkten selbst noch einmal kopernikanisch gewendet werden“* (ebd: 111).

Die phänomenologische Raum-Erlebnisstruktur ist nach Günzel vor-kopernikanisch – ihr Zentrum sei das konstitutive Unten, *„der Erdboden (...), welches jeder Leib virtuell mit sich trägt“* (ebd: 111). *„Der Leib hat für sein Ich die einzigartige Auszeichnung, dass er den Nullpunkt all dieser Orientierungen in sich trägt. (...) So besitzen alle Dinge der Umwelt ihre Orientierung zum Leibe“* (Husserl, 1952: 158). Günzel bezieht sich dabei auf den Begriff der Raumkörperlichkeit, den er als eine fundamentale topologische Figur des phänomenologischen Ansatzes sieht: *„Die grundlegende Bodenständigkeit, durch die erst ein orientierter Raum gegeben ist, bedingt die spezifische „Raumkörperlichkeit“ des Menschen und der Dinge mit denen er zu tun hat“* (Günzel, 2002: 111).

Das Erlebnis von Räumlichkeit entwickelt sich im Gleichnismuster *„des erfahrenden Leibs zur Bodenhaftigkeit“* (ebd: 111) und kommt, zeitlich und generisch, nach ihm. Eine makrostrukturelle Einbettung in die mikrostrukturelle Beschaffenheit eines menschlichen Topos findet statt; der große Raum wird zum kleinen Boden.

Eigenschaft „Integrieren“, Fazit: Und so wird es möglich zu sagen, dass der Durchblick den Raum „holt“ und ihn zum etwas Bekannten, zum Boden, transferiert, reduziert und umwandelt.

10. Gott im Wandel

Das Erste woran man in dieser Hinsicht denkt ist natürlich der Prozess der Säkularisierung. Aber als theoretischer Begriff ist Säkularisierung leider höchst unpräzise. Es ist ein historischer Begriff, von verschiedenen Zeiten mit verschiedenen Inhalten gefüllt. Ist mit Säkularisierung die Aufklärung gemeint? Oder vielleicht die ersten relativistischen Ansätze in der Renaissance? Oder noch früher das scholastische Vorbereiten des Agnostizismus und des Atheismus (als unintendierter Konsequenz natürlich)? Das Problem ist, dass der Begriff der Säkularisierung „zu viele heterogene Traditionen in einem Wort zusammenfasst“ (Luhmann, 2002: 279), was manchmal dazu verleitet, ihn als heute unbrauchbar zu behandeln.

Luhmann zählt einige unruhige Punkte der Säkularisierung auf – ich bezeichne sie hier als „unruhig“, noch besser „unpazifiziert“, weil sie auch in unserer Zeit offen für neue Interpretationen sind.

Zuerst geht es um Kompetenzverschiebungen. „Saeculum“ in ihrem Ursprung bedeutete diesseitige Welt. Mit Durkheim (2007 (1912)) gesprochen, die Welt der profanen Dinge; mit Luhmann, „jene Welt in ihrem durch Sünde und Leid gezeichneten, erlösungsbedürftigen Zustand (Luhmann 2002: 279). Als solche, war die Welt unfertig, ständig in einer substantziellen Transformation begriffen – und alle Hebel dieser Transformationsprozesse waren religiös besetzt. Was dann langsam ab dem 13. Jahrhundert passierte, oder ästhetisch getarnt ab der Renaissance, oder allgemein beschleunigt ab der Aufklärung, war „ein ideologiepolitisches Programm des Abbaus von religiösen Einflüssen auf die Gesellschaft, auf Schule, auf Wissenschaft, auf selbstbestimmte Lebensführung des Einzelnen (ebd: 279). Aber die „abgebauten“ Elemente wurden nicht abgeschafft, sondern nur neu angeordnet und rezykliert, d.h. die „religiös getönte Erwartungen wurden in außerreligiöse, in weltliche Bereiche verschoben“ (ebd: 281).

So betrachtet, schrumpft der Bereich der heiligen Dinge – aber die Anzahl jener Dinge, die diesem Bereich abhandeln kommen, wird nicht kleiner, weil sie nur in den anderen, profanen Bereich „umgeladen“ werden. Nur so wird verständlich, was es bedeutet, wenn jemand sagt, die modernen Gesellschaften sind „säkulare Gesellschaften“. Natürlich sind sie das, aber sie sind es schon so lange, dass sie es vergessen haben. „Schließlich wird dann nicht mehr untersucht, ob die moderne Gesellschaft eine säkularisierte Gesellschaft ist, sondern nur noch: warum dies behauptet wird“ (ebd: 281). Die These „moderne Gesellschaften sind säkularisiert“ bedeutet nur, man hält immer noch „an der Zentralität der Religionsfrage für das Problem der gesellschaftlichen Ordnung fest“ (ebd: 281).

Säkularisierungsprozesse sind also nicht mehr exklusiv verantwortlich für den Wandel der Religion heute. Diese Zuständigkeit wurde ab dem 18. Jahrhundert auf die Kultur übertragen, die sich damals zu einem selbstständigen Phänomenbereich zu konstituieren begann. *„Mit diesem Kulturbegriff reagiert die Gesellschaft des 18. Jahrhunderts auf eine immense Ausdehnung und auf neue Füllungen ihrer räumlichen und zeitlichen Horizonte. (...) Alte Zäsuren wie Griechen und Barbaren, Christen und Heiden, Zivilisierte und Wilde) verlieren ihre Fähigkeit, die Phänomene zu ordnen“* (ebd: 310). Die neue Gesellschaft, deren Matrizen sich mit der Französischen Revolution ausgebildet und vervielfältigt haben, erhob den Anspruch auf neue Vergleichspunkte. So betrachtet, erscheint das Phänomen Kultur als Eroberung mit gleichzeitiger Neutralisierung neuer Vergleichspunkte. Der Kultur-Begriff wird sozialwissenschaftlich verschieden gedeutet (Kröll, 2009: 145-156). Hier konkret wird die Kultur in ihrer Bedeutung als symbolischer Ordnungsrahmen und Sinnhorizont behandelt.

Was macht die Kultur mit anderen Objekt-Phänomenen? Sie „verdoppelt“ sie, indem sie das „Beschriebene wieder beschreibt“ (Luhmann, 2002: 311): Es wird doppelt beobachtet, doppelt beschrieben, doppelt verstanden. *„In der Beobachtung erster Ordnung sieht man auf den Gebrauchssinn der Objekte, auf das, als was sie erscheinen (...). Und dies wird von der Kultur weder geleugnet noch angefeindet. Nur wird der Sinn dieser Gegenstände dupliziert und auf eine Ebene der Beobachtung zweiter Ordnung hinüberkopiert. Hier erscheint alles, was als natürlich und notwendig behandelt wurde, als artifiziell und kontingent“* (ebd: 311). Auf diese Weise büßt die Religion ihre Souveränität in der Bestimmung der Vergleichspunkte ein. Kultur wird zum schwarzen Loch für die Religion und gleichzeitig zu ihrem Retter: In der Kultur findet die Religion Zuflucht von den weiteren Säkularisierungswellen aber gleichzeitig auch ihre Relativierung. Es ist aus Sicht der Religion eine ziemlich kostspielige Rettungsaktion.

Aber ist der Schluss wirklich zulässig, dass der Prozess der Säkularisierung seine Potenzen zu beeinflussen, zu ändern und zu steuern eingebüßt hat? Luhmann stellt eine interessant klingende These, wonach Säkularisierung von der Religion als „Provokation“ verstanden wurde und in der Zukunft *„noch mehrere, vielleicht inkompatible, vielleicht kulturell akzeptierbare, vielleicht „merkwürdige“ Formen geben kann, mit denen die Religion dieser Provokation begegnet“* (ebd: 285). Das ähnelt ein wenig der breiter auf gefassten Definition Luckmanns über die *„Weltansicht als soziale Form der Religion“* (Luckmann, 1991: 93). Der Unterschied ist, dass Luhmann zu mehr Risiko bereit ist: Säkularisierung könne einfach

bedeuten „dass die moderne Gesellschaft „ihre Religion“ noch nicht gefunden habe und folglich experimentiere“ (...) Säkularisierung könnte man dann auch als Aufräumaktion, als Planierung des Terrains verstehen, auf dem sich danach zeitangepasste religiöse Formen entwickeln können (Luhmann, 2002: 307).

Kategorie des Anbetens, Fazit: Durch Säkularisierung verwundet, entwickelt die Religion in der strukturellen Analogie (Ausharren, Erdulden, Aussitzen) mit dem fünften Stigma neue Überlebensstrategien – im Moment scheinen sie genügsam, bescheiden und unterwürfig zu sein.

10.1. Der „Körper“ der Religion

Bis jetzt wurde die Religion in diesem konzeptuellen Teil vorwiegend in ihrer funktionalen Rolle betrachtet, d.h. wie sie wirkt und wie auf sie gewirkt wird. Bei dieser Eigenschaft des Formens, des Kreierens wird ausnahmsweise auf die substantiale Definition umgestiegen (über den Unterschied substantial-funktional vgl. Knoblauch, 1999: 114-117). Substantiale Theorien versuchen die Eigenheit des Religiösen selbst zu definieren, „etwa durch Bedeutungen wie „Gott“, „übernatürliche Wesen“, „jenseitige Welten“ oder „überempirische Mächte““ (ebd: 114); oder hier konkret durch „Substanz“, durch quasi materielle/körperliche Beschaffenheit der Religion.

Das Christentum - als Religion, nicht als kultureller Ansatz oder historische Formation - wurde nach dem visuellen Gedächtnis der Wunde geformt. Die erste Trinitätsperson lässt die zweite Trinitätsperson am Kreuz sterben, leitet den Vorgang selbst ein. Mehr noch: Die zweite Trinitätsperson wurde überhaupt deswegen gezeugt, so dass sie im gewaltsamen Akt der allgemeinen Erlösung sterben darf, kann und muss. Logisch betrachtet, zeugt und tötet die erste Trinitätsperson im Verlauf eines funktional aufgetretenen Problemlösungsaktes sich selbst. Der zentrale Ideologiekern des christlichen Glaubens ist durch die Begriffe des Leidens/des beschädigten Körpers besetzt, genauso wie die christliche Religion ursprünglich eine religiöse Bewegung der Sklaven, der Armen, der sozial und rassistisch Benachteiligten, der Kranken und der Erniedrigten war. Erst mit dem Protestantismus calvinistischer Prägung wird das Problem andersrum aufgestellt und die Theodizee (Rechtfertigung Gottes) säkular interpretiert: „die Unfähigen, Faulen, Behinderten, von Gott vorweg gestraften – über die kommt die Sünde, das Laster in die Welt (...); die die nicht willig sind, bringen das Übel in

die Welt. Eine glänzende Lösung - selber schuld“ (Kröll 2012, LV 230104, Mitschrift 22.5.2012)

Wenn an dieser Stelle das ursprüngliche Christentum und seine genetische Beziehung zum Körper betrachtet wird, dann geht es nicht um die Schadensanfälligkeit der (menschlichen) Körper an sich, sondern darum, dass der beschädigte Körper und seine Anbetung das innere Strukturierungsprinzip der christlichen Religion schlechthin wurde. Die Erinnerungen daran sind in den Horizonten des generationenübergreifenden sozialen Sinns aufbewahrt worden.

Ist es dann möglich eine strukturelle Analogie aufzustellen und zu sagen: Weil die christliche Religion mit der zentralen Thematisierung des „beschädigten“ Körpers ihren erfolgreichen Gang durch die Geschichte aufgenommen hat, hat sie sich selbst visuell stilisiert als ein passiver, durch die Wunde geadelter, gezielter Körper?

Zuerst aber, woraus setzt sich der symbolische Körper der Religion zusammen? Das Substrat dieser symbolischen Körperlichkeit wäre, nach Durkheim, die Gesellschaft selbst (Die ganze Argumentation in Durkheim 2007 (1912): 608-653). „*Die Idee der Gesellschaft ist die Seele der Religion. Die religiösen Kräfte sind also menschliche Kräfte, moralische Kräfte*“ (ebd: 614). Durkheim führt den Beweis für den sozialen Ursprung aller Kategorien aus und definiert Kategorien als „*die festen Regeln, die den Gedanken einengen*“, (ebd: 25) und „*ursprünglich nur soziale Zustände ausdrücken*“ (vgl. ebd: 37).

Von den sozial generierten Kategorien aus, über die „*Ideen der Zeit, des Raumes, der Gattung, der Ursache, der Persönlichkeit*“ (ebd: 39) die genauso aus sozialen Elementen aufgebaut sind, gerät Durkheim zum Begriff der Totalität (ebd: 645), der „*nur die abstrakte Form des Begriffs der Gesellschaft ist*“ (ebd: 646). Was er beschreibt ist ein transzendentaler Raum, der immanent (Immanenz im Sinne Luhmanns aufgefasst, vgl. Luhmann, 2002: 77-92) kategorisiert, geordnet, beherrscht - und bewundert wird. Diese „*abstrakte Form des Begriffs der Gesellschaft*“, oder „*Totalität*“ (Durkheim, 2007 (1912): 646) sei die Religion. Zusammengefasst: In der Religion bewundert, verehrt und vergöttert die Gesellschaft sich selbst.

Und jetzt kommt die Frage: Welcher ist der Gesellschaftstypus, aus dem man das Substrat des religiösen Lebens gemacht hat – war das die ideale oder die wirkliche, vollkommene oder unvollkommene Gesellschaft? (vgl. ebd: 615-617). Natürlich jene wirkliche und unvollkommene, also eine moralisch „beschädigte“ Gesellschaft, da „*die ideale Gesellschaft die Religion voraussetzt, statt sie zu erklären*“ (ebd: 616). Die Gesellschaft drückt in der

Religion sich selbst aus, so wie sie ist, nicht wie sie ihrer Meinung nach in der Totalität sein sollte.

Die wirkliche, „fehlerhafte“ Gesellschaft ist sich - in ihren Erkenntniskategorien – dessen bewusst, dass sie nicht ideal ist. *„Zwischen der Welt der Sinne und der Begierden einerseits, der Welt der Vernunft und der Moral andererseits, ist der Abstand so groß, dass die zweite anscheinend nur durch einen Schöpfungsakt die ersten hat überlagern können“* (ebd: 652). Dadurch schafft die Gesellschaft eine sich selbst überlegene Kontrollinstanz, verlagert die wichtigsten Schöpfungskompetenzen in den unbeobachteten/ unmarkierten Raum – und zieht sich dann zurück in ihren beobachteten/ markierten Raum.

Aber die Kommunikation zwischen diesen zwei Regionen bleibt problematisch, vor allem im Christentum. Während das mythische Denken der früheren wenig komplexen Religionen mit einem Kontinuum zwischen der Welt der Menschen und jener der Götter operiert, *„will das theologische zwischen diesen beiden Welten vermitteln, hauptsächlich, weil es ihre ursprüngliche Kontinuität für zerbrochen hält* (Berger/ Luckmann 2009: 119).

Betrachtet man die christliche Religion, ist die Konsequenz, wie Durkheim es sagt, dass Christus quasi jeden Tag geopfert werden muss: *„Denn nur durch den immer lebendigen und jeden Tag geopfert Christus kann die Gemeinschaft der Gläubigen mit den höchsten Quellen des geistigen Lebens kommunizieren* (Durkheim 2007 (1912): 56).

Der wichtigste delegierte Raum, in dem das geschieht, ist der mimetische Raum der Kunst.

Eigenschaft „Schöpfen und Formen“, Fazit: Das Opfer (sacrifice) wird nachgeahmt an den in mimetischen Vorgängen konstruierten Körpern.

10.2. Legitimierungsdruck: Kränkung der Religion

Allgemein betrachtet, leitet jede Legitimation eines religiösen Symbolsystems seine Schwächung ein. Wenn nicht gleich, dann langfristig, angenommen der Trend des Rechtfertigens und des Erklärens hält an. Es geht jetzt nicht um die Frage, ob das gut oder schlecht ist, ob solche Entwicklungen, dort wo sie als unintendierte Konsequenzen der Legitimierungsprozesse eintreten, vermeidbar oder unvermeidbar sind, ob sie gesteuert werden können oder nicht. Mit dem Thema Legitimation und Legitimierung betrachten wir die Religion wieder unter ihren funktionalen Bestimmungen, aber funktional aus ihrer Sicht, wie sie gesehen werden möchte, wenn sie unter Erklärungszwang steht. In gewisser Weise nimmt sie in Kauf „verletzt“ zu werden, wenn ihre weitere Existenz durch eine Art des kontrollierten Selbst-Verletzens gesichert werden kann.

„Als ein Prozess, als Legitimierung, lässt sich Legitimation als „sekundäre“ Objektivierung von Sinn bezeichnen. Sie produziert eine neue Sinnhaftigkeit, die dazu dient, Bedeutungen, die ungleichartigen Institutionen schon anhaften, zu Sinnhaftigkeit zu integrieren“ (Berger/Luckmann 2009: 98-99). Vereinfacht gesagt, primäre Objektivierungen – z. B. eine schon bestehende Religion – sollen „objektiv zugänglich und subjektiv „ersichtlich“ gemacht werden“ (ebd: 99).

Als Kompaktheitskriterien für verschiedene Legitimierungsverfahren verstehen Berger und Luckmann differenzierte Wissensbestände auf die in diesen Vorgängen zurückgegriffen werden kann (vgl. ebd: 101-102). „Hochkompakt“ würde bedeuten, dass die Sphäre des Alltagswissens und der praktischen Verwendung überschritten ist (ebd: 102). Auf dieser „kompaktesten Schicht der Legitimation“ formieren sich symbolische Sinnwelten „die verschiedene Sinnprovinzen integrieren und die institutionale Ordnung als symbolische Totalität überhöhen“ (ebd: 102).

In diesem Stadium kann sich eine religiös-symbolische Welt zu einer allumfassend bestimmenden gesellschaftlichen Ordnung entwickeln – z.B. Europa bis Aufklärung, oder der politische Islam heute. Sie kann auf synergetische Kräfte verschiedener Stützkonzeptionen zurückgreifen, wie jener der Theologie, Philosophie, Wissenschaft, Mythologie, um ihren Einfluss- und Kontrollstatus abzusichern. Einige dieser „besonders markanten Typen“ der Stützkonzeptionen symbolischer Welten wurden von Berger und Luckmann (2009: 118) beschrieben.

Solange der Legitimierungsdruck, unter welchem eine komplexe symbolische Sinnwelt steht, konstant, aber im Allgemeinen niedrig bleibt („symbolische Sinnwelten“: *Objektivierungen, Sedimentbildung und Ansammlung von Wissen*; oder: „die gesellschaftliche Produkte die Geschichte haben“, ebd: 104), schafft es die Religion, sich aus eigenem Antrieb zu amortisieren. Wenn der Druck anwächst und die Schutzmaßnahmen wie Therapie und/oder Nihilierung (vgl. ebd: 121) ihre Wirkung verfehlen, d. h. diejenigen die zu viel fragen können nicht mehr erfolgreich „therapiert“ oder „nihilisiert“ werden, tritt die Religion in eine Gefahrenzone. Das ist im Grunde keine außerordentliche Situation, weil jede symbolische Sinnwelt potentiell problematisch bleibt (vgl. ebd: 114), die Frage ist nur, bis zu welchem Grade. Einer der wichtigsten Krisenpunkte für jede symbolische Sinnwelt ist die Weitergabe ihres Ordnungssystems an die nächste Generation, ein intergenerationeller Transferknoten in welchem „die Einheit von Lebenslauf und Geschichte zerbricht“ (ebd: 100). Um diese Einheit wieder herzustellen, muss aktiv geholfen werden, es müssen besondere Maßnahmen

aufgegriffen werden - und das geschieht, aus der Sicht der Religion, durch hochriskante Prozesse des Erklärens und Rechtfertigens (vgl. ebd. S:113). Das Ziel ist wieder den Weg zu der Ebene des überschaubar konstanten, d.h. als zumutbar eingestuften Legitimierungsdrucks zurückzufinden.

Aber manche geschlossenen religiösen Systeme können eben nicht rationalisiert werden, ohne zu zerbrechen. Sie geben sich mit dem „überschaubar“- oder „handhabbar“-sein nicht zufrieden. Sie überleben die intergenerationelle Weitergabe schwer beschädigt und inkohärent, oder verwickeln sich in widersprüchliche Legitimierungsprozesse. Die scholastische Philosophie hatte z. B. vor, den mystischen Charakter der Transsubstantiation durch Aristoteles zu erklären. Stattdessen, leitete sie ein Rationalisierungsprozess mit offenem Ende ein.

Was passiert dann? In diesem Fall entscheiden „außertheoretische Interessen“, was nur bedeutet, dass sich Religionen zum Zweck ihrer Aufrechterhaltung direkt an die Gesellschaft wenden, an jenen „Stoff“ also, von dem sie, nach Durkheim, entstanden sind. Berger und Luckmann nennen dies „Pseudopraktizismus“: *„Höchst abstrakte Symbolsysteme (...), die sich von der konkreten Erfahrung des Alltagslebens weit entfernt haben, verdanken ihre Gültigkeit eher gesellschaftlicher Stützung als empirischer Bewährung“* (ebd: 128).

Von Außen kann die Legitimierung der – komplexeren und langlebigeren - religiösen Symbolwelten als ein mimetischer Raum verstanden werden, indem verschiedene Glaubens- und Gotteskonstruktionen ausprobiert/durchgespielt werden können. Durkheim (2007 (1912): 48) erwähnt *„Schöne, seltene oder schaurige Schauspiele“* die im Prozess der Entstehung, Verfestigung und Weitergabe der religiösen symbolischen Ordnungen vonstatten gehen. Jene „heiligen Spiele“ die Nietzsche in dem Aphorismus über den tollen Mensch (GT-Sample 6) erwähnt hatte, gehören auch zum mimetischen Raum der Religion. *„Hitler war in vieler Hinsicht ein grauenhafter Mensch und auch ein sehr beschränkter Mensch, aber die Nietzschesche Frage: „Welche Sühne feiern, welche heiligen Spiele werden wir erfinden müssen?“ hat er verstanden. Der Nationalsozialismus hat die entsprechenden heiligen Spiele nach dem Tode Gottes erfunden“* (Rohrmoser, 2000: 284).

Die Legitimierungsprozesse (Berger/ Luckmann, 2009: 98-139) können zum Bruch der klassifikatorischen Praktiken führen (Durkheim, 2007 (1912): 663) und somit zur Schwächung der sozialen Integration.

Eigenschaft „kontrolliertes Verletzen“, Fazit: Die Legitimierung ist ein Selbstverteidigungsreflex der Religion: sie schwächt sich, um ihr Bestehen zu sichern. Legitimierung = das kontrollierte (Selbst)Verletzen.

10.2.1. Das Leiden und das Glück

Religionen und durch sie erzeugte Lebensordnungen unterscheiden sich danach, welche Einstellung sie zum Leiden oder zum Glück einnehmen. Askese hat eine andere Vorstellung zum Leiden als eine Religion der Opulenz und Fülle. Auf die christliche Religion bezogen, ist es möglich zu generalisieren und zu sagen, dass sie eine theologisch dichte, auf die Institution des Leidens fokussierte Symbolwelt ist. Die Wertung des Glücks ist in ihr, theologisch gesehen, niedrig. Das Christentum betrachtet Glück als eine heidnische Kategorie: Was zählt ist das Heil der Seele, nicht das Glück auf Erde (Kröll, 2012, LV 230104, Mitschrift 27.3.2012).

Vor zweitausend Jahren hat das Christentum die Sozialität der antiken Welt von Grund aus revolutioniert. *„In vielen älteren Religionen galten die Leidenden, die Kranken, die Trauernden und sonst alle die unglücklich, vom Pech verfolgt und chancenlos waren, als seien sie von Dämonen besessen, von Zorn Gottes befallen: Sie durften an den Kultmahlen und Opferritten nicht teilnehmen. Der Christentum bricht mit dieser Tradition; hebt das Stigma an den Nicht-Perfekten auf“* (Kröll, 2012, LV 230104, Mitschrift 27.3.2012).

Wenn Religionen als Legitimationen entweder vom Glück oder vom Leiden betrachtet werden, dann weist sich die christliche als eine aus, die vor allem am Wohlergehen der Nichtperfekten und Wenigperfekten interessiert war. Dies war ihre Zielgruppe, für diese musste sie attraktiv bleiben. Die Wandlung kam erst mit dem Anrücken der protestantischen Sekten ab dem 16. Jahrhundert. In der radikalisierten Prädestinationslehre wurde das Leiden noch mal umgepolt und theologisch abgesichert: Kein Erfolg zu haben, bedeutete wieder keine Gnade finden.

Um Gerechtigkeit, noch dazu die soziale, geht es in dieser Studie nicht. Was interessiert, ist die Entwicklung, die theologische Genese des Leidens und ihre latenten Sinngenerierungen in verschiedenen Kontexten – historischen, künstlerischen, politischen und ideologischen. Mit anderen Worten: Vielleicht hätte Calvin (Johannes Calvin, 1509 Noyon, Frankreich -1564 Genf) nur etwas explizit formuliert haben, das schon implizit da war; oder, mit Wittgenstein gesprochen *„Wenn die Dinge in Sachverhalten vorkommen können, so muss dies schon ich ihnen liegen“* (TLP, Satz: 2.0121). Vielleicht hätten die radikalsten Vertreter des

puritanischen Protestantismus nur einen im Vorfeld diffus existierenden Gedanken konsequent zu Ende ausgeführt haben.

Der Katholizismus fasst die Theodizee mystisch-körperlich auf, der Protestantismus sozial-nüchtern. Aber die beiden Erklärungsansätze der Rechtfertigung Gottes brachten einen enormen Rationalisierungsschub mit sich und in den christlichen Glauben hinein „*indem sie das Leiden nicht mehr nur akzeptierten, nicht mehr nur positiv bewerteten, sondern es rationalisierten: Weil das und das defizitär ist, ist dies die Folge*“ (Kröll, 2012, LV 230104, Mitschrift 27.3.2012).

In seinem kurzen Artikel über Theodizee beschreibt Max Weber (Weber, 1976 (1921), WuG, Kapitel V, § 8: 314-319) die Rechtfertigungsargumente als direkte Konsequenz der sozialen Stärke einer Gottheit – je mächtiger ein Gott von der Gesellschaft verstanden wurde, desto eingehender musste man seine Taten verteidigen.

„*Nicht jeder Gott ist mit absoluter Allmacht und Allwissenheit, kurz absoluter Überweltlichkeit ausgestattet*“ (ebd: 314). Da „*der Gott der jüdischen Propheten, welcher auch der Gott der Christen und Mohammeds wurde*“ ein „*überweltlicher, exklusiv schöpfer, allein lenkender, persönlicher Gott*“ sei (ebd: 314), mussten seine Taten früher oder später einer Rationalisierung unterzogen werden. Je mächtiger die Gottheit, „*desto mehr entsteht das Problem: Wie die ungeheuere Machtsteigerung eines solchen Gottes mit der Tatsache der Unvollkommenheit der Welt vereinbart werden könne, die er geschaffen hat und regiert?*“ (ebd: 315).

Die messianischen Eschatologien versuchten zuerst durch „*eine politische und soziale Umgestaltung des Diesseits*“ (ebd: 315) den allzu großen Erwartungen entgegenzuwirken, sie hinzuhalten. Aber, das brachte nur ein neues Problem mit sich: Wenn alles Handeln diesseits auf ein Ziel im Jenseits sinnvoll ausgerichtet ist, dann rücken diese zwei Bereiche immer näher an aneinander und die Grenze verschwindet. „*Je mehr das diesseitige Handeln auf das jenseitige Schicksal hin ausgerichtet wurde, desto mehr drängte sich auch das Problem des prinzipiellen Verhältnisses Gottes zur Welt und ihren Unvollkommenheiten in den Vordergrund des Denkens*“ (ebd: 316).

Trotz Wandlungen und Umwertungen die nicht immer theologisch aufgefangen, oder aus dem Glauben in die Kultur ausgelagert wurden, blieb „*dass Leiden, vor allem freiwilliges Leiden, die Gottheit milde stimme und die Jenseitschancen bessere*“ (ebd: 316) ein konstantes Glied in weiten Horizonten des kulturell bestimmten Handlungssinns.

Eigenschaft „verletzt weiter existieren“, Fazit: Die Strategien des Verletzt-Existierens wechseln sich zwischen Religion und Sozialität ab, bis dieser „beschädigte“ Zustand seine eigene „Ästhetik des Schönen“ nicht nur entwickelt, sondern fraglos in Kauf nimmt.

11. Gott im Wissen

Wie wird Gott/das transzendente Wesen soziologisch „gedacht“? Gibt es, in Anlehnung an ontologischen, kosmologischen und teleologischen Gottesbeweis, auch einen „soziologischen Beweis“ für die Notwendigkeit der Existenz transzendenter persönlicher Systeme, oder darüber wie sie ihre Machtansprüche erheben, übergeordnete Positionen festigen, wie sie in den rund um sie herum aufgebauten sozialen Konstrukten zurechtkommen?

Hier geht es nicht um Definitionen, den historischen Überblick (beides bietet Knoblauch, 1999) oder eine Aufzählung dessen, was früher heilig und jetzt nur noch profan ist (Durkheim, 2007 (1912); Luckmann 1991), sondern darum, wie Gott sozial „gewusst“ wird, welcher Zustand, welche Möglichkeit ihm Tür und Tor zur Sozialität geöffnet haben dürfte?

Diesen „Beweis“, eigentlich einen „Missing Link“ zwischen Philosophie und Soziologie liefert Alfred Schütz in seinen theoretischen Reflektionen über dem objektiven und dem subjektiven Sinn: *„So tief ist das Bestreben nach Aufsuchung eines subjektiven Sinns alles Vorfindlichen im menschlichen Geiste verwurzelt, so sehr verknüpft sich die sinnhafte Deutung jedes Gegenstandes mit der Möglichkeit seiner Rückführung auf eine sinnhafte Setzung durch ein Bewusstsein, dass schlechthin alles als Erzeugnis und damit als Zeugnis für den Bewusstseinsablauf dessen, der es erzeugte, aufgefasst werden kann: Die Welt als Erzeugnis Gottes, für dessen schöpferischen Akt sie zeugt (...). Jedenfalls ist die Problematik des subjektiven und objektiven Sinns die Eingangspforte zu jeder Theologie und Metaphysik“* (Schütz, 1932: 155).

Mit „Dem sinnhaften Aufbau der sozialen Welt“ hatte Schütz vor, Soziologie phänomenologisch zu begründen. Methodologisch gesehen, macht er das indem er sich an den Konstrukten des subjektiven und objektiven Sinns in der Handlungstheorie Webers abarbeitet, weil er meint die theoretische Unschärfe dieser zwei Begriffe zeige *„die Grenzen der theoretischen Leistung Max Webers“*. *„Weber macht zwischen Handeln als Ablauf und vollzogener Handlung, zwischen dem Sinn des Erzeugens und dem Sinn des Erzeugnisses, zwischen dem Sinn eigenen und fremden Handelns, bzw. eigener und fremder Erlebnisse, zwischen Selbstverstehen und Fremdverstehen keinen Unterschied“* (ebd: 5).

Schütz „bessert“ Weber folgendermaßen aus: Im Zentrum stehen „*der Deutende*“ und „*Objektivationen in denen sich die fremden Bewusstseinserebnisse (des alter ego, Bemerkung V.K.) kundgeben*“ (ebd: 155). Die Interpretation – das klassische interpretative Paradigma basiert darauf – bildet die Brücke zwischen diesen zwei Polen. Das Verstehen vollzieht sich also an Objektivationen – vollzogene Bewegungen, Gesten, Handelnsresultate, Artefakte als Zeichen oder als produzierte Gegenstände der Außenwelt (ebd: 149). Ihnen ist gemeinsam, dass sie „*als Erzeugnisse eines Handelns auch Zeugnisse für das Bewusstsein des Handelnden*“ sind (ebd: 149).

Manche Zeugnisse sind Zeichen, aber nicht alle: „*Damit ein Zeugnis Zeichen werde, muss es in ein Zeichensystem als Zuordnungsschema eingestellt werden können*“ (ebd: 149). Damit gelangt Schütz auf den Boden der Semantiken und fängt an, seine Theorie eher verstehend und kultursoziologisch als phänomenologisch-soziologisch zu untermauern. Knapp gesagt: Das Erzeugnis eines objektiven Sinns ist ein Seiendes; jenes des subjektiven ein Denkendes (ein Sinnzusammenhang). Es geht allgemein um Zeichen, um Zeichenlesen – wenn sie als Glieder in einem Zeichensystem stehen.

Alle Kulturobjektivationen können daher doppelt gelesen oder wahrgenommen werden, einmal als Zeichen eines objektiven, das andere mal als Zeichen eines subjektiven Sinns. Diese Distanz – Distanz zwischen den Zeichen und ihren Referenten, oder zwischen „objektiven“ und „subjektiven“ Zeichen-Zeugnissen führt zu der Entwicklung die Luhmann (2002: 312) als „*kulturelle Symptomatologie*“ beschreibt, wonach jedes kulturelle Item als Symptom für etwas anderes behandelt werden könne.

Alles was bis jetzt in diesem kurzen theoretischen Kapitel gesagt wurde, dient dazu, jene theoretische Fläche offenzulegen auf welcher sich Zeichen als „Gotteszeichen“ verfestigen können, um fortan als Bewusstseinsabläufe eines allmächtigen Wesens gedeutet zu werden.

Über die Problematik des subjektiven und objektiven Sinns streckt die Religionssoziologie ihre Fühler nach den sogenannten „Gottesbeweisen“ aus. Wo Liegen die Verknüpfungen und Ähnlichkeiten?

Theoretisch sind Gottesbeweise in drei Gruppen unterteilt (vgl. Bromand/Kreis, 2013: 13-15): Zuerst die chronologisch ältesten teleologischen Gottesbeweise (Sokrates), dann die kosmologischen (Aristoteles, Thomas von Aquin) und letztendlich die ontologischen (Anselm von Canterbury, Descartes, Spinoza, Leibniz, oder nicht so weit zurück der Mathematiker und Logiker Kurt Gödel 1970). Die teleologischen und kosmologischen Beweise sind aposteriorische (erfahrungsabhängige) Beweise. „*Steht die Organisation der Wirklichkeit*

nach Ursachen und Wirkungen im Mittelpunkt, ergeben sich kosmologische Gottesbeweise. Steht am Beginn der Überlegung die Einrichtung der Wirklichkeit nach Zwecken und Zielen, führt dies auf einen teleologischen Gottesbeweis“ (Bromand/Kreis, 2013: 13). Beide Begriffspaare – Ursache/Wirkung und Zwecke/Ziele – sind mit der Problematik subjektiver/objektiver Sinn vereinbar.

Das bedeutet, dass sich die teleologischen und kosmologischen Beweise ohne Substanzverlust (natürlich unter Beibehaltung des methodologischen Agnostizismus!) in die Religionssoziologie integrieren lassen. Die ontologischen wiederum sind apriorisch (erfahrungsunabhängig) und versuchen die Existenz eines göttlichen Wesens rein aus Begriffen, mit den Mitteln der formalen Logik zu beweisen.

Kant hat alle drei widerlegt (KdU, § 87: 454-463), nur um selbst am Ende einen „moralischen Beweis des Daseins Gottes“ aufzustellen: Physische Natur und moralisches Handeln seien in Harmonie, *„folglich müssen wir eine moralische Weltursache (einen Welturheber) annehmen, um uns, gemäß dem moralischen Gesetzes, einen Endzweck voranzusetzen; und, so weit als das letztere notwendig ist, so weit (...) ist auch das erstere notwendig anzunehmen: nämlich es sei ein Gott“* (Kant, KdU, § 87: 459).

Ganz abgesehen davon, ob er Kant zu diesem Zeitpunkt gelesen hatte oder nicht, setzt Wittgenstein direkt an diese Idee an wenn er sagt: *„die Ethik ist transzendental“* (vgl. TLP, Satz: 6.421) und *„Gott offenbart sich nicht in der Welt“* (TLP, Satz: 6.432). Soziologisch gesehen, operieren beide, Kant und Wittgenstein, auf dem Boden des soziologisch definierten Unterschieds zwischen dem subjektiven und objektiven Sinn.

Kategorie des Zurücksetzens, Fazit: Der (anthropologisch verwurzelte) Wunsch die Welt, Zeit und Raum zu „reparieren“ kann in der Sozialität nur religiös verwaltet werden.

11.1. Scholastik: Die rationale Reparatur des Irrationalen

Kultursoziologisch betrachtet, ist die Geschichte der scholastischen Philosophie und Theologie ein faszinierendes Beispiel für das was in Alltagstheorien als „unvorhergesehene Folgen einer Handlung“ gilt. Eine Weltreligion, zum damaligen Zeitpunkt elfhundert Jahre alt, eindeutig machtinteressiert und herrschaftlich orientiert, mit dem Totalitätsanspruch auf das ganze Wissen, autorisiert den Prozess ihrer eigenen Rationalisierung und leitet damit die Demontage ihres Glaubens und ihrer ideologischen Postulate ein. Zeit, Wissen, Leben, Erlebnisse des Glücks und des Leidens, der Weg zum Gott (Decorte, 2006: 9), alles sollte

rational durchdacht und – deshalb das „Reparatur-Konzept“ in dieser Studie – „repariert“, „gebessert“ werden.

Zuerst, was ist Scholastik, vor allem welche ihrer komplexen Seiten kommt zum Vorschein in dieser Studie? Hier wird sie als Methode der Beweisführung, nicht als philosophische Richtung thematisiert, weil sie ausschließlich unter diesem Blickwinkel eine Einheitsstruktur behaupten kann.

Begrifflich kommt sie aus dem Lateinischen: Scholastica = Debatte; scholasticus = Rhetor/Redner; schola = Schule, Vortrag, Vorlesung. Die zeitliche Unterteilung, samt wichtigsten Vertretern, kann dem folgenden Schema entnommen werden (Decorte, 2006; Grabmann, 1957):

1. Die Geburtsstunde der frühen Scholastik mit Anselm von Canterbury (1033-1109) (vgl. Decorte, 2006: 109-135)
2. Hochscholastik 1250-1320: Thomas von Aquin (1225-1274); Bonaventura (1221-1274); Duns Scotus (1266-1308). Beide, die Früh- und die Hochscholastik gelten in der Literatur als „via antiqua“, der alte Weg (ebd: 136-206)
3. Ab der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts erfolgt die „via moderna“ – Phase mit Wilhelm von Ockham (um die 1285-1347) als dem bekanntesten Namen der spätscholastischen Philosophie (ebd: 275-303).
4. Die scholastische Tradition wurde nie ganz abgebrochen. Heute ist sie unter dem Sammelbegriff „Neuscholastik“ in der katholisch-philosophischen Theologie anzutreffen. Der entscheidende Impuls kam mit der päpstlichen Enzyklika von 1879 Aeterni patris (Leon XIII). Eine Bemerkung am Rande: Dan Browns Bestseller Angels & Demons (2001) und der nach ihm gedrehte Hollywood Blockbuster (2009, Regie Ron Howard) sind rund um den axialen Scholastik-Kode konzipiert, konstruiert und gewerblich-künstlerisch ausgeführt.

Knapp ausgedrückt, versucht die scholastische Methode den Glauben und die Wissenschaft zu vereinen indem das erstere durch das zweite rational autorisiert werden soll. Die Glaubensprinzipien – und die sind in der Bibel formuliert, sie seien veritas, die einzige Wahrheit – werden als Axiome betrachtet, aus denen dann gemäß logischer Regeln eine theoretisch nie abreißende, rein formal-logisch richtige Deduktionskette gezogen werden konnte. Nach den scholastischen Grundprinzipien enthält die Bibel als veritas „harte Fakten“. Sie seien wahr, nur nicht rational einsehbar; aber wenn etwas wahr ist, müsse auch rational sein, beschreibt Decorte die logische Grundierung des scholastischen Denkens nach Anselm

von Centerbury: *Fides quaerens intellectum* = Glaube auf der Suche nach Einsicht (vgl. Decorte 2006: 110).

Das Ziel der scholastischen Methode war den Philosophen – und sie waren damals auch Theologen - unter die Arme zu greifen in ihrem Unterfangen die Rationalität des christlichen Glaubens ersichtlich zu machen, nach dem Prinzip „*ich suche nicht einzusehen, um zu glauben, sondern ich glaube, um einzusehen*“ (ebd: 111). Das bedeutet, der Glaube ging der Vernunft voraus – zuerst wurde geglaubt, erst danach deduktiv vorangeschritten und geschlossen, immer *sola ratione*, allein mit der Vernunft. Es ging einzig und allein darum, die Logik Gottes sichtbar zu machen, seine Vormachtstellung in der Sozialität rational zu begründen.

Die Scholastik als Rationalisierung des Glaubens wurde nie als ein intellektuelles Ornament, eine philosophische Zierde betrieben. Im Vordergrund standen ganz praktische Zwecke: Gläubigen einen Schritt näher zu Gott zu bringen (vgl. ebd: 111). Räumlich kann Scholastik deshalb als ein Weg dargestellt werden, als Metapher die sich ursprünglich aus dem altgriechischen Vokabular ergibt ($\mu\acute{\epsilon}\theta\omicron\delta\omicron\varsigma$ – *methodos*: einen Weg zur Erreichung eines Zieles konsequent verfolgen). Man ist „zum Gott“ vorangeschritten, aber mystisch-geheimnisvoll war nicht gut genug, das Voranschreiten sollte sich rational-ersichtlich ergeben.

Der technische Anfangspunkt der Scholastik befindet sich (Decorte, 2006: 9) im Johannes-Evangelium (Joh, 14,6-14,7): „*Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben. Niemand kommt zum Vater außer durch mich*“. D.h. die Körperlichkeit der zweiten Trinitätsperson sei die „Pforte“ wo der „Weg“ zur ersten Trinitätsperson ansetzt – dorthin sollte der rationale Beweis führen, durch die Wunde hindurch. Demnach stellt sich Scholastik als eine räumliche Konstruktion dar, deren Aufgabe darin liegt, die Anzahl der „*similitudo*“-Elemente (Ähnlichkeiten mit Gott) anwachsen zu lassen und jene der „*dissimilitudo*“ (Ähnlichkeiten mit Materiellem und Tierischem) zu verringern, bzw. eliminieren (vgl. Decorte, 2006: 142).

Die mittelalterliche Scholastik war „*Ein Rittertum des Geistes (...) welches das heilige Land der göttlichen Mysterien mit dem Schilde des Glaubens und dem Schwerte des spekulativen Denkens erobern sollte*“ (Grabmann, 1957, Band 2: 2). Sie wollte den Glauben wissenschaftlich umsetzen, aber in diesem langen Grundierungsprozess hat sie nur geschafft ihn bis Unkenntlichkeit im Wissen aufzulösen. (vgl. ebd. Band 1: 4).

Eigenschaft „Reparieren“, Fazit 1: Der Versuch, rational aufgebaute Wissenskonstruktionen in religiöse symbolische Systeme einzubetten endet (im Christentum) mit der Umorganisation des Raum-Begriffs.

11.1.1. Fegefeuer: „Vergesellschaftung“ des Jenseits

Das „Fegefeuer“, der „dritte Ort“, der Ort an der Grenze, ist das Produkt des scholastischen Denkens. Hier wird nur ein ganz kurzer historischer Überblick seiner Entstehung wiedergegeben, bevor die Behauptung – das Fegefeuer wäre ein Prozess der Vergesellschaftung des Jenseits und der Belebung des Grenzverkehrs, d.h. eine einzigartige Kommunikationsform die ebenso an Diesseits und Jenseits gerichtet ist – klargestellt werden kann.

- **Historisch.** Das ist was Fegefeuer **nicht ist:** In der Bibel (Mt, 3,11; Lk, 3,16) wird von der „Feuertaufe“ gesprochen. Die frühchristliche patristische Literatur thematisiert, auch im Bezug auf Feuer, nichtörtliche Begriffe wie Vorparadies/ refrigerium, Abrahams Schoß, Scheol des Alten Testaments und verschiedene receptaculæ (Löcher, Verstecke, Aufbewahrungsstätte für die Seelen) (Le Goff, 1984: 162 und 179).

Das ist was Fegefeuer **ist:** Ab dem 11. Jahrhundert wird der Begriff adjektivisch als *loca purgatoria/ locis purgatoriis* als Stätte für den „mittleren Sündentypus“/ die „lässlichen“ Sünden (*non valde mali, mediocriter boni/ mali*) behandelt (ebd. S: 181). Der vermutliche „Erfinder“ des Fegefeuers ist Dekan der theologischen Schule von Notre-Dame de Paris Petrus Manducator, auch Comestor genannt (1100-1178). In seiner Schrift „*De sacramentis*“ (zwischen 1165-1170 datiert) kommt „Purgatorium“ als Substantiv das erste Mal vor. Der biblische Bezug ist der Satz „*Er selbst aber wird gerettet werden, doch so wie durch Feuer hindurch*“ (1 Kor, 3,15). Auf dem zweiten Konzil von Lyon 1274 wurde das Fegefeuer kanonisiert; auf den Konzilen von Ferrara- Florenz 1438/1439 und Trient 1563 theologisch erweitert. (Le Goff, 1984: 347). Das Phänomen ist nur im Katholizismus kanonisch anerkannt.

Diese kanonischen Erweiterungen könnten gut mit dem Abundantia-Kode, mit fetten/mageren Frömmigkeitsdarstellungen dimensioniert werden.

- **Zeitlich.** Das Fegefeuer ist ein intermediäres Jenseits, in dem die Toten des „mittleren Sündentypus“ eine Prüfung auf Zeit zu bestehen haben, die durch bestimmte Pflege-Anstrengungen der Lebenden (die Fürbitte = geistliche Hilfe) verkürzt werden kann. Es kann

als eine Zeitblase visualisiert werden, die einen Grenzort zwischen dem individuellen Tod und dem Jüngsten Gericht (vgl. ebd: 15) vereinnahmt. Das Fegefeuer ist als eine temporäre Lösung entworfen, als ein Zeitfenster, die allerletzte Gelegenheit alle früheren falschen Entscheidungen irgendwie zu reparieren und korrigieren. Es handelt sich, im wahrsten Sinne, um eine scholastische Versicherungsanstalt.

- **Räumlich.** Nicht nur zeitlich, auch räumlich ist das Fegefeuer ein Zwischenreich. Zuerst ist es aber ein Ort, der damals ganz real gedacht wurde. Wir haben schon gesehen, dass die Vorreiter des Fegefeuers über einen nicht-örtlichen Charakter verfügten. Erst mit der Kanonisierung des Purgatoriums ab dem 13. Jahrhunderts setzt sich eine realistisch gestaltete Geographie des Jenseits durch. Da die Lokalität zwischen Himmel und Hölle neu eingeschoben wurde, wurden seine Mündungen auf der Erde, im Diesseits vermutet und gesucht. Als vermeintliche „Pforten“ zu den geographischen Purgatorium- Entwürfen wurden Vulkane in Sizilien oder Geysire in Donegal, Irland betrachtet. (vgl. ebd: 19).

Räumlich ist Purgatorium nicht nur in seinem historischen Sinn als Ort/geographische Lokalität gedacht, sondern auch als Orientierungsschema. *„Es lenkte den Blick der Gesellschaft gen Himmel“* (Le Goff, 1984: 11). Die griechisch-römische Antike operierte noch mit dem antinomischen Paar Rechts-Links. Solche Orientierung wurde vom Christentum zwar übernommen, aber dem antinomischen Orientierungssymbol Oben-Unten untergeordnet. *„An diesem System, das über das räumliche Denken vermittelt wurde, orientierte sich im wesentlichen die Dialektik der christlichen Werte im Mittelalter“* (ebd: 11).

In den Darstellungen der bildenden Kunst ist der Blick der „Seelen“ im Fegefeuer immer nach oben gerichtet, jener in den Höllenbildnissen nach unten. Die Blickführung funktioniert als Erkennungszeichen.

- **Soziologisch.** Le Goff ist bzw. war - er ist vor sechs Monaten neunzigjährig gestorben – Historiker-Mediävist, aber sein Fegefeuer-Buch enthält einige wichtige soziologische Lesearten dieses Begriffs. Das Kapitel „Das logische Schema und die soziale Wirklichkeit: Eine dezentrierte Mitte“ (ebd: 273-276) bietet sogar eine komplett soziologisch formulierte Interpretation der Purgatorium- Entstehung.

Die These Le Goffs setzt an dem räumlichen Denken an, das durch die Vorstellungen des dritten Ortes vermittelt wurde. Purgatorium erscheint so als sozial generiertes Unterfangen, den Jenseits-Raum zu strukturieren, ihn in gewisser Weise zu vergesellschaften. *„Der Glaube an Fegefeuer ist nur auf dem Hintergrund einer langen Geschichte von Ideen und Bildern (...)“*

und vermutlich von Veränderungen in der Tiefenstruktur der Gesellschaft denkbar (ebd: 14). Der Übergang von binären zu ternären Schemata „diente dazu, die Gesellschaft, die aus der zweiten Phase der feudalen Revolution, der Epoche des Aufschwungs der Städte, hervorging, darzustellen, zu repräsentieren, nicht aber sie zu beschreiben“ (ebd: 274).

Wie alle Erfindungen im Mittelalter, musste Fegefeuer „nützlich“, „dienlich“ sein. „Das Drei-Stände-System entstand, indem eine mittlere Kategorie zwischen die beiden äußeren Kategorien geschoben wurde“ (ebd: 274) „Eine verschiebbare soziale Grenze“ wurde dadurch erschaffen (ebd: 275); „die Vorstellung der Solidargemeinschaften wurde ausgedehnt“ (ebd: 23); und die zwei getrennten Räume, Diesseits/Jenseits, wurden institutionell durch den dritten Ort hindurch verbunden, da sie jetzt beide, wenngleich im asymmetrischen Ausmaß, den Einfluss auf den „Grenzort“ ausüben konnten (vgl. ebd: 22). „Das Fegefeuer ist eine dezentrale, der finsternen Grenze angenäherte Mitte. (...) Dieses Muster war fest in den sozioökonomischen Strukturen verankert“ (ebd: 275).

- **Populär-kulturell.** Das solidarische Agieren hatte den Zweck, eine institutionelle Vereinheitlichung zweier Räume herbeizuführen, die Vergesellschaftung des Jenseits geradezu zu erzwingen, und den geographischen Ort der Mündung ausfindig zu machen: Diese Handlungen und Vorstellungen wurden nicht nur theologisch aufgefangen, sie waren vor allem unglaublich populär. „Das Bedürfnis nach dem Fegefeuer, nach einer letzten Peripetie zwischen Tod und Auferstehung, nach einer Verlängerung des Bußprozesses und des Heilserwerbs über die falsche Grenze des Todes hinaus, war eine Forderung der Masse geworden. Vox populi...zumindest im Westen“ (ebd: 349). Im filmischen Jargon, man könnte das als eine „Fortsetzung folgt“- Episode verstehen.

Eigenschaft „Reparieren“, Fazit 2: Die Intensität mit der die „Reparaturen“ der Zeit und des Raums angestrebt wurden, stand Pate für die Entstehung einer „allerletzten“ Möglichkeit, um dieses Ziel zu erreichen. Fegefeuer stellt sich hier als eine solide Metapher dar.

11.2. Der Bilderstreit: Die Zeit wird angehalten

Der im Schoß des Ostchristentums ausgetragene und eigentlich nie beigelegte Bilderstreit enthält einige wichtige Punkte für die Überlegungen im thematischen Bereich Zeitverwaltung-Grenze-Ontologie der Bilder, die weit über seine historische Stellung hinausstrahlen. Im Literaturverzeichnis sind einige Titel aufgelistet (Irmischer 1980, Belting 2006), die sich eingehend mit dem Thema beschäftigten. Die auf diesen zwei Seiten

entwickelte konzeptuelle Argumentation und ausgewählte Zitate beziehen sich jedoch auf die von Professor Rupert Klieber am 29.4.2014 gehaltene Vorlesung (LV 010014-1 und 010223-1, Institut für katholische Theologie, Uni Wien):

- **Die Geschichte.** Der byzantinischer Kaiser Leon III (regiert 717-741) tritt 726 mit einer ersten bilderfeindlichen Ansprache hervor: Gott bestrafe Leons Reich durch Hunger, Vulkanausbrüche, vier arabische Belagerungen dicht hintereinander, weil das Volk Bilder verehere. Man könnte jetzt kulturgeschichtlich argumentieren und bis dato zwei verschiedene Bildertraditionen ins Spiel bringen, die bilderfreundliche Antike und den bilderfeindlichen semitischen Raum, aber diese Behauptung würde zu kurz greifen. Der Bilderstreit hatte schwerwiegende politische, kulturelle und soziale Folgen, er hat die bildende Kunst bis in die Gegenwart nach seinen Mustern geformt – aber in seinem Ursprung war er religiös und nicht sozial motiviert.

Leons Reformation wurde vom hohen Klerus mitgetragen, sie griff von oben nach unten ein, wo sie auf einen heftigen Widerstand des niederen Klerus und des einfachen Volks traf. Dieser Streit erstreckte sich auf drei Regentschaften und erst in der vierten (Kaiserin-Witwe Irene 780-802) wurde er auf dem siebten ökumenischen Konzil in Nicäa vorläufig und nur anscheinend beigelegt. Im 9. Jahrhundert ist er noch einmal für mehrere Jahrzehnte aufgeflammt.

- **Frömmigkeit.** Der Streit war ein Versuch die grundlegende Änderung der Frömmigkeitsformeln herbeizuführen: Kreuz (magere Abundantia) statt Christusbilder (fette Abundantia). *„Die Grundüberzeugung war: Konstantin habe im Zeichen des Kreuzes gesiegt, nicht mit Ikonen; das Kreuz sei das einzige legitime Zeichen das man verehere darf - dorthin will Leon zurückkehren“* (Klieber, VO LV 010014-1 und 010223-1, 29.4.2014). Und das „Dorthin“ heißt zurück zum Anfangspunkt des wahren Glaubens zu kehren, der unter den Grundierungsschichten den fetten Frömmigkeitsbildern existieren müsse.

Währenddessen bleibt der Westen in den Formen – er entwickelt sie ja gerade in jenen Momenten - der fetten Abundantia. *„Dort wird das Problem fast nicht verstanden – wozu die Aufregung? Im Westen wurden Bilder eher didaktisch gesehen – mit ihnen kann man halt biblische Geschichten gut erklären - nie hatten sie dort so einen starken kultischen Beigeschmack genossen, wie er ihnen im Osten vor der ikonoklastischen Bewegung zuteil wurde“* (Klieber, VO LV 010014-1 und 010223-1, 29.4.2014).

Auf dem Konzil von Nicäa (787) wird vorerst eine Einigung zweier christlichen Kirchen erzielt: Die wahre Anbetung (Latreia=Adoratio) gehört nur Gott allein, aber die Verehrung (Veneratio) darf den Bildern gelten. Damit wird eine subtile Unterscheidung zwischen Anbetung- Verehrung etabliert. Theologisch wurde es mit einer Art Abbildtheorie Platons und Abdrucktheorie Warburgscher Prägung argumentiert. *„Die Logik die dort entwickelt wurde ist: Jesus ist eigentlich ein Bild Gottes, er als ganze Person, als ein sichtbares Evangelium. Insofern ist die Materie grundsätzlich fähig Göttliches abzubilden, darzustellen, deshalb ist Bildverehrung nicht nur erlaubt, sondern geradezu Pflicht. So wie Christus das göttliche Fleisch und Blut angenommen hat, so wurde das Göttliche in den Bildern eben von Holz und Öl „adoptiert““* (Klieber, VO LV 010014-1 und 010223-1, 29.4.2014).

-Zeit. Das siebte ökumenische Konzil in Nicäa war auch das letzte. Nach dem Ermessen der östlichen Kirchen gab es danach im theologischen Sinne nichts mehr zu sagen. Man steht dazu auch heute noch. Die Summe der sieben Konzilien sei der wahre Glaube; der wurde wiederum von einem bildlich definierten Habitat (man bedenke die grauen Codes) abgerundet und zusammengehalten. Das östliche Christentum hat seine endgültige Identität in den Diskussionen rund um die Bilder erlangt. Seitdem steht die Zeit für die östlichen Kirchen still: Sie existieren in einem zeitlosen Raum zwischen der gefrorenen Zeit (Bilderstreit) und der gelöschten Zeit (der erste, der Ur-Abdruck ist das was zählt, die Zeit danach entbehrt jegliche Relevanz).

Für das östliche Christentum gilt: Es gibt nur Davor und Dahinter (räumlich); Davor und Danach (zeitlich) ist undifferenziert geblieben.

- Kontrolle. Nach Klieber – und nach historischen Interpretationen allgemein – wurde das Existenzrecht der Bilder in Nicäa „gerettet“ (Klieber, VO LV 010014-1 und 010223-1, 29.4.2014). Im Lauf der Geschichte wurde dieses Recht der Bilder noch mehrmals angefochten (protestantischer Bilderstreit im 16./17. Jahrhundert, puritanische Bewegungen in Amerika); Bilder seien aber immer als Sieger hervorgegangen.

Die Fakten sprechen eine andere Sprache. Zumindest für den Osten kann gelten, dass Bilder in Nicäa 787 in einem weiteren Sinn eigentlich niedergeschlagen wurden, ihre öffentliche Zulassung mit der Freiheit bezahlt haben. Die Ikonoklasten, d.h. die geistige Elite im Konstantinopel, haben Bilder zwar zugelassen, aber sie gleichzeitig der strengsten Kontrolle unterzogen. Das „Bild“ wurde mit der „Ikone“ gleichgesetzt, und das Malen von Ikonen wurde theologisch, institutionell und sozial-hierarchisch, inhaltlich und der Form nach, fest

geregelt. In Nicäa hat der Osten eigentlich gar keine Kompromisse gemacht – nur die Kontrolle über die Bilder auf sich gerissen.

Als Resultat entwickelten sich zwei Lesearten der Bilder: Der Osten hat fortan eine Theologie der Bilder (ein Regelwerk) – der Westen Formensprache und Kunststile. Im Osten bleiben Bilder mystisch verstanden und durch fest geregelte Ikonen-Sprache kontrollieren sie sich quasi im Alleingang. Im Westen entwickeln Bilder eine symbolisch uferlose Sprache, die hermeneutisch-interpretativ erschlossen werden kann, soll und muss.

Eigenschaft „Autorisieren“, Fazit: Die Kontrolle über die Bilder ist eine potente Kontrolle der Sozialität und der Zeitlichkeit.

12. Zusammenfassende Interpretation

Allgemein: Götter sind Logik. Gott auch. Der Unterschied liegt vorwiegend in der Komplexität der theologisch-philosophischen Konstrukten die sich von der logischen Matrix erheben. Jetzt soll nur noch geklärt werden, um welche Logik genau geht es hier, wenn man schon die Vermutung äußert, als ob Götter im Gewand logischer Schematismen durch den theoretischen Raum unterwegs wären.

Die primäre Art, die Welt aufzubauen, ist subjektivisch (Dux, 1984: 95). Objekt-Schema funktioniert als Subjekt-Schema: Objekte „tun“ etwas, sie handeln, und mächtige Objekte „handeln“ umso mehr. Diese subjektivistische Struktur der Wirklichkeitsauffassung (ebd: 149) ist in der Sprache, in der Kultur und in der Religion eingeschlossen. Für die Sozialität behält sie die doppelte Relevanz – einmal als das kognitive Schema der Erfahrung, das andere Mal als das interpretative Schema der Wirklichkeitsauffassung (ebd: 96). Immer von der subjektivistischen Matrix aus, erfährt der Mensch die Bausteine der Welt, um sie in der Folge als Interpretamente einzusetzen (ebd: 233).

Wenn in dieser Arbeit einige Formen und Objekte als lebendige Wesen behandelt wurden, soll dieser Zustand auf die zwingende logische Matrix zurückgeführt werden. Gott ist real, weil er logisch ist; die Tatsache, dass er nicht existiert, ändert nicht viel an dieser Feststellung.

Jene auf der Folie des subjektivistischen Schemas erfahrene, interpretierte und konstruierte Welt ist doppelt bewohnt: Weil Objekte in der kategorialen Struktur von Subjekten wahrgenommen werden (ebd: 190), scheinen sich beide Elementargruppen das Recht auf Existenz zu teilen. Sie autorisieren sich gegenseitig durch den Mechanismus der Religion.

Es sollen keine Zweifel darüber aufkommen, dass wir uns hier auf dem reinsten Boden des Sozialen bewegen. Die kognitiven Schemata werden zwar ontologisch ausgebildet, aber sozial erworben. Die Gesellschaft war es „die Religion aus sich heraussetzte“ (ebd: 169) indem sie subjektivistische kategoriale Formen und Verwaltung des sozialen Sinns in eine strukturelle Verknüpfung zusammenbrachte. Nicht psychologische Bedürfnisse, nicht existenzielle Ängste, nicht die Unruhe vor dem Ungewissen und dem Unsichtbaren waren vordergründig bestimmend für die Entstehung der Religion, sondern die Art, wie wir denken, und wir denken eben subjektivisch, machen Objekte zu Subjekten, d.h. erleben sie in der kategorialen Form eines Subjekts.

Diese Logik ist hier vom Interesse weil und insofern sie in Begriffen des Räumlichen theoretisch festgehalten wird. Aufgrund dessen, dass sie subjektivisch gedacht sind, bekommen Dinge und Ereignisse (zusammen: Objekte) eine spezifische Tiefendimension. Einige ihrer Eigenschaften (Wirksamkeit, Mächtigkeit, pragmatische Potenziale u.a.) verselbstständigen sich und „rutschen“/„gleiten“ in den Hintergrund; sie werden in das Unbeobachtbare quasi „verlegt“. Ihre Sichtbarkeit zerfällt in eine wahrnehmbare und eine nur angenommene, transzendente Sphäre. Jene Fahrspuren die diese extrahierten Objekt-Eigenschaften hinterlassen bilden sich als Kluft, als Hiatus zwischen realen Subjekten und subjektivierten Objekten, deren Hülle damit logisch aufgebrochen, fragmentiert wird. *„Götter als die Manifestation dieser Subjektivität thematisieren dieses dahinter. Ihre Existenz gibt jenem Dahinter eine quasi anschauliche Räumlichkeit“* (ebd: 198). Diese Prozesse tun aber mehr als das. *„Erst dadurch, dass die Objekte in eine Gegenlage zum Akteur gebracht werden, bildet sich der Raum aus (...). Das sich mitbildende Subjekt („Gott“, Bem. V.K.) rückt im „Hier“ seiner Position an die Grenze des Raumes, der dadurch zum Aktionsfeld seiner Tätigkeit wird* (ebd: 89).

Symbolische Welten reichen so weit in den Raum hinein, wie sich der entfernteste Gott gewagt hat. Der Grund: Kulturen und Gesellschaften reisen mit.

Der Mensch, könnte man schlussfolgern, markiert und vermisst den Raum mit der Größe jenes zwischen Objekten und deren projizierten Eigenschaften entstandenen Hiatus. Immer ist es wichtig: ein Gott wird von einem Objekt gedacht. Wenn wir einen bestimmten Hiatus zurückverfolgen können, soll es auch theoretisch möglich sein, jenes Objekt zu identifizieren, von dem sich dieser eine Gott einmal gelöst hatte und auf die Reise durch den Raum geschickt wurde.

Wie eine mögliche Ausführung dieser logischen Rückverwandlungsprozesse ausschauen könnte, zeigt Dux (1984: 233-247) am Beispiel des jüdischen Monotheismus. Die frühen Israeliten waren Nomaden. Das hatte zu Folge, dass ihre existenzielle Einheit nicht „*Ort plus Wohnung*“ war, sondern „*der Personenverband der Sippe und des Stammes*“ (ebd: 234). Personenverbände sind vor allem eines: Sie sind Handlungs- und Interaktionssysteme. Von diesen „Objekten“ her – Interaktionen/Handlungen - wurde die Vorstellung von der Mächtigkeit Jahves abgeleitet. Er sei so handlungsmächtig, weil er sich von purer Handlung gelöst hätte. „*Weil dieser Gott von einem Objekt her gedacht wird, dessen eigene Existenz sich aus Handlungen bildet, ist der Gott, der hinter ihm steht, selbst so überdeutlich als Handelnder ausgestattet*“ (ebd: 235).

Der christliche Gott: Das Objekt von dem die christliche Dreifaltigkeit gedacht wurde ist der Raum. Wenn wir den Raum-Begriff als ein abstraktes Objekt auffassen, dann wird es möglich den Entstehungsvorgang dieses (fraglich) monotheistischen Falles auf folgende Weise nachzuvollziehen: Seine Objekt-Hülle wurde aufgebrochen, die Objekt-Eigenschaften ausdifferenziert, subjektiviert, in die Tiefe verlegt und entlang eines sich wie am Faden in die Ferne ziehenden Hiatus transzendiert. Das allgemein geltende subjektivistische Schema, nachdem sich Objekte in kategorialen Formen der Subjekte an der Entstehung symbolischer Systeme beteiligen, verkompliziert sich im Christentum um Einiges. Die Schwachstelle liegt gleich am Anfang: Die christliche Drei-Personen Gruppe funktioniert als drei-dimensionale Gruppe; 3P wird gleich zu 3D. Das ist ein rein theologisches Problem und als solches hier nicht vom Belang, außer als Denkrichtung: Dass nämlich Raumgegebenheiten das Herzstück christlicher Episteme bilden.

Aber was hier vom Belang wäre, ist das Faktum, dass wir jetzt mit der doppelten Kluft, dem doppelten Hiatus fertig werden müssen – einmal als Teil des allgemeinen kategorialen Schema, das andere Mal als dem ganz bestimmten Fall einer ganz bestimmten Transzendenz-Entstehung. Und weil diese transzendente Konstruktion, ihrer Substanz nach, der Raum selbst ist, weil sie vom Raum her gedacht worden ist, ist sie auch – in der Wahrnehmung, Erfahrung und in den interpretativen Narrativen - extrem anfällig für alle Wandlungen die das Raum-Verständnis betreffen. Die Vorgänge in denen Raum in verschiedenen historischen Formen christlicher Gesellschaften begriffen, ergründet, beschrieben, symbolisiert und künstlerisch behandelt wurde, verhielten sich dem christlichen 3D Gott gegenüber nicht als neutral.

Anders war nicht zu erwarten. Im Laufe dieser Prozesse, und in eigentümlichen Rückgriffen auf Symbol-Systeme des kulturellen und sozialen Sinns, haben sich einige visuelle Konstruktionen herauskristallisiert, die diese Schwächungen und Kränkungen Gottes in die Sphäre der Sichtbarkeit vorrücken lassen. Besser noch, holen.

Die Konstruktionen des verletzten Gottes:

1. Der verhandelbare Status des Raumes schwächt den christlichen Gott. Die symbolischen Räumlichkeiten in denen er sich aufhält werden dadurch durchdrungen und er selbst beobachtbar gemacht. Das Wissen – verstanden in seiner Totalität als das soziale und das kulturelle Wissen und als Wissenschaft – verkürzt den logischen Faden an dem seine Existenz hängt, gefährdet den doppelten Hiatus in dem er auch doppelt geboren wurde: Das eine Mal als Schöpfergott, das andere mal als Sohn des Schöpfergottes. D.h. er unternimmt den Versuch sich selbst zu „reparieren“ (und er ist, wie Durkheim und Dux meinen, die Gesellschaft selbst) und scheitert daran.

Heute zu sagen, dass die schleichenden Rationalisierungs- und Säkularisierungsprozesse, durch die Aufklärung immens beschleunigt, den Raum Gottes reduziert haben, kann sich banal anhören. Aber hier geht es um etwas anderes: Darum, eine ikonologische Konstruktion zu finden, die in der Form einer kleinen Archivmaschine diesen Zustand darstellt und bereut. In den anscheinend neutralen Zeichenverknüpfungen, lassen die Aufklärungsgesellschaften es durchblicken, dass sie wissen was sie mit ihrem Gott gemacht haben: Ihn aus Raumeigenschaften konstruiert, in den unendlich tiefen Raum projiziert, und jetzt – durch Wissenschaft, Philosophie, Literatur, bildende Künste - jagen sie ihm nach, vermindern die Distanz, um zu beweisen, dass es ihn gar nicht gibt. Genau diesen Zustand der rationalisierten Schuld und Reue – vergessen wir nicht den tollen Mensch! – visualisieren Fontanas Schnitt- und Löcherbilder: Sie erweitern diese Kulturen um eine Peeping-Tom Dimension.

Durchblick funktioniert als Vorstufe, als Absichtserklärung des realen Durchdringens über die Grenze hinaus und in den Raum Gottes hinein. Und weil wir mit der Motivik Fontanas am Boden der Semantiken stehen, durchzieht sich das Durchdringen mimetisch, in einem mimetischen Concetto Spaziale.

2. Der (christliche) Mensch hat Gott nicht nur die unendliche Raumtiefe geschenkt, sondern ihm auch einen Körper gegeben, um dadurch seine Verletzbarkeit radikal sichtbar zu machen. Hier stoßen wir wieder auf den doppelten Hiatus in der Substantialität Gottes: Einmal als

Logik, das andere Mal als Eigenschaft. Merleau-Ponty bezeichnet die Distanz zwischen „dem Sehenden“ und „dem Ding“ als „chair“/Fleisch (Merleau-Ponty, 1994: 178) und beschreibt den Zustand in dem der Blick durch „chair“/Fleisch des Raumes schneidet, um zum Sichtbarwerden eines Objekts zu gelangen. „*Wo sollen wir die Grenze zwischen Leib und Welt ansetzen, wenn die Welt „chair“ ist?*“ (Merleau-Ponty, 1994: 182). Diese begriffliche Parallelität bringt eine ganze Reihe struktureller Analogien ins Spiel mit, die sich allesamt mit mimetischen Bearbeitungen - des auf Verletzung hin gerichteten Schöpfens - beschäftigen. Wie Durkheim es sagt, der christliche Gott müsse jeden Tag geopfert werden. Über die Gründe kann man postulieren, aber ich glaube, dass ich nicht viel danebenliege, wenn ich meine, es geht um den gedanklichen und visuellen Abdruck aus der Entstehungszeit der christlichen Religion. Ursprünglich war sie eine Religion der Sklaven, der Armen, der Erniedrigten, der Unperfekten. Das kulturelle Gedächtnis daran spiegelt sich in den körperlichen Bezügen der Tagli und Buchi wider.

3. Je mehr Zeit verstreicht, desto gefährdeter der christliche Gott ist, desto verletzbarer er sich macht. Ganz egal, ob sie ein Gott oder ein Mensch sind, ist die Zeit ihr Feind. Das mag auf den ersten Blick banal klingen, aber das Problem ist nicht das festzustellen, sondern zu zeigen/zu visualisieren, wo und wie sich diese Tatsache zeigt, wie sie im Bildlogos thematisiert wird. Sich anpassen wenn es schon sein muss – das machen die katholische und die meisten protestantischen Kirchen. Sie lassen sich verletzen, um weiter existieren zu dürfen. Die orthodoxen Kirchen gehen viel ambitionierter vor: Sie „frieren“ die Zeit, stoppen den Zeitverlauf, um den christlichen Raum-Gott zu „schützen“. Sie zeigen, dass es möglich ist, die Zeit fast unendlich anzuhalten, wenngleich um einen immensen kulturellen, sozialen und ökonomischen Preis den diese Gesellschaften jeden Tag aufs Neue bezahlen müssen. Die Kampf, um das tun zu dürfen und das Recht, um sich dabei ethisch zu legitimieren, wurde in den Ostkirchen über die Bilder und in den Bilden ausgetragen.

In der Raumkörperlichkeit Fontanas Bilder objektivieren und zeigen sich, in der Form der elementaren Sätze Wittgensteins, viele sozial geäußerte Zweifel, die diese historischen Prozesse – entweder sich anpassen oder die Welt anpassen - begleitet haben müssen.

Noch etwas über die Überwachung jenes Raumes, der dem Raum-Gott zugeschrieben wird. Die Grenzen die frühen christlichen Gemeinschaften und Kulturen rund um ihn errichtet haben, wurden mit Kriegen und Scheiterhaufen verteidigt. Bedeutet dies - wenn wir heute den Blick auf die religiösen Kriege im Vorderasien richten – diese eine Seite fehlt dem heutigen

Christentum? Im Sinne, sie wäre für ihn substanziell? Bedeutet dies weiter, dass wir die Gleichungen „gesunder Gott = unmündige Gesellschaft“ und umgekehrt „unmündiger Gott = gesunde Gesellschaft“ aufstellen dürfen? Auf diese Fragen gibt es keine einfachen Antworten. Die Sozialität ist zu komplex, um das zu bejahen oder zu verneinen, aber das ist beileibe nicht die größte Schwierigkeit, sondern das ideologische Postulat der politischen Korrektheit, das am Gewissen der Aufklärungsgesellschaften lastet – zumindest in ihrer aktuellen Position als Immigrationsgesellschaften.

4. Die beliebigen kulturellen Narrative gefährden den christlichen Gott. Die moderne Kunst ist ihm besonders feindlich eingestellt, aber in den Auswirkungen, nicht in den Absichten. In dem offenen Narrativieren schimmert die logische Unmöglichkeit der christlichen Religion durch. Luhmann fasst diese Thematik als *„Folgeprobleme innerhalb der modernen Kultur“* (2002: 311). Die Kultur – als jeweilig spezifisches Verschichten manifester und latenter symbolischer Systeme - steht unter dem Zwang des „Verstehens“. Das wiederum *„führt zu einem mühsamen Kult der Unmittelbarkeit, der Authentizität, der Echtheit, der Identität, die ihre eigenen Versprechen nicht einlösen können, weil sie wiederum nur Kulturbegriffe sind“* (Luhmann, 2002: 311).

Und so kommen wir zu Fontana, dem armen reichen abstrakten Künstler, der nicht das liefern kann, was er mit seinem Durchblick auf die andere Seite verspricht. Er macht es der Gesellschaft nach: Er öffnet den Durchblick auf die andere Seite, und verklebt ihn zugleich. In jenen Fällen, wenn er das nicht tut, ist es möglich die weiße Wand zu sehen. In den Tagli und Buchi wird Gott als das dargestellt, was er ontologisch ist: Der einsame Bewohner einer kategorialen logischen Matrix.

Damit jedoch ist es nicht getan.

13. Deutsche Zusammenfassung

Diese religionssoziologische Arbeit thematisiert visuelle Konstruktionen des durch Säkularisierungs- und Rationalisierungsprozesse geschwächten christlichen Gottes, als ein Phänomen der Moderne. Es geht um Zeigen, Sichtbarmachen und Darstellen jener sinnvollen Muster in denen der christliche Gott heute wahrgenommen wird. Als Gegenstand der Untersuchung gilt somit: **Das Sichtbarwerden sozialer und kultureller Konstruktionen**

eines „verletzten“ Gottes in den heutigen Aufklärungsgesellschaften. Die zu ihm führende Forschungsfrage ist: **Wie wird, durch welche symbolische (bildliche und sprachliche) Konzepte die Materialität eines geschwächten, verdächtig abwesenden Transzendenten konstruiert?**

Den theoretischen Rahmen bilden religionssoziologische Arbeiten von Dux (1984), Durkheim (2007 (1912)), Luhmann (2002), Kröll (2012); visuellsoziologische/bildtheoretische von Breckner (2010; 2013), Didi-Huberman (1999) und Belting (2004). Außer Breckner, die ihren Ansatz aus der phänomenologischen Philosophie Husserls entwickelt, gehören die beiden anderen Bild-Theoretiker der ikonologischen Aby Warburg-Richtung. Gott, Raum und Zeit als „reine“ Begriffe sind im Sinne von Kant (KdrV, KdU) verstanden. Sie figurieren hier als sozial aufgeladene, latente „Totalhorizonte“ (Blumenberg, 1997) zu denen von den befragten Personen in spezifischen kommunikativen Channeling-Prozessen Bezug genommen wird.

Den Modus der Untersuchung bildet die Schnitt&Loch Motivik der sg. „Concetti spaziali“ des abstrakten italienischen Künstlers Lucio Fontana (1899-1968). Empirisch betrachtet, geht es darum, wie die vier befragten Personen – drei in aktuellen Interviews und Fontana selbst im letzten Interview vor seinem Tod – diese Motivik sehen und erleben. Die Einleitungsnotiz aus einem Fontana-Buch und zwei kurze Aphorismen von Nietzsche (La Gaya scienza, 125 & 108) runden das empirische Material ab.

Als die Auswertungsmethode wurde die konstruktivistische Grounded Theory (Charmaz, 2014) gewählt. Sie ist restlos im interpretativen methodologischen Ansatz verortet, im Unterschied zu der als Standard geltenden und deshalb öfter benutzten Strauss/Corbin Variante (1996). Der radikal emergente Charakter der konstruktivistischen GT wurde als methodologischer Rahmen benutzt, um diese Arbeit als eine GT-Fallstudie durchzuführen, sie kategorial und graphisch zu unterlegen.

Das Zielmilieu sind latente Konstruktionen des verletzten Gottes und ihre Verortungen in den Horizonten des kulturellen und sozialen Sinns; jene Konstrukte die sich nicht im historischen Rhythmus der Zeit abwechseln, sondern konstant bleiben. Deshalb wurde die Entscheidung zugunsten der Ikonologie Warburgscher Prägung getroffen, weil sie einen eigentümlichen Umgang mit der Zeit und der Körperlichkeit pflegt.

Als Ausgangsmilieu werden einige substanziell und funktional unterschiedliche „solide Metaphern“ benutzt (Klammer, 2014), die ihre erkenntnistheoretische Wirkung durch eine Reihe struktureller Analogien entfalten. Dadurch, dass die gesuchten Konstruktionen real, aber nicht sichtbar sind, sollte diese Arbeitsweise als „Rationalisierung des Mangels“ (Blumenberg, 1997) verstanden werden. Die Schnitt/Loch Motivik wird auf die Annahme geprüft, ob sie genug Qualitäten visueller „Symptomatik Gottes“ besitzt, um die Struktur des religiösen Denkens offenzulegen.

Schlüsselwörter: Bedeutung, symbolische Welten, Wissen, Deutungsmuster, Konstruktionen, Raum, Zeit, Kultur, Gesellschaft, Mimesis; im ikonischen Sinne: Schnitt, Löcher, Grenze, Membran, Wunde, Bild, Abdruck, Spur, Körperlichkeit; als Handlungen: eindringen, kreuzen, schöpfen, verletzen, dienen, reparieren, autorisieren, kontrollieren.

14. English Summary

This MA paper on religious sociology is focusing on the ways the latter-day societies, united by the common legacy of the Enlightenment, perceive god as a Transcendent Being rendered vulnerable by the secularization and rationalization processes. By revealing, pointing, showing and displaying the imagery of the weakened god, this case study is looking to establish the meaningful patterns of frailty and infirmity in which the Christian god is being perceived today. The subject matter: **The social and cultural constructions of a “wounded God” phenomenon in the modern societies.** The core question: **How and through which conceptual categories is the tangibility of the weakened, vulnerable Christian god being constructed?**

The research develops within the theoretical boundaries of religious sociology classic works, such as Dux (1984), Durkheim (2007 (1912)), Luhmann (2002) and Kröll (2012), as well as those marked by the visual sociologists / image theorists like Breckner (2010; 2013), Didi Huberman (1999) and Belting (2004). Apart from Breckner, the two latter authors represent the Aby Warburg iconology school, as well as - up to the certain point – Wittgenstein, on whose image theory (Tractatus Logico-Philosophicus, 2003 (1922)) this paper draws heavily on. God, space and time concepts entertained here are to be understood in Kantian sense (Critique of Pure Reason, 1781; Critique of Judgment, 1790). These three concepts are being

looked into as complex symbolic systems situated on the all-out cultural and social horizons (Blumenberg, 1997), to which the interviewed persons refer to in the process of channeling.

The modus operandi is effected by means of the cut & hole patterns used by Lucio Fontana (1899-1968), the renowned abstract artist of the mixed Argentinean-Italian origin, whose oeuvre is well known through the art world under the common term of “Concetti spaziali”. Four persons, a modern day art collector, an art historian and a theology professor, plus Fontana himself in his last interview, describe how they see and experience these motifs. Additionally to the interviews, three short extant texts were included into the empirical material: The introduction from the Fontana-Bio written by Milan art historian De Sanna, as well as two short Nietzsche’s aphorisms from “The Gay Science” (108 & 125).

The research method is that of the constructivist Grounded Theory (Charmaz, 2014). The whole process of coding, writing and conceptualizing has been conducted in keeping with the set of methodological rules listed and described by Charmaz. The constructivist GT differs from the standard rules of application established by Strauss/Corbin (1996) or by Glaser/Strauss in the original version from 1967. Due to its comprehensive grasp of the empirical material, the constructivist GT is being used in this paper to mark the path, through word, image or graph, to the vulnerable-god theory.

The target setting is placed within the vast horizons of social and cultural meanings, which exhibit the general tendency to stay latent, ambiguous and historically varied. In keeping with the methodological rules of the broader interpretative paradigm, this case study uses a series of “solid metaphors” (Klammer, 2014) as a starting point to access the latency of social meaning and relevance.

Through the combined word/image Logos, used here to compensate for the fault-prone nature of the interpretation processes in general, the cut & hole motifs are being checked for their “godly symptomatology”, to see if they are and if so to what extent, a fitting tool in revealing the structure of religious thinking.

Key words: Meaning, symbolic systems, patterns, social constructions, space, time, culture, mimesis; as image: cut, hole, boundary, membrane, wound, image, imprint, corporeality; as action: intruding, crossing, creating, damaging, serving, repairing, re-setting, authorizing, controlling.

15. Literatur

Adorno, Theodor W, 2012: **Ästhetische Theorie**. Frankfurt/M, Suhrkamp Verlag, 19. Auflage

Aristoteles, 2014: **Metaphysik**. Übersetzt von Hermann **Bonitz**; herausgegeben von Ursula **Wolf**, 7. Auflage, Reinbek, Rowohlt Taschenverlag. Hier zitiert aus dem Buch XII, 6.-10.: 315-329, Kapitel „Die ewigen Wesenheiten“

Belting, Hans 2004: **Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst**. München, Beck Verlag, 6. Auflage

Benjamin, Walter 1936: **Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit**. Die Auflage 1977, F/M, Edition Suhrkamp

Berger, Peter L./**Luckmann**, Thomas 2009: **Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit**“, Frankfurt/M, Fischer Taschenbuch Verlag, 22 Auflage

Blumenberg, Hans 2013: **Paradigmen zu einer Metaphorologie**. Kommentar von Anselm Haverkamp, Frankfurt/M, Suhrkamp Studienbibliothek

Blumenberg, Hans 1997: **Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit**. In: **Blumenberg**, Hans 1997: **Schiffbruch mit Zuschauer**. Paradigma einer Daseinsmetapher, Frankfurt/M, Suhrkamp

Boehm, Gottfried 2010: **Wie Bilder Sinn erzeugen**. Berlin University Press

Boehm, Gottfried (Hrsg) 1994: **Was ist ein Bild?** München, Fink Verlag

Böhme, Gernot 1999: **Theorie des Bildes**. München, Fink Verlag

Bourdieu, Pierre 2006: **Pascalian Meditations**. Cambridge, Polity Press, die erste Auflage 2000, auf Französisch 1997 erschienen, Editions du Seuil

Breckner, Roswitha 2010: **Sozialtheorie des Bildes**. Zur interpretativen Analysen von Bildern und Fotografien. Bielefeld, Transcript Verlag

Bromand, Joachim; **Kreis**, Guido (Hrsg) 2013: **Gottesbeweise. Von Anselm bis Gödel**. Suhrkamp, Verlag Berlin, 4. Auflage

Brown, Dan, 2001: **Angels & Demons**. London, Corgi Books, Random House Group; deutsche Übersetzung „**Illuminati**“, 2003, Köln, Bastei Lübbe

Bulgakow, Michail, 1997: **Der Maestro und Margarita**. München, dtv, 3. Auflage

Charmaz, Kathy 2014: **Constructing Grounded Theory**. 2nd Edition. Los Angeles/ London/ New Delhi/Singapore/ Washington DC; SAGE

Danto, Arthur Coleman 1984: **Die Verklärung des Gewöhnlichen**“. Frankfurt/M, Suhrkamp

Decorte, Jos, 2006: Eine kurze Geschichte der mittelalterlichen Philosophie. Paderborn, Verlag Ferdinand Schöningh

De Sanna, Jole 1995: Lucio Fontana, Materie Raum Konzept. Klagenfurt, Ritter Verlag

Didi-Huberman, Georges 1999: Ähnlichkeit und Berührung: Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks. Köln, DuMont

Dilthey, Wilhelm 1883: Einleitung in die Geisteswissenschaften, Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte. Bd. 1, Leipzig, Duncker & Humblot,

Durkheim, Emile 2007 (1912): Die elementaren Formen des religiösen Lebens. Frankfurt am Main/Leipzig, Verlag der Weltreligionen/Insel Verlag. Erstmal veröffentlicht 1912.

Durkheim, Emile 1984 (1895): Die Regeln der soziologischen Methode. Herausgegeben und eingeleitet von Rene König, Frankfurt/M, Suhrkamp

Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hrsg) 2012: Raumtheorie. Frankfurt am Main, Suhrkamp

Dux, Günter 1984: Die Logik der Weltbilder. Frankfurt/M, Suhrkamp

Eco, Umberto 2004: Die Geschichte der Schönheit. München Wien, Carl Hanser Verlag, 4. Auflage

Elias, Norbert 2002 (1921): Vom Sehen in der Natur. In: **Elias, Norbert, 2002: Gesammelte Schriften. Frühschriften,** Band 1, bearb. von Reinhard Blomert. Berlin, Suhrkamp, S: 9-28

Foucault, Michel 1988: Archäologie des Wissens. Frankfurt/M, Suhrkamp Verlag, 3. Auflage

Froschauer, Ulrike; Lueger, Manfred 2009: ExpertInnengespräche in der interpretativen Organisationsforschung. In: **Bogner, Alexander; Littig, Beate; Menz, Wolfgang, (Hg), 2009: Das Experteninterview. Theorie, Methode, Anwendung.** 3 Auflage, Opladen, Leske+Budrich

Gadamer, Hans Georg 1995: Hermeneutik im Rückblick, Tübingen, J.C.B. Mohr

Gebauer, Günter; Wulf, Christoph 1992: Mimesis. Kultur-Kunst-Gesellschaft. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag

Giorgi, Rosa 2003: Die Heiligen, Geschichte und Legende. Bildlexikon der Kunst, Band 2. Berlin, Parthas Verlag

Glaser, Barney, 1978: Theoretical Sensitivity. Sociology Press, Mill Valley, California, USA

Glaser, Barney; Strauss, Anselm, 2012 (1967): The Discovery of Grounded Theory. Strategies for Qualitative Research. New Brunswick, USA; London UK, Aldine Transaction

Goffman, Erwing 2013: **Wir alle spielen Theater**. München-Zürich, Piper Verlag, 13. Auflage

Goffman, Erwing 1982: **Das Individuum im öffentlichen Austausch**. Frankfurt/M, Suhrkamp Verlag

Grabmann, Martin, 1957: **Die Geschichte der scholastischen Methode**. Berlin, Akademie Verlag, **Band 1**: Die s. M. von ihren ersten Anfängen in der Väterliteratur bis zum Beginn des 12. Jahrhunderts; **Band 2**: Die s. M. im 12. und beginnenden 13. Jahrhundert

Günzel, Stephan 2012: **Phänomenologie und Räumlichkeit, Einleitung**; in: **Dünne, Jörg; Günzel, Stephan** (Hrsg) 2012: **Raumtheorie**. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 7. Auflage; S: 105-129

Hitzler, Ronald, 1992: **Der Goffmensch**. Überlegungen zu einer dramatologischen Anthropologie. In: Soziale Welt, Jg. 43, S: 449-461).

Husserl, Edmund, 1952: **Konstitution des Leibes als materiellen Dinges im Kontrast zu anderen materiellen Dingen**. In: **Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution**. 4. Band der Husserliana, Buch 2, Hrsg. Marly Biemel. Haag, Martinus Nijhoff Verlag. Auslieferung für Deutschland durch den Max Niemeyer Verlag, Tübingen. § 41, S: 157-160

Imdahl, Max 1994: **Ikonik, Bilder und ihre Anschauung**. In: Gottfried Boehm, 1994: **Was ist ein Bild?** München, Fink Verlag, S: 300-324

Irmscher, Johannes (Hrsg) 1980: **Der byzantinische Bilderstreit. Sozialökonomische Voraussetzungen – ideologische Grundlagen – geschichtliche Wirkungen**. Leipzig, Koehler & Amelang

Jung, Thomas; Müller-Doohm (Hrsg) 1993: „Wirklichkeit“ im Deutungsprozess. Frankfurt/M Suhrkamp

Kaiser E, Kramar R, Goldenberg H, 1985: **Medizinische Chemie, Band 1. Allgemeine und anorganische Chemie für Mediziner**. Facultas, Universitätsverlag, 1. Auflage

Kant, Immanuel, 2013 (1781): **Kritik der reinen Vernunft**. Hrsg. **Heidemann, Ingeborg**, 2013, Ditzingen: Reclams Universal-Bibliothek (im Fließtext abgekürzt als KdrV)

Kant, Immanuel 1974 (1790): **Kritik der Urteilskraft**. Hrsg. Von **Wilhelm Weischedel**, Frankfurt/M, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft (im Fließtext abgekürzt als KdU)

Klammer, Markus 2013: **Figuren der Urszene**. Wien-Berlin; Verlag Turia+Kant

Knoblauch, Hubert 1999: **Religionssoziologie**. Berlin/New York, Walter de Gruyter

Kröll, Friedhelm 2009: **Einblicke, Grundlagen sozialwissenschaftlicher Denkweisen**. Wien, Braumüller Verlag, Band 2

Kühn, Hermann; Roosen-Ringe, Heinz; Straub E. Rolf; Koller, Manfred 1988: **Farbmittel, Buchmalerei, Tafel- und Leinwandmalerei**. Band 1. Stuttgart, Philipp Reclam jun.

- Le Goff, Jacques, 1984: Die Geburt des Fegefeuers.** Stuttgart, Klett Cotta
- Löw, Martina 2001: Raumsoziologie.** Frankfurt am Main, Suhrkamp
- Luckmann, Thomas 1991: Die unsichtbare Religion.** Frankfurt am Main, Suhrkamp
- Lueger, Manfred 2010: Interpretative Sozialforschung: Die Methoden.** Wien, facultas.wuv
- Luhmann, Niklas 2002: Die Religion der Gesellschaft.** Frankfurt/M, Suhrkamp
- Lübcke, Poul 2002: Edmund Husserl: Die Philosophie als strenge Wissenschaft.** In: **Hügli, Anton; Lübcke, Poul (Hrsg) 2002: Philosophie im 20. Jahrhundert**, Band I. Reinbek Hamburg, Rowohlt, 4. Auflage; S: 68-111
- Merleau-Ponty Maurice, 1994: Das Sichtbare und das Unsichtbare.** Hg. Claude Lefort. München, Wilhelm Fink Verlag, 2. Auflage
- Mitchell, William J. Thomas 2008: Bildtheorie.** Frankfurt/M, Suhrkamp
- Mitchell, William J. Thomas, 1992: Pictorial Turn.** In: Artforum International Magazine, New York, March 1992 Issue: 89-95
- Mitchell, William J. Thomas 1990: Was ist ein Bild.** Aufsatz in **Bohn, Volker (Hrsg) 1990: Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik**, Frankfurt/M, Suhrkamp, S: 17-68
- Mourkojannis, Daniel; Schmidt-Grépály, Rüdiger 2004: Nietzsche im Christentum.** Basel, Schwabe Verlag
- Müller-Doohm, Stefan, 1997: Bildinterpretation als struktural-hermeneutische Symbolanalyse.** In: **Hitzler, Roland; Honer, Anne (Hrsg.) 1997: Sozialwissenschaftliche Hermeneutik.** Eine Einführung. Opladen, Leske + Budrich, S: 81-108
- Müller-Doohm, Stefan, 1993: Visuelles Verstehen – Konzepte kultursoziologischer Bildhermeneutik,** In: **Jung, Thomas; Müller-Doohm, Stefan, 1995: „Wirklichkeit“ im Deutungsprozess.** 2 Auflage, Frankfurt/M, Suhrkamp, S: 438-457
- Oevermann, Ulrich 2001: Die Struktur sozialer Deutungsmuster – Versuch einer Aktualisierung.** In: sozialersinn 2001/1, S. 35-81
- Oevermann, Ulrich 1995: Die objektive Hermeneutik als unverzichtbare Grundlage für die Analyse von Subjektivität. Zugleich eine Kritik der Tiefenhermeneutik.** In: **Jung, Thomas; Müller-Doohm, Stefan, 1995: „Wirklichkeit“ im Deutungsprozess.** 2 Auflage, Frankfurt/M, Suhrkamp
- Panofsky, Erwin 1980 (1927): Die Perspektive als symbolische Form.** In: **Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft**, Hrsg Oberer Hariolf, Verheyen, Egon, 1980, Berlin: Verlag Volker Spiess, S: 99-167
- Panofsky, Erwin 1978: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst.** Köln, DuMont Buchverlag

Psathas, George, 1995: Conversation Analysis. The Study of Talk-in-Interaction. Qualitative Research Methods Series 35, SAGE University Paper

Rohrmoser, Günter 2000: Nietzsche als Diagnostiker der Gegenwart. München, Olzog Verlag, Hrsg Grimminger, Michael

Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg) 2009: Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn. Frankfurt/M, Suhrkamp

Schmitt, Carl 1997 (1950): Der Nomos der Erde – im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum, Berlin, Duncker & Humblot, S: 13-20

Schneider, Norbert 1996: Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Stuttgart, Philipp Reclam jun.

Schütz, Alfred 1932: Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. Wien, Verlag von Julius Springer

Seibert, Jutta 2002: Lexikon christlicher Kunst. Themen, Gestalten, Symbole. Freiburg/Basel/ Wien; Herder Verlag

Simmel, Georg 2012: Über räumliche Projektionen sozialer Formen. In: **Dünne, Jörg; Günzel Stephan (Hrsg) 2012: Raumtheorie.** Frankfurt/M, Suhrkamp Verlag, 7.Auflage; S: 304-317

Smudits, Alfred 2010: Kulturgeschichte, Kulturtheorien und Kultursoziologie. Institut für Musiksoziologie, Uni Wien

Soeffner, Hans-Georg 2004: Auslegung des Alltags – Der Alltag der Auslegung. Zur wissenssoziologischen Konzeption einer sozialwissenschaftlichen Hermeneutik. 2 Auflage, Frankfurt/M, Suhrkamp

Spengler, Oswald 1917/1997: Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte, München, dtw; hier: 13. Auflage, 1997

Steinberg, Leo 1996: The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion. Chicago and London, The University of Chicago Press, Second Edition

Strauss, Anselm/ Corbin, Juliet 1996: Grounded Theory: Grundlagen qualitativer Sozialforschung, Weinheim, Psychologie Verlags Union

Strübing, Jörg 2008: Grounded Theory. Zur sozialtheoretischen und epistemologischen Fundierung des Verfahrens der empirisch begründeten Theoriebildung. Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften

Warnke, Martin (Hrsg) unter Mitarbeit von Brink, Claudia, 2008: Aby Warburg. Der Bilderatlas Mnemosyne. Dritte, gegenüber der zweiten unveränderte Auflage. Berlin, Akademie Verlag

Vogel, Carl, 1961 (1833): Die letzte Krankheit Goethe's. Reprint, Darmstadt, E. Merck AG

Weber, Max 1976/1921: Das Problem der Theodizee. In: **Wirtschaft und Gesellschaft**, Kapitel V, §8, S: 314-319

Weber, Max 1988 (1905): Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus. In: **Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie I.** Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 9. Auflage. Ein photomechanischer Nachdruck der 1920 erschienenen Erstauflage

Wittgenstein, Ludwig 2003 (1922): Tractatus logico-philosophicus/ Logisch-philosophische Abhandlung. Frankfurt/M, Edition Suhrkamp. Zuerst erschienen 1922 in London, Kegan Paul; Trench Trubner & Co (Im Fließtext abgekürzt als TLP)

Wolf, Gerhard 2002: Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance. München, Wilhelm Fink Verlag

Mitschriften:

- **Breckner, Roswitha 2013: VO Bildtheorien in gesellschaftlichen Kontexten.** Entwicklung und grundlegende Konzepte. SoSe, Kurs 230046-1, Institut für Soziologie, Uni Wien

- **Klieber, Rupert 2014: VO Kirchengeschichte I (das erste) und II (das zweite christliche Jahrhundert).** SoSe, Kurs 010014-1 und 010223-1, Institut für katholische Theologie, Uni Wien

- **Kröll, Friedhelm 2012: VO Credo und Kredit, Max Webers „Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus“ revisited.** SoSe, Kurs 230104, Institut für Soziologie, Uni Wien

Parzer, Michael 2013: SE „Kultur“ statt „Gesellschaft“? Potenziale und Risiken des „cultural turn“ in der soziologischen Theorie. SoSe, Kurs 230122-1, Institut für Soziologie, Uni Wien

Supper, Sylvia 2014: SE Grounded Theory, SoSe 2014, 230087-1, Institut für Soziologie, Uni Wien

Vorträge:

Schopp, Caroline 2014: The Window and the Avant-Garde. Institut für Kulturwissenschaften Wien, 1010 Reichsratsstrasse 17, 16.6.2014, 18.15

Internetquellen:

- **Deutsch-Lateinisch, www-Wörterbuch:**
<http://www.frag-caesar.de/> (letzter Zugriff 17.11.2014)

- **Fondazione Lucio Fontana**
<http://www.fondazioneeluciofontana.it/index.php/en/> (letzter Zugriff 15.11.2014)

- **Merton, Robert K**

<http://garfield.library.upenn.edu/merton/thomastheorem.pdf> (letzter Zugriff 10.11.2014)

- **Nietzsche, Friedrich, 1882: Die fröhliche Wissenschaft (la gaya scienza)**

Aphorismus 108 „Neue Kämpfe“ <http://www.textlog.de/21283.html>

Aphorismus 125 „Der tolle Mensch“ <http://www.textlog.de/21289.html>

(letzter Zugriff 22.11.2014)

- **Wittgenstein, Ludwig, Philosophische Untersuchungen**, im Print 1953 posthum erschienen (im Fließtext abgekürzt als PU)

http://www.geocities.jp/mickindex/wittgenstein/witt_pu_gm.html#LocalLink-c60 (letzter Zugriff 23.11.2014)

Aufsätze in Zeitschriften und Periodika:

- **Luhmann, Niklas 2000: Das Medium der Religion.** Eine soziologische Betrachtung über Gott und die Seelen. In: Soziale Systeme 6 (2000), H1; Zeitschrift für soziologische Theorie; Universität Luzern; S: 39-51

16. Anhang: Interview-Transkripte, Kodierungs- und Bilder-Beispiele

I Die Interviews

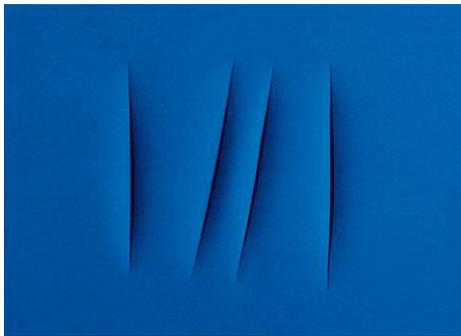
GT-Sample 1

Gespräch: Der Kunstsammler, A2

Zeit: 27.7.2013.

Ort: Hauptsitz seiner privaten Firma, Klosterneuburg

Der Sammler besitzt 2 Schlitzbilder Fontanas. Es ging darum, was er durch die Schlitzte „sieht“, oder sehen könnte. Das Interview dauerte 15 min. Eine halbe Stunde davor hat A2 mich (A1) „interviewt“ was ich über die politische Situation in Kroatien denke.



das blaue Tagli-Bild

<p>Malerei räumlich erweitern Malerei räumlich re-dimensionieren, Bedingungen des Schaffens geändert Innovation suchen Pinsel mit Messer austauschen (neue Kämpfe?) Kontinuität durch Farbe Grund vorbereiten, grundieren das Schöne besitzen Anfangspunkt bestimmen</p> <p>Mut beweisen</p> <p>Kunst weiter führen; Kunst (einen Schritt) weiterbringen, das Ganze betrachten</p> <p>Krieg als Wandel (akzeptieren) abrupten Wandel sequenzialisieren? Kunst muss sich (im Wandel) beweisen Umbruch sequenzialisieren Kunst auf die Prüfstand stellen (in vivo)</p>	<p>A1 - Wie war es damals, wenn Sie ihr erstes Fontana Bild sahen?</p> <p>A2 - Schon damals hat mich insoferne sehr interessiert als er versucht hat die Malerei...der Malerei eine neue Dimension zu verleihen, ja...früher hat man ja Bilder mit Pinsel und Farbe gemalt, er hat so zu sagen den Pinsel mit dem Messer ausgetauscht, die Farbe allerdings verwendet um die... die Leinwand so zu sagen zu grundieren, meistens monochrom. Wir haben zwei sehr schöne Bilder aus dem Jahre neunzehnhundert...sechzig und neunzehn vierundsechzig. Ich glaube es war ein sehr mutiger Schritt die Kunst...hier ehm wieder ich würde sagen er hat mit seiner Erfindung die Kunst wieder einen Schritt weiter gebracht man muss ja auch den Zusammenhang sehen wann die... das passiert ist, in fünfziger sechziger Jahren...da war er nach dem Kriege hat es ja hier große Umbrüche gegeben, die Fluxus-Bewegung, all die Dinge, wo die Kunst eigentlich auf dem Prüfstand gestellt worden ist, und man ehm...den...ehm...dringenden ... Bedarf</p>
---	--

<p>Zerstören um Neues zu schaffen (Noah-Kategorie? Was wird gerettet?) Den Wandel sichtbar machen Sichtbarkeit Alt-Neu in einem Körper Im Körper des „Feindes“ weiter leben Zerstören um zu schaffen Zerstören um zu adeln Zerstören um Kunst zu machen Das Neuausrichten sequenzialisieren</p> <p>Nach dem Kriege; Tiefpunkt lokalisieren; Nach dem Halt suchen; nach dem Anfangs(Punkt) suchen</p> <p>Auf Variation setzen, variantenreich arbeiten</p> <p>Zerstören durch Variation Auf den Trümmern etwas Neues (Haus, Konstrukt) schaffen</p> <p>mögliche Kategorie, mögliche Richtung: (generische) Prozesse der Transsubstantiation bewältigen -verwalten?</p> <p>Aus dem lokalen Raum ausbrechen Die Grenzen ausweiten Anfangspunkt trotzdem behalten</p> <p>soziale Autorisierung (der räumlichen Ausweitung) suchen</p> <p>Territorium erweitern Rückgriff machen, spontan, weg vom Experten-Wissen Zweite Chance bekommen (Zeit und Raum reparieren; Mit dem Rückgriff Lücken ausfüllen; den „ab ovo“ Moment suchen; „ovo“ ist der Krieg?</p>	<p>gespürt hat ah die alte Kunst sozusagen zu zerstören und etwas Neues zu machen, ja, und ich sehe hier beides, drinnen die Leinwand, wird nicht bemalt sondern sie wird zerstört und durch das Zerstören der Leinwand wird sie geadelt als Kunstwerk. Das ist für mich psychologisch glaube ich ein sehr interessanter Aspekt. ..Und...so gesehen glaube ich hat er einen sehr wichtigen Beitrag in der ...Neuausrichtung der Kunst nach dem Kriege eigentlich ehm... bewirkt. Er hat ja sein Werk war ja vielfältig, nicht, er hatte, hatte Skulpturen, Steine, und alle Dinge auch, noch hat sich damit beschäftigt und vor allem dann auch so Kupferplatten die er dann mit einem Stichel bearbeitet hat, also nicht nur geschnitten sondern auch durchlöchert. Also, das Ganze das Prinzip ist sozusagen die Leinwand zu zerstören und aus der zerstörten Leinwand ein neues Konstrukt zu schaffen. Das war eigentlich das was mich interessierte.</p> <p>A1 - Können Sie sich noch daran erinnern-was haben Sie gefühlt, wenn Sie ihren ersten Fontana sahen?</p> <p>A2 - Also...ich meine...meine Frau und ich haben zusammen begonnen Anfang der neunzehnhundert siebziger Jahre. Wir haben uns damals natürlich sehr stark auf die österreichische Kunst konzentriert ehm...und...mit der W e n d e (betont, zweite syllable hoch gezogen) neunzehn neunundachtzig-neunzig haben wir die Sammlung dann auch mit der internationalen Kunst ausgeweitet. Fontana gehörte nicht zu unserem...zu unseren... ehm zu unserer Stammsammlung, so zu sagen, j a (hoch gezogen), weil wir ja eigentlich nach Fontana erst eingesetzt haben. Wir haben zwar ehm die österreichische Kunst damals seit den fünfziger-sechziger Jahren durchgängig gesammelt, das ist keine Frage, aber nicht international und ich wollte dann ...auch ...einige Rückgriffe machen, ja, ohne jetzt eine komplette kunsthistorisch gültige Sammlung internationaler Kunst zusammenzustellen und hier nur ausgewählte Dinge die mich einfach interessiert haben und da war Fontana einer der mich</p>
---	---

<p>(Fontanas) Botschaften empfangen...</p> <p>...durch Zerstören und Schaffen</p> <p>...durch Zerstörung Wandel schaffen Zerstören als Wandel akzeptieren Messer statt Pinsel nehmen Leinwand beschädigen (generische) Prozesse der Transsubstantiation in der Kunst (Descartes – Bewegung?)</p> <p>Nicht lesbare Botschaft empfangen</p> <p>Das Licht nicht durchlassen Das Licht abdecken Schnitt-Stoff; Verletzung- Trauer; Gewalt- Trost; Verletzen- sich erbarmen („er hat nicht Licht verdient, sondern Ruhe“; Bulgakow) Licht versperren Das Licht „durchbricht“ – wie? Ebenen der Gewalt, das Wirken auf Stoff- Körper (Die Folge: durchstechen- durchbrechen- zerschneiden) Grenze überschreiten</p> <p>Spirituelles Vergleichen Mondrian - Fontana</p> <p>Eindruck der Transzendenz durch: Konzentration auf das Wesentliche (Vereinfachung)</p> <p>Zerstören- Schaffen</p>	<p>...eigentlich... sehr stark angesprochen hat.</p> <p>A1 – Können Sie sagen wie?</p> <p>A2 - (irritiert) Eben dadurch was ich vorhin gesagt hat, dass er die Malerei de...neu erfunden hat indem, dass er zwar malt, ja, aber, dass er die Leinwand zerstört, statt den Pinsel das Messer nimmt, die Lein... ehm ahm...ehm ja ehm die Leinwand beschädigt und daraus ein neues Kunstwerk entsteht.</p> <p>A1 - Fontana selbst hat seine Bilder so beschrieben „...ich schlitze sie auf, sehe hindurch, und da kommt Licht hinein, da kommt Unendlichkeit hinein...“. Was hat er gemeint, ich kann das nicht verstehen?</p> <p>A2 - Na, ja, das ist vielleicht jetzt etwas dass ich aus den Bildern eigentlich nicht herauslesen kann, ja. Ich hab mich schon damit auseinandergesetzt, wie e r (betont) seine Sachen macht, ja. Und er lässt das...das Licht ja gar nicht durch, sondern ganz im Gegenteil, er deckt das Licht ja ab, weil hinter dem Schnitt gibt es eine eine schwarze ehm einen schwarzen Stoff, ja, der das Licht eben ausfiltert. Möglicherweise wenn er ehm...die, die...die Kupfertafel durchsticht ja, dass hier das Licht durchbricht - das wird er wahrscheinlich gemeint haben, aber nicht bei den Arbeiten wo die Leinwand zerschneidet.</p> <p>A 1 – Eine Grenze wird überschritten...?</p> <p>A2 - Schon, ja, ja, einen transzendenten Eindruck habe ich auf jeden Fall. Also er, er, er, er, er... ich ich bringe es sehr stark in die Richtung von Mondrian auch, ja, ja? Das war das...das Spirituelle nicht wahr in der Malerei...in der Kunst. Also das sehe ich in sozusagen irgendwie auch in der Linie.</p> <p>A1 - ...eine unendliche Linie...?</p> <p>A2 - Also das habe ich nicht so gefühlt. Ich habe das Transzendente insoferne gefühlt gespürt weil es hier die Konzentrato... Konzentration auf das Wesentliche geht, ja, und dass durch die Zerstörung etwas Neues</p>
---	--

<p>Zerstörung in Verhältnis zum Sinn stellen</p> <p>Strukturelle Analogie: Kunst-Gesellschaft Das Zerstören mit Sinn gepaart– dann akzeptabel Krise teleologisieren, sie durchschreiten... dann Botschaft des Neuen empfangen Ex post facto verstehen; Durchblick zum Anfang der Krise; Durchblick nach hinten?</p> <p>Auf Interpretation verzichten Auf Verstehen verzichten Ästhetischen Zugang zum Bild offen, ihn nicht thematisieren</p> <p>Freie Interpretationsräume aufrechterhalten Unmittelbar = unreflektiert</p> <p>Das Wesentliche genügt</p> <p>Für Botschaft offen bleiben (aber keine Pflicht sie zu verstehen) Aus der Zerstörung heraus etwas Neues (mögliche Kategorie: räumliche Verbreitung des Neuen) Das Neue räumlich bestimmen Prinzip aus der Biologie – Parasit? Das Neue wird im Alten getragen? Alte Kleider, Marx?)</p> <p>Das Fontana-Blau minderwertig(er)? Sich für die Farbe entschuldigen – wieso?</p> <p>Hell –reduziert</p> <p>Helle Farblichkeit – nicht von dieser Welt Durch Schnitt/ Farblichkeit aufwerten Farbe irrsinnig = Schnitt wahnsinnig</p> <p>Durch Durchblick aufgewertet?</p> <p>Das Obstruieren des Durchblicks: Was ist dahinter - Neugier</p> <p>Perfektion als Durchschnittsleistung – wann? Sich nach dem Sinne einer Handlung fragen</p>	<p>entstehen kann, nicht wahr. Ästhetisch ja, aber auch auf die Veränderung der Welt bezogen, die sich wandelnde Welt, ja. Ist ja auch so im privaten Leben, nicht wahr, man geht durch eine Krise hindurch, ja, und fühlt sich total am Boden, ja, und man durchschreitet die Krise und dann entsteht etwas Neues. Ja, und erst im Nachhinein versteht man dann warum das wichtig war.</p> <p>A1 – Verbinden sie mit Fontana welche Assoziationen, Erinnerungen? A2 - Nein, und das muss ich auch nicht haben. Ich muss ja hier sagen, für mich ist die Ästhetik da, ja, für mich ist der der unmittelbare Zugang zum Bild einmal wichtig, ja, ich muss nicht hunderttausend Gedanken mir machen warum das Bild mir gefällt, ich kann das auf ganz wenige Elemente die ich ihnen bereits erst geschildert hat zurückführen und das ist genug für mich und ich muss nicht mehr hineininterpretieren, ja, ich sehe hier eben den Versuch eben...eine neue Kunst zu schaffen, indem eben das Bild zerstört wird und was ist ein Bild davor und danach, ob aus der Zerstörung heraus etwas Neues geschieht, ja, und das ist für mich das Spirituell-philosophisches ja interessant daran,, das Ästhetische ist, dass es die Leinwand gibt, ja, die eine wunderschöne Farbe hat, zum Beispiel das Blau, das ist... jetzt zwar, nicht das Yves...das Yves...das Blau...Yves Klein Blau (betont), es ist ein bisschen helleres Blau, ein bisschen heller, glaube ich, nicht, und ehm, sehr reduziert, ja, allein schauen das Bild selbst, also die Farblichkeit, irrsinnig schön, und wenn noch der Schnitt hineinkommt, das ist das...das finde ich wahnsinnig das ist...das..das...das ist (verliert sich im Flüstern).</p> <p>A1 -Es hat nichts mit Durchblick zu tun? A2 -Nein mit Durchblick, nein, weil ich hab...ich hab mich nämlich auch interessiert wie ist das jetzt hinten, warum? ist der Schnitt so perfekt? gut, das ist seine Technik, ja, das hat er doch gelernt, ja, aber – warum sehe ich nicht durch? Sondern das Gegenteil ist der Fall, das Seltsame ist dass ich nicht durchsehen kann. (Steht auf und schreitet</p>
---	--

<p>Regeln akzeptieren – aber an der Logik zweifeln Das Schließen der Wunde... ...unlogisch weil nicht soz. autorisiert Wand-Fenster Reihung Verschichtete Träger – die Tiefe vermessen Ist geschlossen, sehen sie es nicht?</p> <p>Verlockung – Enttäuschung Gegensätzliche Signale schicken</p> <p>Das Verstehen wird obstruiert/ erschwert (Not delivering on a promise)</p> <p>Sinn der Handlung hinterfragen</p> <p>Stoff- verhindert – den Durchblick</p> <p>Update der religiösen Symbolik („Nicht Christus am Kreuz“, in vivo)</p> <p>Wunde= Tod Christi (mög. Kategorie: Spiritualität „vermessen“?)</p> <p>Beziehung zum Bild nicht artikulierbar, nur gespürt</p> <p>Ästhetik als Nachricht? Oder als Bote?</p> <p>Die echte Botschaft versteckt sich dahinter Vordergründig Ästhetik – hintergründig spirituelle Botschaften Sondieren der Weite/ der Tiefe (der Spiritualität)</p> <p>Erfahrungen Kunst-Religiosität</p>	<p>zum Bild, kommt ganz nah an es). Er hat es hinten mit einem Gaza-Streifen gemacht, sie sehen ja nicht hindurch...es ist es ja nicht so das man dahinter sozusagen die weiße Wand sieht, oder wenn sie's ans Fenster hängen dass sie einen Durchblick haben. Ist geschlossen, sehen sie es nicht?</p> <p>A1 -Es ist möglicherweise die Verheißung eines Durchblicks...</p> <p>A 2 - Ja, aber dann ist das Gegenteil von dem was er sagt, die Verheißung des Durchblicks, und der Durchblick ist aber geschlossen. Man glaubt man sieht was, ja, aber eben nicht, ja, man würde ja was sehen, wenn man die Leinwand durchscheidet, ja, aber warum beklebt er die hinten sozusagen mit einem, einer Folie, nicht, mit einem Stoff der dann eben ...den Durchblick ...verhindert, nicht?</p> <p>(setzt sich wieder)</p> <p>A1 - Wenn sie mit einem Bild überhaupt religiöse Assoziationen verbinden, welcher Autor würde es sein?</p> <p>A2 - Schauen sie...ehm...das ist ja nicht so vordergründig, ja. Ich meine, nicht Christus am Kreuz, das ist vordergründig!</p> <p>Es ist, es ist, es hat was Spirituelles, nicht wahr. Kann man den Tod Christi mit der Wunde wenn man will nicht dazu Beispiel noch, aber das sind für mich nicht die Fragen, ja, das ist einfach etwas assoziatives, etwas was ich spüre (betont), ja, und ich muss dem nicht unbedingt nachgehen, ja, ich spüre das das ein wichtiges Bild ist das hier mehr als das Vordergründige da ist, die vordergründige Ästhetik, es steht viel mehr dahinter, ja, und das ist jetzt ja. Um diese Frage zu beantworten möchte ich es am Besten mit einem Beispiel machen das Wieland Schmied – den kennen sie den Wieland Schmied, den Kunsthistoriker mir einmal erzählt hat. Er hat für einen katholischen Kirchentag eine Ausstellung zusammengestellt das Thema war Kunst und Religiosität. Und er hat an seine Künstler angeschrieben und hat diese Frage gestellt: Hat ihr ihre Arbeit im weiteren Sinne mit Religiosität oder Spiritualität etwas zu tun,</p>
--	--

<p>Kunst= 80 Prozent Religiosität/Spiritualität Die Verbindung doch als peinlich empfunden</p> <p>Direkter Bezug der Kunst zur Religiosität als peinlich empfunden (der aber trotzdem präsent ist, da Spirituelle sich nicht ausricksen lasse)</p> <p>Barocke Katholizismus = Krieg, Kampf =ecclesia triumphans/militans, Ansatz aus dem 16en Jahrhundert, Gegenreformation, Trient Gottesbegriff geht über das Sagbare und Formbare hinaus (Gottes ontologische Beweis) Alles was Qualität hat ist was Spirituelles Die Ruhe = spirituell Ruhig/spektakulär Versteckte Religiosität Das Religiöse= spüren, nicht sehen</p> <p>Zeitverwaltungskontrolle</p>	<p>ja? Und er hat gesagt 80 Prozent der Künstler haben das bejaht (betont), sozusagen I(nicht hörbar). Und wenn man sie dann fragt, werden ihnen die Künstler auch nicht sagen, ja. Wenn sie mit dem Arnulf Rainer reden, wenn sie oder mit Nitsch, ja, die Bilder sind absolut spirituell, das heißt die Kreuzformen von den nicht wahr Wenn sie jetzt mit Rainer reden und fragen ob er ob er da einen spirituellen Ansatz hat, der wird das offiziell verneinen, obwohl es, er hat, ich weiß es ja, aber er wü' s gar net a mol zugeben und sagt nein, nicht wahr. Und Nitsch hat hier nen allumfassenden spirituellen Zugang, ja, da spielen jetzt viele Dinge mit, ja, Naturreligionen, dann Buddhismus, ja, der barocke Katholizismus, viele Dinge ja, aber auch nicht ein definierter, definierte Religion, zum Beispiel, das würde er absolut ablehnen, er hat einen viel weitem...also, Gottesbegriff auch, ja...habe ich lange mit ihm diskutiert, ja, ja, so gesehen, ich glaube dass alles was wirklich Qualität hat, was tiefgreifend ist, Soulages zum Beispiel (Pierre) das ist alles was spirituelles, das können ganz ruhige Bilder sein, die müssen nicht spetka- spektakulär sein, die müssen das Religiöse nicht irgendwie vordergründig aufweisen, es ist einfach das, was man verspürt. Also ist es unergiebig für Sie, ich habe jetzt nicht viel....</p> <p>A1 - Doch, doch, Sie waren gut, vielen Dank fürs Gespräch.</p> <p>A 2 - (Schaut auf die Uhr) Gut, dann...ha...pünktlich...</p>
---	--

Zerstörung der Kunst als Echo des Krieges= strukturelle Analogie

Lob der Zerstörung

Ort: Institut für Katholische Theologie, Schenkerstr. 10, Wien

GT-Sample 2

Experteninterview: Theologieprofessor, Uni Wien, A3

Zeit: 5.6.2014. 15.30-16

Gezeigt: zwei Fontanas Tagli (das Rosa und das Gelbe aus dem Jahr 1968. Zum Vergleich:
Ostension der Tunica Christi mit Seitenwunde, Gebetbuch, um 1440.

<p>Schnitt (als Motiv) als Jagd-Beute</p> <p>Ikonographische Grenzen definieren Schnitt- Scheide = logische Gleichnis-Form Schnitt –Scheide= kein Motiv-Gleichnis Gebrochene Darstellungslinie: Schnitt/Scheide speisen sich visuell aus 2 Quellen</p> <p>Schnitt als Sprache/Mittel des Zeigens Das Zeigen, demonstrare, demonstro Lob der Wunde Wunde als Grenze betrachten Über die Grenze sehen Durchblick zum Eigentlichen = Das Eigentliche = Gott Gott wird durch die Wunde gezeigt</p> <p>Frömmigkeit begrifflich öffnen: mehr- weniger; fett-mager Lesen niedriger eingestuft als Schauen Wunde als Medium/ als Wegweiser Blick wird geführt Wunde= Fenster in die göttlichen Mysterien Göttliche Mysterien= körperlich, erotisch konnotiert Eucharistiefest anschauen!! Lanze – Wunde Wunde als Zwischending, Scheide, Grenze</p> <p>Imaginationsraum durch die Wunde öffnen: Durch Schmerz, Gewalt</p> <p>Anschluss religiöse + moderne Bildkonzepte ist neu Das alte rel. Bildkonzepte= tot geglaubt = Lazarus Moment des Wandels bestimmen Schein-Revolution definieren</p> <p>Hat Romantik das religiöse Bildkonzept getötet? (oder aufbewahrt: das Alte als Träger für das Neue)</p> <p>Wunde – Schnitt: kein eins zu eins Gleichnis</p> <p>2 Verortungen: Religion und Moderne</p>	<p>F: Ist das jetzt ein und dasselbe Motiv, das sich durch die Geschichte verfolgen lässt?</p> <p>A: Ikonographisch ist es ein bisschen zu kurz gedacht. Nur wenn man einen Schnitt sieht, einen Schnitt oder eine Scheide sieht, wird das nicht automatisch das gleiche. Es ist auch nicht nur der Schnitt in der Betrachtung dieses Tuches das Entscheidende, sondern es geht im Mittelalter mit der Ostentatio, das Zeigen des Tuches und der Wunde, geht es um eine kontemplative Betrachtung, und diese kontemplative Betrachtung geht über das Leiden und über die Wunde, über die Betrachtung der Wunde, quasi zum Eigentlichen, zur Betrachtung Gottes. Gott wird betrachtet, er wird quasi „gezeigt“. In den mittelalterlichen Versionen der Frömmigkeit ist Betrachten ganz hoch anzusiedeln. Da geht es jetzt nicht nur ums Lesen, sondern um das Schauen des Bildes, um zwar um das Schauen des Bildes über das Medium der Wunde, ein Eindringen in die göttlichen Mysterien. Aber dazwischen geschaltet ist eben das nicht einfach nur eine Schau im Sinne von Antlitz oder von Schönheit, sondern dazwischen geschaltet ist eben diese Wunde. Und die ist natürlich auch erotisch konnotiert, es gibt noch eindeutigere Beispiele, als Kussmund oder als weibliche Vagina, aber es ist eine Eröffnung eines Imaginationsraums, der durch die Wunde geht.</p> <p>In der Tat hat es Gegenüberstellungen gegeben oder auch den Versuch eines neuen Anschlusses moderner Bildkonzepte mit Bildkonzepten des 14-15-16en Jahrhunderts, die revolutionär angesehen wurde, weil man ja bis dahin auch geglaubt hatte mit der beginnenden Romantik ab 18en hundert das religiöse Bildkonzept zu Ende geht. Jetzt ist aber die Gegenüberstellung von Fontana und den mittelalterlichen Wunden...das würde ich nicht eins zu eins sehen. Fontana ist zunächst mal aus der Geschichte der Moderne heraus zu lesen. Die Geschichte der Moderne beginnt im Prinzip mit Autonomie und Selbstreflektivität der Kunst, d.h. sie wird, die Kunst befragt sich selber und erfindet über formale Mitteln auch immer neue Bildfindungen. Jetzt ist aber die</p>
--	--

Zuhause in der Religion?

Zuhause in der Moderne?

Fragen der Zugehörigkeit

„Loyalität“ der Kunst hinterfragen

**Kunst als selbstreferentielles
künstlerisches Feld (Bourdieu!)**

Kunst ist Dienerin, Marta

Wer ist Maria (wer hat das Bessere gewählt)?

Mimesis? Sie ist Maria? Imagination ist

besser? Hierarchisierung der Wirklichkeiten?

Die Kunst dient Auftraggebern, der Zeit
(Strömungen), dem Geist (Wissen), phil.

Konzepten (Religion, Metaphysik)

Was spiegelt sich in der Kunst?

Brechungsindizes?

**Mimesis ist ein (besserer) Raum, Kunst ist
ein Vorhof zu ihr.**

Fläche dreidimensional machen

In vivo: **Was ist ein Bild**

(Perspektive „befreien“ – die Renaissance
umpolen)

Was wird hier verhandelt

**Eröffnung des Raumes: Renaissance
(Perspektive) bis Moderne, ein Kontinuum
zeichnen**

Womit wird die Fläche
dreidimensionalisiert? Mit Gewalt? Messer?
Wunde?

Verletzung des Raumes?

Verletzung des Raumes/ Eindringen in einen
fremden Raum

gestallten, um zu verletzen; (selbst)verletzen
um zu gestallten

Aufwand: Materie verdichten, anhäufen,
dann: verletzen; Das Formen als Vorstufe der
Gewalt

Konzept des Bildes herausgefordert

der Raum wird verhandelt

Gott wird verhandelt

**Die subjektivische Logik des christlichen
Gottes- Raum; Hiatus zum Raum, DUX**

Raum = Gott

Wunde/Schnitt nur Mittel --- das

Durchstoßen der Zweck

Befragung der Kunst für sich selber letztlich
auch nicht Selbstzweck, weil da würde man
mit einer l'art pour l'art enden, sondern,
Kunst ist immer auch, trotz ihres
Autonomieanspruches - der manchmal zu
weit gedehnt wurde, finde ich, in den letzten
Jahrzehnten – das ändert sich jetzt auch.
Kunst ist immer auch abhängig, entweder,
ich meine nicht nur von Auftraggebern,
sondern eben auch von geistigen
Strömungen, geistigen Ressourcen,
philosophischen Konzepten und so weiter.

Der Weg der zu Fontana führt geht natürlich
über das Gestalten der Frage – **was ist jetzt
ein Bild**, wie ist der Bildraum, der sich in
einem Bild, in einer zweidimensionalen
Fläche dreidimensional erschließen soll, ja,
der Beginn der Renaissance, wie ist er in der
Moderne noch mal zu erweitern, oder neu zu
befragen, **was wird hier überhaupt
verhandelt...** Wenn man einen Vorgänger
von Fontana sucht wird das etwa Jean
Fautrier in den 20er Jahren beginnend, aber
eigentlich erst in den 40er Jahren hat er, er
war in der Resistance in Frankreich, das spürt
man in seinem Werk, die Bildserie heißt
Geiseln, Otages. Der Ausdruck ist tief ernst,
zumal tragisch, der Farbauftrag riesig. Alles
ist so plastisch, dicht, an die Grenze der
Erkennbarkeit getrieben. Dort hat Fautrier
angefangen ganz dick malerische Masse
aufzutragen und da wie eine Wunde das auch
einzuschneiden. Fontana der ja in
Argentinien geboren wurde, ein italienischer
Künstler, hat um die gleiche Zeit das erste
Mal Leinwände durchstoßen und damit das
Konzept des Bildes schon sehr radikal in
Frage gestellt und zwar das Konzept des
Bildes als der Versuch auf einer
zweidimensionalen Fläche eine dritte
Dimension darzustellen, damit hat er Raum
neu definiert. Diese Bilder ab 1958 sind und
heißen Concetto Spaziale, d.h. Raumkonzept,
der Raum wird verhandelt. Es geht mehr
noch als um die **Wunde, um den Schnitt
und die Vergleichbarkeit zwischen hier
und da, geht es um ein Durchstoßen des
Bildes, es geht auch nicht nur um
Verletzung, sondern es geht um ein
Durchstoßen des Bildes auf einen anderen**

Raum erweitern/einen anderen Raum beanspruchen; in einen fremden Raum eindringen; Raum ergründen
 Davor - Dahinter
 Fläche als Membran betrachten
 Krieg um den Raum? (Messer, Spitze/ Spike)
 Vokabular des Kampfes (Weber-Kampf?)
 Membran= Häutchen (eines Körpers)
 Membrane-Spannung $\sigma=F/A$ (Kraft/Fläche)
 Osmotische Membran? Druckausgleich?
 Druckerzeugung? **Raumausgleich?**
(er malt nicht, er macht/produziert Druck, sehe Palffy)
 Alles oben: aggressive Handlungen
 Schnitt als Wunde – mythisches Potenzial,
 zweite semantische Kette, Barthes
 In fremden Raum hinein drängen

Schnitt=Wunde=Verwundung des Leibes (religiös)

Schnitt= Durchstoßung = Verwundung der Leinwand (Membran, sozial)

Strukturelle Analogie: Verwundung Leibes/Verwundung der Leinwand

Echte Aufmerksamkeit gilt nicht dem Schnitt: **Gewalt als Übergangsstufe Verletzen-sekundär, Gewalt- sekundär = Macht primär? Gott entblößen – aber nicht in Frage stellen?**
 Durchstoßung= Ausübung der Macht mit den Mitteln der Bildreflexion
 Ductus=Hand
 Befreiung der Hand/Hand wird befreit/Hand als Symbol Gott des Vaters; göttliches Bildattribut
 Fontana schickt den Betrachter durch die Wunde hindurch; Fautrier erstickt ihn in der Wunde

„Den Willen ausschaltend“
 Automaton/Tyche anschauen

Membran durchschneiden:
 Raumdurchstoßung vollbringen
 nicht über die Körper treten sondern durch sie hindurch
 Fest der Eucharistie anschauen!!!
Glyptapanteles- Syndrom (Wandel)

Raum hin. Wenn der Weg Raumkonzept heißt, interessiert ihn das Davor und das Dahinter. Es interessiert ihn nicht nur jetzt die Fläche, sondern die Fläche ist quasi die Membran um einen tieferen Raum zu ergründen. Dadurch ist es natürlich im hohen Sinn Bildreflexion was ist ein Bild, was vermag ein Bild zu leisten, und wenn man solche Unendlichkeitskonzepte, die ja um diese Zeit in der Kunst beginnen, deutet, sind das Durchstoßungen in einen transzendenten Raum hinein. Das ist aber sehr allgemein formuliert – was ist dann schon Transzendenz? Sinnvoller, und da kommt es wieder ins Spiel, ist es natürlich zu betrachten - was sind Analogien? Auch strukturelle Analogien, wo diese Vorstellung des Schnitts als Wunde und wiederum diese Vorstellung des Schnitts als Wunde, als Durchstoßung in den göttlichen Raum hinein zu reflektieren, d.h. hier bekommt es die Färbung der Verwundung Leibes, hier hat es natürlich die Verwundung der Leinwand. Es ist nicht das gleiche, hat aber doch strukturelle Analogien. Es geht jetzt nicht nur um den Schnitt, sondern um die Durchstoßung in den Raum dahinter.

In einer gewissen Weise wirkt sich Durchstoßung wie eine Art Macht. Natürlich mit den Mitteln der Bildreflexion, die ihm mit dieser Bilderweiterung zu Verfügung stand. In der Zeit beginnt – Jean Fautrier ist Mitbegründer des Informel, es herrschte ein sehr gestischer Ductus in der Malerei, es ging nicht um die Abbildlichkeit, sondern um eine extreme emotionale Expression, möglichst den Willen ausschaltend, durch Fontana wird aber dann doch noch etwas anderes manifest, was in einen anderen Raum hinein kommt. Da kommt auch Arnulf Rainer mit seinen Übermalungen, d.h. es ist mehr oder weniger eine analoge Entwicklung, jetzt nicht – wie bei Rainer - ein Spiel mit der Ikonographie in dem Sinn, sondern mit dem Versuch der Malerei, schon auch diese **Membran bedenkend, eine Raumdurchstoßung zu vollbringen.** Von daher ist das eine wichtige Komponente, das erste Mal das man diese Theorie in einer Ausstellung bezeugen konnte war 1995 Glaube Hoffnung Liebe

<p>Moderne Kunst tritt in Verbindung mit der Ikonographie der Renaissance durch/über Körperlichkeit</p> <p>Moderne: Bildkörper: befragt, getestet, und gleichzeitig als Körper negiert</p> <p>Fontana: körperlicher Einsatz</p> <p>Körper dient als Membrane um ...</p> <p>...den tieferen Raum dahinter zu öffnen</p> <p>Das Opfern auch fett-mager dimensionalisieren?</p> <p>Bildverletzung als Durchschreitung des Raumes</p> <p>Wittgenstein: das Bild ist Gedanke (3) der Gedanke ist der Satz (4)</p> <p>Davor ist ein Bild der Zeit und des Raums</p> <p>Dahinter ist ein Bild des Raumes</p> <p>Zeit und Raum nur diesseitig zusammen abgebildet/ in der abbildlichen Beziehung(Wittg.)</p> <p>„Davor“ vereint Raum und Zeit Konzept in einem Wort</p> <p>Dahinter (Raum), Danach (Zeit) getrennt</p> <p>Raum+Zeit vor der Membrane; danach nur Raum</p> <p>Das Berühren der Bildkörper/Membrane mit dem Raum davor und dahinter</p> <p>Die Berührung macht einen unendlichen Raum auf</p> <p>Perspektive (Renaissance) =Raum wird in eine Fläche übersetzt(Fenster)</p> <p>Moderne Kunst= die Fläche wird in Raum übersetzt (mit Gewalt)</p> <p>Subjektivische Prozesse (Dux) bis zur</p>	<p>Tod im Künstlerhaus– da hat man erstmals begonnen die Bildkonzepte des 14-16 Jahrhunderts gegenüberzustellen mit Bildkonzepten der Moderne, vor allem der Körperlichkeit. Die Körperlichkeit ist hier ein ganz wichtiges Thema, weil sie den Bildkörper als solchen befragt, und den Bildkörper aber nicht als Körper bestehen lässt, sondern in der Durchschneidung ihn erweitert auf einen tieferen Raum hin. Es ist ein weiter, tiefer, aber grundsätzlich körperlicher Ansatz.</p> <p>Was wird hier verhandelt? Was und wie ist ein Bild, wie ist die Bildverletzung denkbar als eine Durchschreitung in eine tiefere Realität hinein, es ist zunächst mal ein Raum, aber trotzdem müssen wir nicht jeden tieferen Raum einen Raum Gottes nennen. Anzumerken ist schon, dass Fontana diesbezüglich eine Sünde begangen hat, hat auch kleine Putten in Vatikan gemalt. Zeit seines Lebens nicht in der Lage war diese ikonographischen Welten des katholischen Idealien mit seinen extrem modernen Ansätzen zu verbinden. Wir können nur interpretieren was er damit erreichen wollte.</p> <p>Es geht nicht um reinen ikonographischen Vergleich, es geht aber schon darum, dieses Bild als Membran zu sehen, in den Bildkörper hinein, der sowohl das Davor und das Dahinter kennt und der einen unendlichen Raum aufmacht. Insofern ist das ein Konzept der Endlichkeit, was bislang das europäische Bild nicht kannte und nicht wollte, weil sie nämlich einen dreidimensionalen Raum erreichen wollte im Medium eines zweidimensionalen Bildes. Wenn man es so will, ist es eine andere Form eines Ikonenkonzepts, dass man die dritte Dimension aufschließt, oder transzendiert in eine Endlichkeit hinein. Das scheint mir in diesen Bildverletzungen, die so sinnlich auch sind, er ist ja auch extrem sinnlich, und das fasziniert in Concetti Spaziale.</p>
--	--

**Membran (verkürzt) danach vergrößert
Raum in der doppelten Funktion: als
Göttlichkeit und als Abstand zu ihr**

1. Ostentatio: Täuschung, Vorspiegelung, Schein, verstellter Schmerz; das Zeigen, Offenbaren; absichtliche Entfaltung
2. Als Substantiv: Zurschaustellung, aufdringliche, penetrante Deutlichkeit; als Attribut: prahlerisch, pompös, großtuerisch, auffällig

GT-Sample 3

Experteninterview 2: Kunstgeschichtlerin/ Kunsthändlerin, Fachgebiet Moderne Kunst
Zeit: 27.5.2014, A 4

Ort: Auktionshaus Dorotheum, Dorotheumgasse, Wien

Wir betrachten drei Dorotheum Kataloge mit Fontanas Bildern auf der Titelseite, zwei mit Tagli, (24.5.2012 und 27.11.2013), und einen mit einem Barocchi-Bild (20.5.2014)

<p>(zeigt Bilder zweier Terrakotta-Teller mit Tagli, einer am 20.5.2014, der andere am 13.5.2014 im Dorotheum verkauft) Tagli – wann sind sie schön, Kriterien der Schönheit sollen bestimmt werden</p> <p>Nicht malen – machen Der Raum wird hier „geholt“, Hiatus vermindert. Man geht nicht nach Draußen, das Draußen kommt rein, wird „reingeholt“ Das variationsreiche Eingreifen in den Raum</p> <p>Das Licht (Transzendente) wird geholt</p> <p>Sandkörner – Bibel anschauen Das Transzendente durch das Licht rein holen Sternenhimmel mit Sandkörner in Verbindung gebracht Kode: Beschwörungen der Abundantia</p>	<p>F: Ihr Auktionshaus hat sich für Fontana „spezialisiert“ – wie kam es dazu?</p> <p>Zuerst, gibt es 3 Verzeichnisse, immer der gleiche, der das gemacht hat, hat es immer komplettiert. Der Verfasser ist Enrico Crispolti, hat Werkverzeichnis von Fontana gemacht, arbeitet für Fontana Fondazione in Milano, er ist eigentlich der echte Fontana Experte.</p> <p>Hier sieht man (der ältere Zuschlag, Vesna), die Tagli sind nicht so schön wie jetzt. Hier (Zuschlag vom 20.5.2014) sind sie viel, viel schöner, und das sieht man an dem Preis.</p> <p>Er fängt an mit den Löchern 1949, da durchbricht er Leinwand das erste Mal. Und eigentlich holt er dadurch die Räumlichkeit rein, und auch das Licht, alles. Er malt nicht mehr, er macht Raumkonzepte. Er greift eigentlich in Raum ein unter Einfluss von Licht, von Bewegung, manchmal von Ton auch, also er hat sehr verschiedene Sachen gearbeitet. Und eben durch das Licht, das meint er wahrscheinlich, holt er auch das Transzendente rein. Das findet man im Barocchi den wir hatten, sehr viele kleine Sandkörner und wenn man das Licht drauf...also die nehmen das Licht her und es schaut aus eigentlich wie eine...wie ein Himmel mit unendlichen Galaxien, die sich</p>
---	---

<p>Die Welt (als Ganze) als Glanz, „glänzende“ Leistung; das Licht ist oben, glitzert nach unten</p> <p>Anhäufen von Materie; Lichtbrechungen, Brechungsindizes Lichtbrechungen: Kontinuum zeichnen Status der Materie durch Lichtbrechungen darstellen</p> <p>Ende der Zweidimensionalität des Bildes - Entfaltung des Raumes – aber nach innen! (perspektivisches Akkordeon, Mantegna) Raum wird nicht größer – nur optisch erweitert (durch Lichtbrechung)</p> <p>Wir gehen nicht hin, der fremde Raum kommt herein. Wird adoptiert; durch Glitzern und optische Mittel „repräsentiert“; es ist ein „Heimspiel“, kein „Gastspiel“ (für Menschen, für Gott eher umgekehrt)</p> <p>In vivo: was ist ein Bild Graue Eminenz, zwischen Weiß und Schwarz, Zwischenraum. (Wittgenstein: Raum, Zeit und Farbe sind Formen der Gegenstände (2.0251))</p> <p>Tradition-ist statisch- gehört durchgebrochen</p> <p>Paolo Scheggi (1940 – 1971)</p> <p>Agostino Bonalumi (1935 – 2013)</p>	<p>drehen. Es sind Sandkörner, es ist Glass, oder irgendetwas das glitzert. Es ist ein dicker Farbaufstrich auf der Oberfläche und dann darauf hat er gelbe Farbe gegeben und dann Löcher gemacht und auch kleine Sandpartikel, Glitzern, die ergeben verschiedene Brechungen. Das eine strahlt aus, das andere wird verschluckt, geht unter. Aber das sind nicht zwei Schichten, alles ist optisch, der Effekt ist rein optisch.</p> <p>F: Sind das religiöse Bilder?</p> <p>A: Ich glaube nicht, aber... das ist vielleicht eine... also ich sehe es nicht wie religiös, aber... das ist meine Interpretation. Ich glaube er ist mehr jemand der ... was er postuliert hat, ist eigentlich das Ende der Bi-Dimensionalität des Bildes, der Tradition des Bildes, er holt die andere Dimension ein, die dritte Dimension und dadurch wird's räumlich. Aber religiös? Es ist alles eine Interpretationssache. Er holt eine andere Dimension in seine Bilder. Er hat eigentlich mit sehr Vielem probiert, es ist entstanden in einer Zeit – also die Buchi nicht, aber die Tagli, das war nach dem amerikanischen Expressionismus, nach dem Informel, und es war irgendwie auch ein Schnitt, das gab's auch in Deutschland, die wollten neu beginnen, die wollten was Neues, kein Informel, keinen abstrakten Expressionismus und so haben sie... es ist eine Auseinandersetzung mit „was ist ein Bild?“ und haben eigentlich von ganz neu angefangen. Und die graue Eminenz ist Fontana. Weil er der erste war, der damit angefangen hat, er verhandelt das Bild neu. Und er wiederum hat als Impuls Futurismus mit Bewegung gepaart und all das hat eine Rolle gespielt.</p> <p>Er war der Gründer der Movimento Spaziale. Sein Postulat war, nur nicht das Statische. Das Statische war Tradition des Bildes, aber das haben andere Künstler auch gemacht, z.B. Zero Gruppe in Deutschland, die haben auch weiße Leinwände. Oder Scheggi - drei Leinwände die über einander gestellt sind, mit Löchern, das ist eine Auseinandersetzung mit dem „was ist ein Bild“ Frage und... es gibt auch Bonalumi, es gibt mehrere aus der</p>
---	---

<p>Enrico Castellani (1930-)</p> <p>Worum es geht: Neubeginn der Kunst wird gedacht und abgebildet</p> <p>Vereinfachen, minimalisieren, reduzieren, auf das Nötigste reduzieren The bare essentials, schmucklos Armut, Entbehrung, Askese (Übung)</p> <p>Radikale Vereinfachung: kompliziert</p> <p>Wet job – nasse Arbeit! (Gewalt-Muster der „nassen“ Arbeit beschreiben) Nasse Farbe, nicht fertig, frische Verletzung Aufscheidung der Farbe (Vorbereitung des Tuches beschreiben, Inkarnat)</p> <p>Schönheit (des verletzten Körpers) – durch Spannung definiert</p> <p>Körper muss in der Lage sein Verletzung zu überwinden. Straff zu bleiben. Zweck: verletzt zu existieren, gleich nach dem Entstehen Gewalt? Krieg? – Bedingung der Schönheit? In Vokabular der Malerei eingebaut? Noch eine strukturelle Analogie?</p> <p>„Schönheit“ der Gewalt – Gewalt ästhetisieren – gehört schon zur sozialen/kulturellen Routine Wieso sei Verletzung „schöner“ als Unversehrtheit?</p>	<p>Zeit, die auch die gleichen Reflexionen hatten, oder Castellani hier, alle spielen auf Dreidimensionalität, darüber haben Künstler nachgedacht...Fontana war irgendwie die graue Eminenz.</p> <p>F: War er besser, ist er deshalb teurer?</p> <p>A: Das kann man so nicht sagen. Er ist der Vorreiter. Im Moment sind seine Werke teurer, ja, kann man auch nicht immer vergleichen, Scheggi hat fast € 600.000 gemacht, es gibt Bilder von Fontana die weniger teuer sind, aber das ist sein Weltrekord, und Weltrekord für Fontana in Auktionen ist 20 Millionen Dollar, und er ist viel bekannter.</p> <p>Und Tagli, damit hat er angefangen 58-59 und damit gearbeitet, das ist jetzt, man nennt es eine Vereinfachung, das hat ein anderes Wort eigentlich – (schaut in die mitgebrachten Papiere), nein, das ist es, es nennt sich eine radikale Vereinfachung des Bildes, er hat Schlitze gemacht, damals. Nur die Leinwand, und die hat er..., es ist auch in der Farbigkeit, es ist...die Bilder sind alle fast monochrom. Es gibt nur noch eine Farbe und er hat Dispersionsfarbe benutzt. Das heißt, es ist eine sehr nasse Farbe, die hat er auf die Leinwand gegeben, dann ein Schlitz auf der Vorderseite gemacht, oder mehrere Schlitze, oder auf der Rückseite. Wenn man die Bilder von Fontana anschaut, manchmal wurde Leinwand trocken, und entweder ist der Schlitz so gegangen oder so, oder nach hinten, nicht...es hat auch einen Einfluss was den Preis betrifft. Die Leute die Fontana sehen, oder hier sagen, meinen...es gebe schönere Fontanas als die anderen. Schönere Schlitze als die anderen, ja. Es gibt welche die keine Spannung haben, es gibt andere die Spannung haben. Es gibt Parallelen, es gibt so auf der Seite, Diagonalen, es gibt viele Schnitte, es gibt wenige, ob es eine grobe Leinwand, eine dünne Leinwand ist, alles entscheidet. Es gibt viele verschiedenen Sorten, und dann die verschiedenen Farben. Das beliebteste aktuell ist weiß und rot, aber es gibt blau, grün, gelb, nicht, vieles ist dadurch beeinträchtigt.</p>
---	--

(to make the blessing out of necessity? Oder umgekehrt: to make necessity out of the blessing?)

Schnitt hat mit Spannung zu tun

Eine „schöne“ Verletzung;
Wittgenstein: Ethik und Ästhetik sind transzendental – Ästhetik lässt sich nicht aussprechen – sie ist im anderen Raum (6.42)
Unglaubliche Traurigkeit der Existenz
Wir sind alleine
Haben Kosmos reingeholt
Verletzt, aber nicht kollabiert
Schönheit: durchstoßen, durchbohrt und doch nicht kollabiert
Schlitze als Ikonen (Idolen- Ikonen – Mitchell; aber auch Peirce; Icon Peirce, verträgt sich gut mit Familienähnlichkeit, W.)
Spannung macht den ikonischen Charakter aus

Kode: Das kontrollierte Verletzen des Körpers (die Stärksten überleben)
Raumreferenzen: entweder ästhetische, nach Wittgenstein (außer dieser Welt!) oder strukturelle Analogie mit der „Härte des Lebens“)

Hintergrund: Inkarnat des Raums; Leib des Raums
Fontana stellt Impulse des Hintergrunds dar, kommuniziert sie, leitet sie weiter

Tagli als Medium durch das der kulturelle Hintergrund spricht/pflüstert. Alle Informationen im Modus der abbildenden Beziehung dargeboten: d.h. Elemente des Bildes berühren sich (Wittgenstein) mit dem Objekt der Darstellung.
Stichwörter: Berührung, Eindruck, Membran

F: Ein schöner Schnitt- was ist ein „schöner Schnitt“?

A: Ein Schnitt hat's mit einer Spannung zu tun. Ein klarer Schnitt soll es sein und mit einer Spannung, die Leinwand darf danach nicht kollabieren, nicht hängen, muss in der Lage sein den Schnitt zu überwinden. Es gibt Schlitze die...die weich sind...es ist schwierig zu erklären...es erregt ein Gefühl vielleicht oder...wenn man es sieht merkt man ja...das ist wie beim Schrift, wenn man schreibt. Es gibt Schriften die viel Rhythmus haben, die stark sind und welche die weich sind. Das merkt man dort mit an seinen Schlitzen, es gibt welche die wirklich sehr wie Ikonen sind, ganz einfach mit einer Spannung, und das sind die teuersten. Mit einem Können ausgeführt.

Er hat allgemein sehr viel versucht. Die Buchi hat er 52-56 oder so, Die Steine, die Pietri, wo er einfach nur Löcher mit Glassteinen oder Steinen ausgefüllt und dadurch holte er das Licht. Da sind nur Steine, da ist Glitzer dazu. Und das holt das Licht. Wenn es das nicht geben würde, wäre es einfach ein schwarzes Bild mit Löchern, so holte er eigentlich das Gegenteil, das Licht das von Hinten kommt durch die Löcher. Und dann gibt es Steine die kein Licht aufnehmen.

F: Aber diese Löcher und Schlitze sind nicht komplett geöffnet? Man kann durch sie nicht sehen?

A: Meistens doch, da sieht man durch. Durch die Löcher. Wenn es hier eine weiße Mauer wäre, dann würde sie hier durchschimmern. Manchmal hat er Gazastreifen hinten geklebt. Die hat er auf der Rückseite geklebt. Das ist so ein Streifband, schwarz, undurchsichtig. Warum? Wir sind Generalisten, wir sehen so viele Seiten, die Details bleiben uns verborgen.

II Die bestehenden Materialien (extant materials):

GT-Sample 4:

De Sanna, 1995; Auszug aus der Einführung, S: 9-10 :

<p>„moderner Raum“ – vs. traditionellen Raum?</p> <p>Unendlichkeit und Ort vereint im modernen Raum (der Kunst/ des Denkens) Unendlichkeit ist ein Ort. Beide sind „Räume“ Moderner Raum = Unendlichkeit + Örtlichkeit Der moderne Raum misst sich an der Leere. Unendlichkeit ist ein Ort in der Leere. Anziehungskraft des Unendlichen Leerer Raum arbeitet mit Proportionen</p> <p>Proportionen: (abbildende?) Beziehung zwischen Leere und Materie Über die Gewissheit (W) anschauen</p> <p>Formen werden zu Gewissheit/ in einem Zeitfenster („Fenster“: Synonym für Bildlichkeit der Renaissance – für uns, nicht die Menschen der Renaissance) Das Unendliche ist ein Ganzes > das Ganze sei an die Materie gebunden (Durch Berührung? Oder als Kette der Gegenstände? W.) Die unendlichen Formen kontrahieren in die endlichen – die Materie wird von Unendlichkeit „berührt“ (die Möglichkeiten dafür müssen schon vorhanden sein, Witt.)</p> <p>Löcher= Form der Aktualisierung des Unendlichen= Aufgabe der modernen Kunst Die Materie ist ein Raum, groß wie diese Welt Der Raum sei, zumindest ein Teil von ihm, materiell. Gibt es noch einen übriggebliebenen Raum, einen der nicht-materiell wäre?</p> <p>Aktualisierungen des Unendlichen können nicht wahrgenommen werden (Die Sinne spielen nicht mit) Abwesende Dinge intellektuell begreifen</p>	<p>In der griechischen Welt ist das Unendliche (ápeiron) ein mathematischer Begriff, und topos bezeichnet den Ort. Der moderne Raum vereint die beiden Begriffe in der Kunst und im Denken. Das antike ápeiron bedeutete sowohl das, von dem wir keine Erfahrung haben als auch die Unkenntnis und das Grauen angesichts des Ungeformten (Horror infiniti, Horror vacui). Der moderne Raum misst sich an der Leere in monokularer Perspektive und schafft sich das räumliche und mathematische Instrument der Proportionen- Mit dem späten Michelangelo und dem späten Tizian kommt es dann zur Erforschung der Beziehung zwischen Leere und Materie.</p> <p>Die Gewissheit der Form, die die Renaissance entwickelt, führt 1440 den Humanisten Nikolaus von Kues zu dem Gedanken des Unendlichen als ein an die Materie gebundenes Ganzes: sie bestimmt die Kontraktion der unendlichen Form in die endlichen Formen. Materie, Raum, Konzept (Vernunft) – der Untertitel dieses Buches – zeigen sich in Lucio Fontanas Werk von 1947, Concetto spaziale (Raumkonzept), Hier ist ein leerer Raum von Materie-Klumpen umrahmt; dessen natürliche Fortsetzung sind die Leinwende mit Löchern. Diese Arbeiten sind in gewissem Sinn die Erfüllung, die bildnerische Definition der von den ersten Modernen aufgeworfenen Aufgabe; die Aktualisierung des Unendlichen. Für Giordano Bruno wie auch für die Platoniker ist die Materie „ein Raum, welcher die gleiche Größe hat wie diese Welt“, doch es existiert kein Sinn für die Wahrnehmung des Unendlichen. Zeuge des Unendlichen, sagt Bruno, sei die Vernunft: „Dem Intellekt kommt es zu, Rechenschaft zu geben über abwesende Dinge, die durch zeitlichen Abstand und räumliche Entfernung von uns getrennt sind.“</p> <p>Die Sinne, so fährt er fort, haben die Aufgabe, die Vernunft anzuregen, und der Künstler scheint in der modernen Zeit der</p>
--	--

(Kant)

Zeitliche/räumliche Entfernungen durch Gedanken neutralisieren.

Konzept= Vernunft

Vernunft= Konzept

Funktionalität der Kunst

Kunst befreit/„repariert“ Denksysteme

Die moderne Kunst ist Philosophie

Philosophie ist moderne Kunst

Kunst-Philosophie hat Philosophie

überwunden

Philosophie überlebt in den Formen der

Kunst (sie ist in ihnen eingeschlossen)

In die Dinge eindringen

Kunst dringt in die Dinge ein

Topologischer Raum = Kunst und

Philosophie zusammen

Wird die Spannung beibehalten?

Künstlerische Handlung ist räumlich

bestimmt, „geht über die menschliche

Realität hinaus“.

einzig zu sein, der bewusst an dieser Aufgabe arbeitet. Als de Chirico sich 1919 mit dem Gedanken des Künstlers als Philosophen beschäftigt, bemerkt er die Vollendung einer langen Entwicklung sowie die Reifung einer umfassenden Funktion der Kunst im Vergleich zu den Denksystemen: „Die modernen Philosophen haben die Kunst befreit... Die guten neuen Künstler sind Philosophen, welche die Philosophie überwunden haben.“ Die künstlerische Handlung **dringt** bei de Chirico in die Dinge **ein**, und gleichzeitig „geht sie über die menschliche Realität hinaus“. Auf eine andere Weise und in allgemeineren Begriffen konfrontiert er uns wieder mit dem vereinheitlichenden Thema, das den Ausgangspunkt des Concetto spaziale darstellt.

Raumentfaltungen:

- **Erweiterung** (positiv/neutral behaftet)

- **Ausdehnung** (betont Intentionalität, Handlung)

- **Ausbau** (betont Intentionalität noch stärker; impliziert einen Subjekt)

- **Expansion** (Eindringen)

GT-Sample 5:

Auszug aus dem Interview mit Fontana, 1968

Die Interviewerin: Carla Lonzi (1931-1982), italienische Journalistin und Autorin. Das Interview wurde in ihrem nur auf Italienisch erschienenen Buch „Autoritratto“ (Selbstporträt; links die erste Auflage von De Donato Editore, Milano 1969, rechts die Neuauflage et.al./Edizioni 2010) veröffentlicht. Die Übersetzung hier stammt aus De Sannas Buch, 1995, S: 300-304.



<p>Das Ende Gottes visualisieren <i>(Nietzsche, 125: der Tod Gottes ist nicht das Ende Gottes, der Schatten muss noch besiegt werden)</i> Das Loch ist das Ende Gottes Das Loch ist Nichts Gott ist Nichts Gott: unsichtbar, unfassbar (W. – Gott offenbart sich nicht in der Welt 6.432) Visual update der religiösen Ikonographie</p> <p>Der Kosmos ist kein Ort der biblischen Orte</p> <p>Glaube und Ästhetik- verschieden</p> <p>Kosmos= das Unendliche = das Nichts = Gott = Ewigkeit Auf der Erde/ Diesseitig keine Ewigkeit</p> <p>Das Nichts zerstört die Ewigkeit Ewigkeit räumlich brechen, als Raumkonzept darstellen, als Kontinuum, Grenzen der Welt als Markierung</p> <p>Der Weg zur Ewigkeit – der materiellen Darstellungen abschwören</p> <p>Löcher, Schnitte sind Mittel zum Zweck. Sie sind one leap of faith?</p>	<p>Erinnerst du dich an die Bilder von „Das Ende Gottes“? Das war das Loch, das immer das Nichts ist, oder? Und Gott ist nichts... das traf sich auch mit meiner Idee: ich glaube nicht an die Götter auf der Erde, das ist unzulässig, es kann dort Propheten geben, aber keine Götter, Gott ist unsichtbar, Gott ist unfassbar, also, heute kann ein Künstler nicht Gott auf einem Thron mit der Welt in der Hand darstellen, und mit Bart... Auch die Religionen müssen auf den neuesten Stand der Entdeckungen der Wissenschaft gebracht werden... Der Mensch geht in den Kosmos und stellt fest, das dort nicht das Paradies ist. In der Vergangenheit dagegen konnte der Mensch glauben, dass der Himmel da war, auch als eine menschliche, naive Tatsache, ja, sie haben sogar Engel mit Flügeln gemacht, um zum Himmel zu fliegen... die Tatsache, dass jemand ans Paradies oder an die Hölle glaubt, ist eine Sache des Gewissens, des Glaubens, man kann es glauben, aber als ästhetische Darstellung... Zum Beispiel: Manzó, der die Portale des Doms mit der Darstellung des Papstes macht, auch der Papst ist in allen seinen Auffassungen hinter den modernen Entdeckungen zurück, denn der Kosmos hat bewiesen, dass er etwas Unendliches ist, das unendliche ist das Nichts, und es existiert keine Ewigkeit auf Erden. Denn die Mentalität des lebenden Menschen war bis heute diese: man wollte sich groß fühlen, indem man glaubte, unsterblich zu sein. Doch die Ewigkeit angesichts des Nichts, der Zeit... existiert nicht, denn nach vierzig-, fünfzigtausend Jahren existieren wir nicht mehr, weder die Portale vom Petersdom noch der Papst. Also müssen sich die Menschen auf der Erde vor allem von dieser materialistischen Sucht befreien, in Materie dargestellt zu werden, in Marmor, Bronze, in dem Glauben, von den Nachfahren aufgenommen zu werden. Das ist ein menschliches Streben, und es wundert mich, dass die Kirche noch Kardinale und Heilige verwendet und sie durch moderne Künstler darstellen lässt... ich gebe zu: damals war es etwas, hatte Wert... Und das Manzó Engel</p>
--	--

<p>Tod im Raum neu strukturieren/konzipieren</p> <p>Das Ende Gottes – Fontana als „toller Mensch“</p> <p>Das Ende der Götter auf Erde, Erde als Grenze, der Raum diesseits und jenseits, profan und heilig (Luckmann, Durkheim)</p> <p>Das Ende vieler Götter, aber Weiterführung eines Gottes</p> <p>Rettung Gottes (Faust – Ende – verloren/gerettet)</p> <p>Löcher/Schnitte = Leap of faith, Akt des Glaubens</p> <p>Kode: Visual Update – die Neuauflage der christlichen Motive schaffen</p> <p>Gestus machen = Glaube an Beschaffenheit Gottes/ Form Gottes</p> <p>Gott ist Nichts Nichts ist Alles Gott ist Alles</p> <p>Raumeinleitungsbuch</p> <p>Kunst solle das Zeugnis von Existenz Gottes ablegen (sie sei eine Dienerin)</p> <p>Kosmos/Erde berühren sich durch Kunst (sie ist Membran)</p> <p>Wittgenstein: die „Grenzbereiche“ des Göttlichen und des Menschlichen definieren, die sich an der Membran (Kunst als Fläche) berühren</p> <p>Kunst als Bewältigung von Angst Kunst als Supplement? Sie dient als Angriffsfläche. Sie dient – sie ist Marta</p> <p>Wer ist Maria? Mimesis ist Maria – ein imaginärer Raum, in dem Emotionen ausgelebt werden können</p>	<p>macht, die vom Himmel fallen, „der Tod im Raum“...einer, der vollkommen bekleidet herunterfällt, er scheint sich den Hals zu brechen beim Fall von einer Treppe. Ein moderner Künstler muss den Tod im Raum als eine völlig neue Strukturierung konzipieren, oder? Und so weiter, all diese Dinge... Als ich „Das Ende Gottes“ präsentiert habe, hat man mir gesagt, „Sie setzen den Göttern ein Ende“...“nein, die Götter sind eine Sache, dies ist das Ende der Götter auf der Erde, und das bedeutet dann: das Ende dieser Götter, aber die Weiterführung eines Gottes... was ist das? Nichts!“ Wer weiß denn, wie Gott ist? Und dann hatte ich diese Löcher gemacht... und auch ein anderes Bild, das ich auf einer Ausstellung katholischer Kunst präsentiert habe: da waren zwei Schnitte, ganz blau, und ich sagte „ich glaube an Gott“. Und sie sind gekommen und haben gesagt: „Aber was bedeutet all dies hier?“...“ein Akt des Glaubens, der einzige Gestus, denn ich mache, ist: an Gott glauben“. Und ich habe zu ihnen gesagt „Sagt ihr mir: wie ist Gott? Wie ist er beschaffen, wenn ihr wirkliche Katholiken, wirklich Gläubige seid... nicht einmal ihr wisst es...“ Also, ich mache einen Gestus, ich glaube an Gott, ich vollziehe einen Glaubensakt... Also: Gott ist Nichts, aber er ist alles, oder? Das ist einfach, etwas moralisch, eine Sache von Ratschlägen... Früher malten sie den Krieg, der General wurde siegreich zu Pferde dargestellt, oder die Kirche benutzte die Madonna und die Heiligen, die in den Himmel kamen, um zu erziehen, um etwas zu erklären oder das Volk zu überzeugen, dass es so war... sie hat Dokumentationen gemacht, gerade um durch die Künstler die Gläubigen zu bestätigen, sie davon zu überzeugen, an diese Dinge zu glauben. Die Tatsache, dass ich den Zeiten zuvorgekommen bin, dass ich gesagt habe „der Mensch im Kosmos ist im Kosmos in all seinen neuen Dimensionen“, und das Manifesto spaziale spricht von einer sozialen Wandlung, die unerlässlich sein wird, denn man sieht bereits, dass die Welt sich einigt, man geht schon auf andere Planeten... das heißt, sie verändert sich auch sozial. Ich kann</p>
--	--

<p>...als die Erde alles war, hatten Allegorien Sinn „Dimensionen“ des Menschen verteilt auf den sakralen und säkularen Raum</p> <p>Schnitt= Gottesglaube Schnitt= Gott Schnitt= Symbol Symbol vertreibt Allegorien Das Symbol ist „ich glaube an Gott“ = zwei Schnitte Kreuz „zerlegt“ in zwei Schnitte Ein zerlegte Kreuz statt Gottes Antlitz (Ikonoklasten) Die Symbole Gottes sind beliebig</p> <p>Gotteskonzept als „sehendes Sehen“, Imdahl, Ikonik (auch Platon kommt ins Spiel)</p> <p>Die Schnitte sind mein Ding Ich werde sie nie aufgeben Schnitte sind nicht überwunden (die Allegorien sind es)</p> <p>An den Schnitt und das Loch glauben Schnitt/Loch Glaubensfragen – Substituten Gottes (Inkarnationsthese, Bilderstreit) Das graduelle Öffnen des Raumes (zuerst Loch, dann Schnitt) Lanze...dient zur Prüfung der Wunde, der Tiefe der Wunde, der Spannung des Körpers)</p> <p>Den Raum öffnen, um Gott auf die Eier zu gehen „Fontana geht auf die Eier“ Ostentatio genitalium Leo Steinberg: <i>The sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion</i>, Chicago 1997.</p> <p>Schnitte, Löcher –das Ende des Bildes Das Ende des Bildes = gewaltsam, Messer/Spitze Bilder sterben – wachen als Konzepte auf</p>	<p>nicht mehr die Dinge akzeptieren, die der Mensch auf der Erde damals akzeptiert hat, als sie noch alles war. Umgekehrt, der Mensch im Kosmos ist im Raum in allen seinen Dimensionen. Und dann, auch im religiösen Bereich hören alle Allegorien auf, weil sie fallen müssen, deshalb mache ich ein Symbol „ich glaube an Gott“, mache zwei Schnitte. Und das ist Gott, aber er könnte auch jede beliebige andere Sache sein, aber ich kann ihn nicht darstellen, er ist so groß, wenn ich Glauben habe, also mache ich einen Glaubensakt. Ein anderer könnte einen schwarzen Fleck machen. Und in der Tat, vor einem Monat habe ich in einer Kirche ein Plakat hängen sehen, hier, in einem Stadtteil von Mailand, auf dem stand: „Du wirst Gott nie sehen“. Wie ich gesagt habe, und das ist ein weißer Fleck auf schwarzem Untergrund. Du siehst also, im Grunde werden die Lektionen nicht nutzlos erteilt, etwas nehmen sie auf, oder? Und das hatten andere gemacht, es war nicht von mir.</p> <p>Die Schnitte sind mein Ding... die werde ich nie aufgeben. Ich bin der Auffassung, dass sie noch nicht überwunden sind, wie...ich brauche keine Angst zu haben, dass ich zurück sein könnte, es ist wirklich das Ding, ich glaube sehr an den Schnitt und an das Loch, das andere sind Künstler-Phantasien. Ich habe die „Teatrini“ gemacht, wie sie sie nennen...Denn die ersten Bilder nenne ich „Raumkonzepte“, man nennt sie „Löcher“, dann die Schnitte „Raumkonzepte“, sie werden „Schnitte“ genannt, die Kugeln hatten ebensolche Formen, und sie nennen sie „Bälle“. Es gibt sogar hier in Mailand jemand, ich habe sagen gehört, ich weiß nicht ob du...ich sage es dir, und dann streichst du es weg: „Fontana prima el faseia i büs, adesso el fa i tai, e adesso el rump i ball“ (A.d.Ü: ein Sprachspiel im Mailänder Dialekt; „Fontana hat erst die Löcher gemacht, dann machte er Schnitte und jetzt geht er auf die Eier“. Aber es sind die anderen, die sie „Bälle“ nennen, ich nenne sie Naturen, diese heißen „Raumkonzepte“. Es war schon damals das Ende des Bildes, es lag schon die Absicht zum Objekt darin: ich habe sie nicht Objekte genannt, weil mir das zu materialistisch erschien. Ich habe sie</p>
--	---

<p>Konzepte= weniger Materie Objekte= mehr Materie Durch Konzepte das Geistige sehen Sehendes Sehen = Objekt-Reduzierung Schnitte gefallen</p> <p>Das Ende Gottes</p> <p>Das Loch und basta Nach Entdeckung des Lochs ruhig sterben Zufrieden und ruhig sterben Ole Luk-Oie Effekt? Schnitte und Löcher beruhigen?</p> <p>Kosmos/Perspektive als dritte Dimension Perspektive – Steigerung des Raumes, kann weitergeführt werden Schnitt/Loch: über die Perspektive hinaus Eine unendliche Dimension schaffen Leinwand als Grundlage aller Künste/ die Grundlage wird ausgelöchert Leinwand als Grundlage/ Tableau (Foucault, Ordnung der Dinge) Alte Diskurse durchlochen</p> <p>Erste Dimension: Spuren im Sand Zweite Dimension: Bewegung, Profil, Farbe Dritte Dimension: Perspektive</p> <p>Dann die Welt die rund ist Entdeckung der „Unendlichkeit ohne Ende“</p> <p>Weiter, immer weiter gehen Faust, Spengler Bedingungen des Weitergehens: Im Modus des Lichts Mit dem Licht „schreiben“; Archive des Lichts schaffen; archiviale Ebenen Wie Gott reisen (und wie König in Frankreich schlafen!)</p>	<p>„Konzepte“ genannt, weil es um das neue Konzept ging, das Geistige zu sehen. Jetzt mache ich Schnitte, weil da ja schließlich, weißt du, ein Markt ist, dem wir leider unterworfen sind, immer noch, weil da die Kunsthändler sind...die Sammler wollen sie und ich mache sie...Dann mache ich hin und wieder „Teatrini“, „La fine die Dio“, diese Ovale, die nichts Neues bringen, es ist eine Variation, wie zum Vergnügen, keine Entdeckung. Meine Entdeckung war das Loch und basta: ich bin zufrieden damit und kann ruhig sterben nach dieser Entdeckung...während ich mich vorher wie ein Nichts fühlte, ich schaffte es nie...</p> <p>(...)</p> <p>Und dann das Bild mit drei Dimensionen: erste Ebene, zweite und dritte, Ideale seit Paolo Uccello, seit der Perspektive...über die Perspektive hinaus...die Entdeckung des Kosmos ist eine neue Dimension, das Unendliche, also loche ich diese Leinwand, die die Grundlage aller Künste war, und ich habe eine unendliche Dimension geschaffen, ein X, das für mich die Basis von...von...der ganzen...der ganzen...entschuldige, der ganzen zeitgenössischen Kunst ist, wer will das verstehen. Sonst wird weiter gesagt, das ist ein Loch und Ciao. Der Mensch auf der Erde hat den ersten Gestus gemacht, hat eine Dimension auf dem Sand gemacht, er hat nicht gemalt oder angestrichen...später beginnen die Assyrer schon mit der zweiten Dimension, das Profil, die Bewegung im Marmor, mit Farbe, so...dann entdeckt Paolo Uccello die dritte Dimension. Das sind lauter Ideale, oder? Erste Ebene, zweite Ebene und die Perspektive, die die dritte Dimension ist und die auch parallel zu den Entdeckungen der Wissenschaft verläuft. Das waren die großen Neuerungen von damals,...dann die Welt, die rund ist...nichts Besonderes für uns, aber damals waren das enorme Entdeckungen. Einsteins Entdeckung des Kosmos ist die Dimension der Unendlichkeit, ohne Ende. Und dann also: erste, zweite, dritte Ebene...Was muss ich tun, um weiter zu gehen? Nichts, wenn ich eine Maschine nehme, mache ich Licht, und ich mache aber Licht, ideell, als Dokumentation, als</p>
---	--

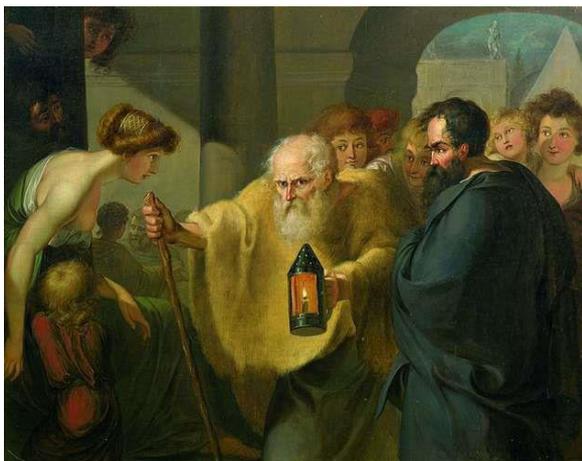
<p>Lochen, um die Unendlichkeit reinzulassen Lichtspiele</p> <p>Ich loche Die Unendlichkeit und Licht kommen VON DORT HINDURCH</p> <p>Ich zerstöre nicht – ich konstruiere</p> <p>Kern=Nexus? Punktum?</p>	<p>Formel, ich loche, da kommt die Unendlichkeit von dort hindurch, da kommt das Licht hindurch, es ist nicht nötig zu malen. Ich möchte dass du das verstehst, denn alle haben im Gegenteil immer geglaubt, dass ich zerstören wollte: aber das ist nicht wahr, ich habe konstruiert, nicht zerstört, da liegt der Kern.</p>
--	--

III Gedankenbilder/Geistige Bilder (Terminus: Mitchell, 1990) Friedrich Nietzsche, 1882: Die fröhliche Wissenschaft (la gaya scienza)

GT-Sample 6:

Aphorismus 125 „Der tolle Mensch“

Methode: kultursoziologische Bildhermeneutik (nach Müller-Doohm, 1993, 1997)



Diogenes von Sinope (405-320, vermutlich) sucht einen Menschen – Bild Johann Heinrich Wilhelm Tischbein 1780

Eine wortreiche Bildkette:

<p>Toll: Ungewöhnlich, unglaublich; großartig; aber auch schlimm, (zu) ausgelassen; veraltet: psychotisch, auffällig; zusammengefasst: adjektivische betonte Spannung Geschichtenerzähler = historisch aus dem kult. Paradigma der Hofnarren, Minnesänger Es geht um kult. Gedächtnis! Visuelle Bezüge zur Antike (Diogenes) Lanterne am hellen Tag: sehendes Sehen Ein Goffman-Mensch sucht Gott (ist ihm zu glauben?)</p>	<p>125.</p> <p>Der tolle Mensch. — Habt ihr nicht von jenem tollen Menschen gehört, der am hellen Vormittage eine Laterne anzündete, auf den Markt lief und unaufhörlich schrie: "ich suche Gott! Ich suche Gott!" — Da dort gerade Viele von Denen zusammen standen, welche nicht an Gott glaubten, so erregte er ein großes Gelächter. Ist er denn verloren gegangen?</p>
---	--

<p>Öffentliche Bühne, von Atheisten beherrscht Zurückfordern der Bühne, Spannung</p> <p>Der tolle Mensch = der tolle Entertainer Was hätte Gott zugestoßen können: ein Register</p> <p>Gott= Kind, verängstigt, auf der Flucht (die Toten, die Lebenden und jene auf See) Eine Bühnenvorstellung, Rollen Aufteilung Der tolle Mensch nimmt zentrale Position ein (Geschichtenerzähler!), Blicke wie Nadeln (eyes feel like needles...) Rhetorische Fragen und Antworten Geteilte Schuld, wir (die menschliche Gattung trägt die Schuld, durch die erste Sünde verdichtet; Hamartiologie, anschauen) (Schwamm: der Geist Gottes schwebte auf dem Wasser, Moses 1:2) Horizont: Grenze weggewaschen Die Erde im freien Fall Menschheit im freien Fall Wie durch Explosion fliegen Menschen durch einen undefinierten Raum, ohne Grenze, der Hiatus wird größer Der Raum= das unendliche Nichts/ der leere Raum/ kalter Raum/ immer tiefere Nacht (der Westen: Hiatus größer; kälter, dunkler, schneller: N. beschreibt Rationalisierung: Der Osten erstarrt – näher am Gott? Hiatus kleiner?) Licht von der Welt entweichen (eine chaotisch-spirale Steigerung der Konsequenzen zeichnet sich ab) Das Verschnellen Die Sinnen werden getestet: Lärm hören, Verwesung riechen – haben die Menschen immer noch nicht begriffen? Tod Gottes als Akt Tod Gottes als Zustand Tod Gottes als Prozess Beschreibung des Mordes Niedertracht der Tat Gott ist unter Messern verblutet Das Erfinden neuer heiliger Spiele</p> <p>Die Menschheit hat sich im Verbrechen übernommen Jetzt muss der Mensch selbst Gott werden</p> <p>Überhöhung der Tat</p>	<p>sagte der Eine. Hat er sich verlaufen wie ein Kind? sagte der Andere. Oder hält er sich versteckt? Fürchtet er sich vor uns? Ist er zu Schiff gegangen? ausgewandert? — so schrieen und lachten sie durcheinander. Der tolle Mensch sprang mitten unter sie und durchbohrte sie mit seinen Blicken. "Wohin ist Gott? rief er, ich will es euch sagen! Wir haben ihn getötet, — ihr und ich! Wir Alle sind seine Mörder! Aber wie haben wir dies gemacht? Wie vermochten wir das Meer auszutrinken? Wer gab uns den Schwamm, um den ganzen Horizont wegzuwischen? Was taten wir, als wir diese Erde von ihrer Sonne losketteten? Wohin bewegt sie sich nun? Wohin bewegen wir uns? Fort von allen Sonnen? Stürzen wir nicht fortwährend? Und rückwärts, seitwärts, vorwärts, nach allen Seiten? Gibt es noch ein Oben und ein Unten? Irren wir nicht wie durch ein unendliches Nichts? Haucht uns nicht der leere Raum an? Ist es nicht kälter geworden? Kommt nicht immerfort die Nacht und mehr Nacht? Müssen nicht Laternen am Vormittage angezündet werden? Hören wir noch Nichts von dem Lärm der Todengräber, welche Gott begraben? Riechen wir noch Nichts von der göttlichen Verwesung? — auch Götter verwesen! Gott ist tot! Gott bleibt tot! Und wir haben ihn getötet! Wie trösten wir uns, die Mörder aller Mörder? Das Heiligste und Mächtigste, was die Welt bisher besaß, es ist unter unseren Messern verblutet, — wer wischt dies Blut von uns ab? Mit welchem Wasser könnten wir uns reinigen? Welche Sühnfeiern, welche heiligen Spiele werden wir erfinden müssen? Ist nicht die Größe dieser Tat zu groß für uns? Müssen wir nicht selber zu Göttern werden, um nur ihrer würdig zu erscheinen? Es gab nie eine größere Tat, — und wer nur immer nach uns geboren wird, gehört um dieser Tat willen in eine höhere Geschichte, als alle Geschichte bisher war!" — Hier schwieg der tolle Mensch und sah wieder</p>
---	---

<p>Überhöhung der Geschichte</p> <p>Der tolle Mensch redet nicht auf die Menschen ein; er redet für jemand Unbekannten Er erwartet ja keine Reaktion!!! Das Licht der Erkenntnis verloren</p> <p>Licht/Zeit wandern durch den Raum</p> <p>Menschheit noch nicht bereit zu begreifen Die Tat wandert durch den Raum Die Tat bringt ihre eigene Zeit mit</p> <p>Himmel hat seine eigene Zeit</p> <p>Raum und Zeit keine parallelen Kategorien</p> <p>Die Tat entfernt wie die fernsten Galaxien</p> <p>Die Requiem- Vorstellung wird wiederholt Raum-Wandel: Keine antike Verweise mehr, sondern christliche</p> <p>Raumwidmung –Wandel: Kirchen seien nur noch Gräfte</p>	<p>seine Zuhörer an: auch sie schwiegen und blickten befremdet auf ihn. Endlich warf er seine Laterne auf den Boden, dass sie in Stücke sprang und erlosch. "Ich komme zu früh, sagte er dann, ich bin noch nicht an der Zeit. Dies ungeheure Ereignis ist noch unterwegs und wandert, — es ist noch nicht bis zu den Ohren der Menschen gedrungen. Blitz und Donner brauchen Zeit, das Licht der Gestirne braucht Zeit, Taten brauchen Zeit, auch nachdem sie getan sind, um gesehen und gehört zu werden. Diese Tat ist ihnen immer noch ferner, als die fernsten Gestirne, — und doch haben sie dieselbe getan!" — Man erzählt noch, dass der tolle Mensch des selbigen Tages in verschiedene Kirchen eingedrungen sei und darin sein Requiem aeternam deo angestimmt habe. Hinausgeführt und zur Rede gesetzt, habe er immer nur dies entgegnet: "Was sind denn diese Kirchen noch, wenn sie nicht die Gräfte und Grabmäler Gottes sind?" —</p>
--	---

Worum es geht: Die (ethisch motivierte) Fragenkaskade in einem ethisch leeren Raum. Ethischer Vakuum.

GT-Sample 7:

Aphorismus 108: Neue Kämpfe

Methode: Kultursoziologische Bildhermeneutik (nach Müller- Doohm)

<p>Motivationsschub/ es war nicht genug; nichts ist entschieden, wir müssen weiter</p> <p>Buddha war tot- sein Schatten lebte noch Jahrhunderte lang/ wurde gezeigt/ Ostentatio „Im Schatten leben“ – hier wörtlich; Plinius Legende Der Schatten (das Bild) furchtbarer als Buddha (Referent) selbst</p>	<p style="text-align: center;">Neue Kämpfe</p> <p style="text-align: center;">108.</p> <p>Neue Kämpfe. — Nachdem Buddha tot war, zeigte man noch Jahrhunderte lang seinen Schatten in einer Höhle, — einen ungeheuren schauerlichen Schatten. Gott ist tot: aber so wie die Art der Menschen ist, wird</p>
---	--

<p>Jetzt ist der christliche Gott tot – die Parallelität, strukturelle Analogie So wie die Art der Menschen ist (in vivo) – und wie ist sie? (Deizid?) Sein Schatten wird aber noch Jahrtausende lang durch Höhlen wandern Ostentatio Sein (toter) Schatten wird furchtbarer sein als wenn er selbst als der lebende Gott war (lebender Gott - Judaismus kommt auch ins Spiel?)</p>	<p>es vielleicht noch Jahrtausende lang Höhlen geben, in denen man seinen Schatten zeigt. – Und wir – wir müssen auch noch seinen Schatten besiegen!</p>
---	--

Worum es geht: Entgegengesetzten zweier Bilder:

Buddha tot – christlicher Gott tot

Buddhas Schatten lebte Jahrhunderte danach – Göttes- Schatten wird Jahrtausende leben
„unser“ Gott wird länger sterben! Kulturelle Überlegenheit.

Auch als tot, erfühlt er seine Funktion

In beiden Fällen: Ostentatio in den Höhlen, Raumabstand verringert, Hiatus zurückgespult,

Tod Gottes ist nicht das Ende Gottes

Schatten schrecklicher als Gott selbst

Der muss auch noch besiegt werden

Bilder (Schatten) müssen besiegt werden

Bilder-Beispiele:

Abbildung 1: Dorotheum Katalog vom 27.11.2013, S: 19. Fontana posiert

Abbildung 2: Wolf (2002), Tafel X: Ostension der Tunica Christi mit Seitenwunde durch Engel, Gebetsbuch, um 1440, Baltimore, The Walters Art Gallery

Abbildung 3: Dorotheum Katalog vom 20.5.2014, S: 18-19. „Die Hand Gottes“ - Lucio Fontanas Hand mit Steinen auf Leinwand, © Eredi Ugo Mulas

Abbildung 4: Dorotheum Katalog vom 24.5.2012, S: 14. Fontana erklärt Tagli-Ästhetik

Abbildung 5: Dorotheum Katalog vom 27.11.2013, das Titelbild

Abbildung 6: Dorotheum Katalog vom 24.5.2012, S: 17. Taglo 1968. Attese/ Sono proprio stanco/ di lavore; Acryl auf Leinwand, Rosa, 61x50 cm.

Abbildung 7: Dorotheum Katalog 24.5.2012, S:16. Rosa Taglo aus der Abbildung 6, die Rückseite mit den Aufklebern

Abbildung 8: Dorotheum Katalog vom 24.5.2012, S: 19. Teatrino, 1965. Acryl, Blau, Holz lackiert, 83x55

Abbildung 9: Dorotheum Katalog 20.5.2014, S: 21. Concetto spaziale 57. Öl, Glitzer, Löcher auf Leinwand, 100x84,4

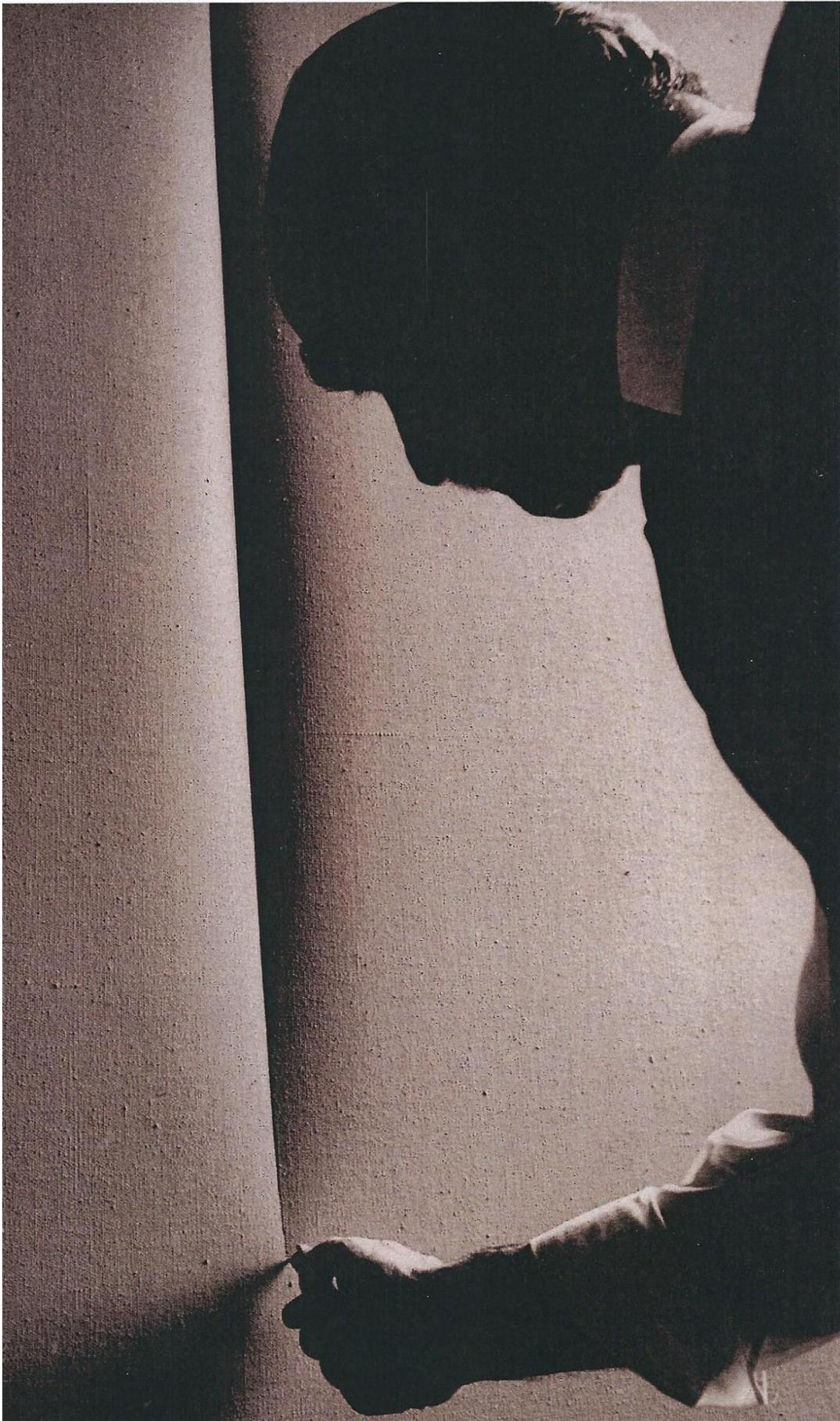
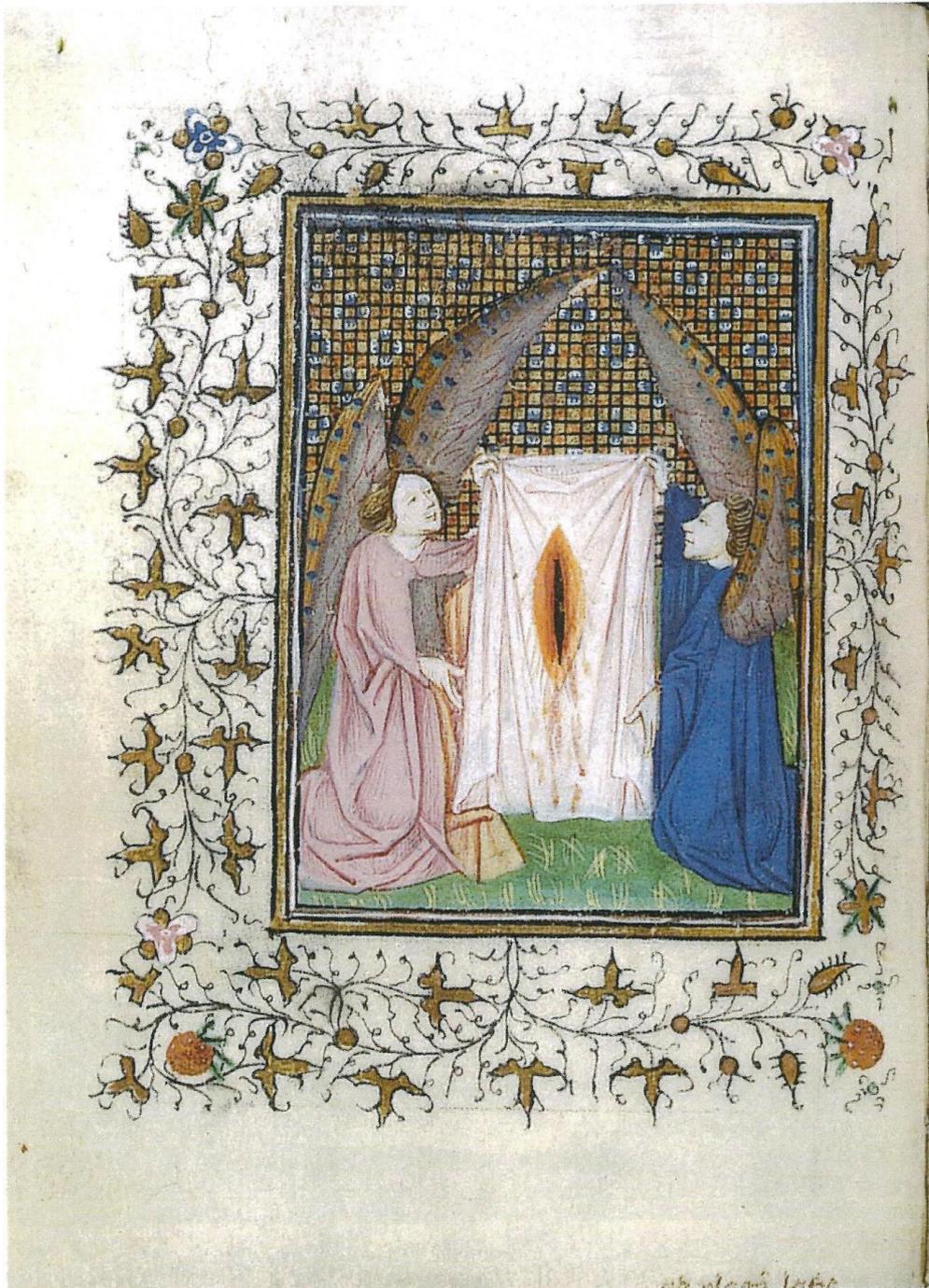


Abbildung 1



X. Ostension der Tunica Christi mit Seitenwunde durch Engel, Gebetbuch, um 1440
(Baltimore, The Walters Art Gallery)

Abbildung 2



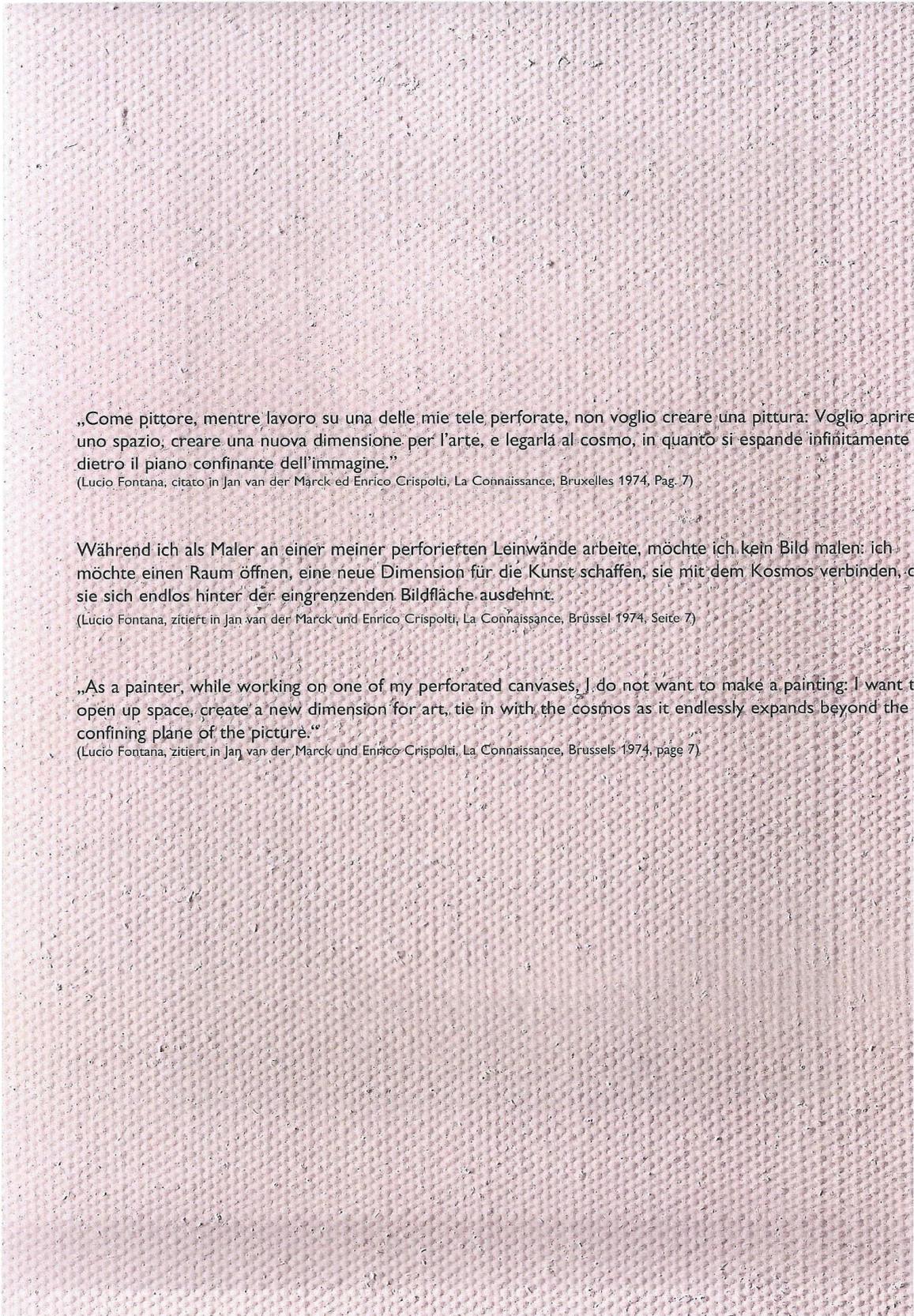
„The Spatialist artist no longer imposes a figurative subject upon the viewer, rather, it puts the viewer in a position to create it by himself, by means of his imagination and the emotions he receives.“

(Luca Fontana, Proposal for a Regulation of the Spatialist Movement, Milan, 1950)

„Der Spatialist drängt dem Betrachter nicht länger ein figuratives Thema auf, vielmehr wird dieser dazu aufgefordert, dieses mit Hilfe seiner Vorstellungskraft und den Emotionen, die es weckt, selbst zu ersinnen.“

(Luca Fontana, Entwurf für das Manifest der Spatialismus, Mailand, 1950)

Abbildung 3



„Come pittore, mentre lavoro su una delle mie tele perforate, non voglio creare una pittura: Voglio aprire uno spazio, creare una nuova dimensione per l'arte, e legarla al cosmo, in quanto si espande infinitamente dietro il piano confinante dell'immagine.“

(Lucio Fontana, citato in Jan van der Marck ed Enrico Crispolti, La Connaissance, Bruxelles 1974, Pag. 7)

Während ich als Maler an einer meiner perforierten Leinwände arbeite, möchte ich kein Bild malen: ich möchte einen Raum öffnen, eine neue Dimension für die Kunst schaffen, sie mit dem Kosmos verbinden, so sie sich endlos hinter der eingrenzenden Bildfläche ausdehnt.

(Lucio Fontana, zitiert in Jan van der Marck und Enrico Crispolti, La Connaissance, Brüssel 1974, Seite 7)

„As a painter, while working on one of my perforated canvases, I do not want to make a painting: I want to open up space, create a new dimension for art, tie in with the cosmos as it endlessly expands beyond the confining plane of the picture.“

(Lucio Fontana, zitiert in Jan van der Marck und Enrico Crispolti, La Connaissance, Brussels 1974, page 7)

Abbildung 4

DOROTHEUM

SEIT 1707

Zeitgenössische Kunst, I. Teil
Contemporary Art, Part I
Mittwoch, 27. November 2013, Palais Dorotheum

Abbildung 5

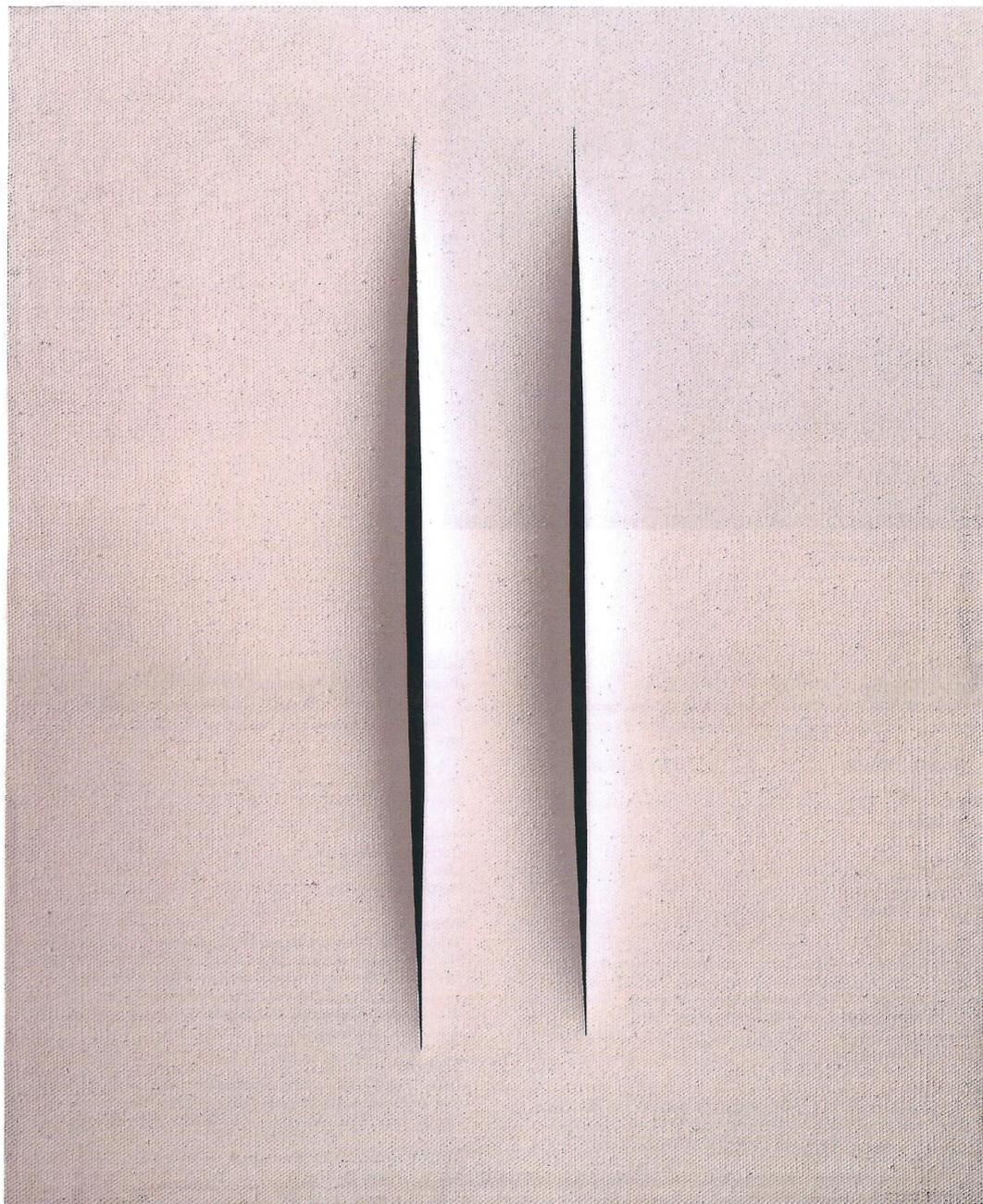
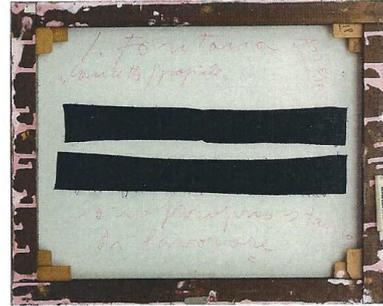
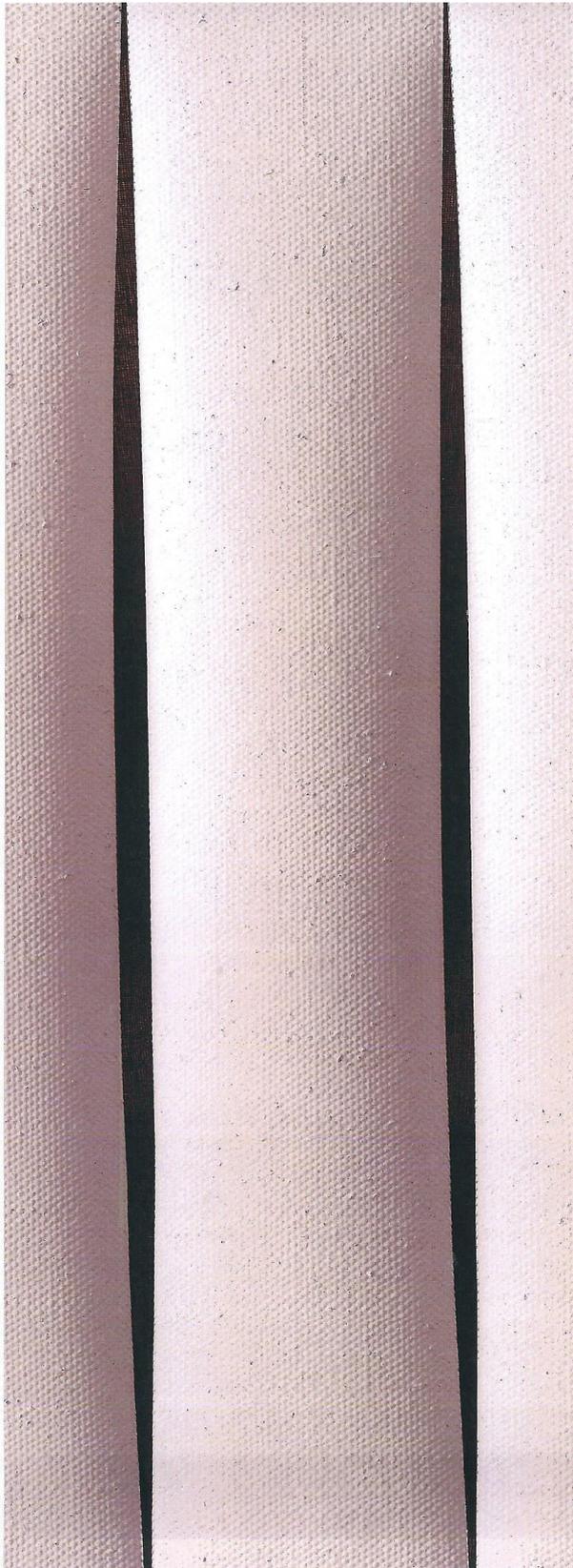


Abbildung 6



1404

Lucio Fontana *

(Rosario di Santa Fe, Argentinien 1899–1968 Mailand)
 "Concetto spaziale", Attese, 1968, rückseitig signiert, betitelt,
 bezeichnet: L. Fontana/"Concetto Spaziale"/ATTESE/Sono prop-
 stanco/di lavorare, Acryl auf Leinwand, Rosa, 61 x 50 cm,
 in Plexiglasbox, (PP)

€ 400.000 – 600.000

US\$ 526.200 – 789.200

Fotozertifikat:

Archivio Lucio Fontana, Mailand 30/09/1970

Das Werk ist unter der Nummer 1617/4 (68 T 82) im Archiv
 Lucio Fontana, Mailand registriert.

Provenienz:

Camuffo, Venedig (452/33);
 Girona, Mailand (1502/5);
 Galleria d'Arte dei Mille, Bergamo (rückseitig Aufkleber);
 Centro Arte Internazionale, Mailand (rückseitig Stempel);
 Privatsammlung, Europa (1617/1) (dort in den 70er Jahren von der
 Familie des Besitzers erworben)

Literatur:

Enrico Crispolti, Lucio Fontana Catalogue raisonné des peintures,
 sculptures et environnements spatiaux, Brüssel, 1974, Band II, Seite 202
 Abb. Seite 203;
 Enrico Crispolti, Lucio Fontana Catalogo generale, Mailand 1986, Band
 II, Seite 692 mit Abb.;
 Enrico Crispolti, Fontana Catalogo ragionato di sculture, dipinti,
 ambientazioni, Mailand, 2006, Band II, Seite 884, Abb. Seite 885,
 Nr. 68 T 82 mit Abb.

Lucio Fontana *

(Rosario di Santa Fe, Argentina 1899–1968 Milan)
 "Concetto spaziale", Attese, 1968, on the reverse signed, titled,
 inscribed: L. Fontana/"Concetto Spaziale"/ATTESE/Sono proprio
 stanco/di lavorare, waterpaint on canvas, rose, 61 x 50 cm,
 in plexiglas box, (PP)

Photo certificate:

Archivio Lucio Fontana, Milan 30/09/1970

The work has been registered by the Lucio Fontana archive,
 Milan under the archive no. 1617/4 (68 T 82).

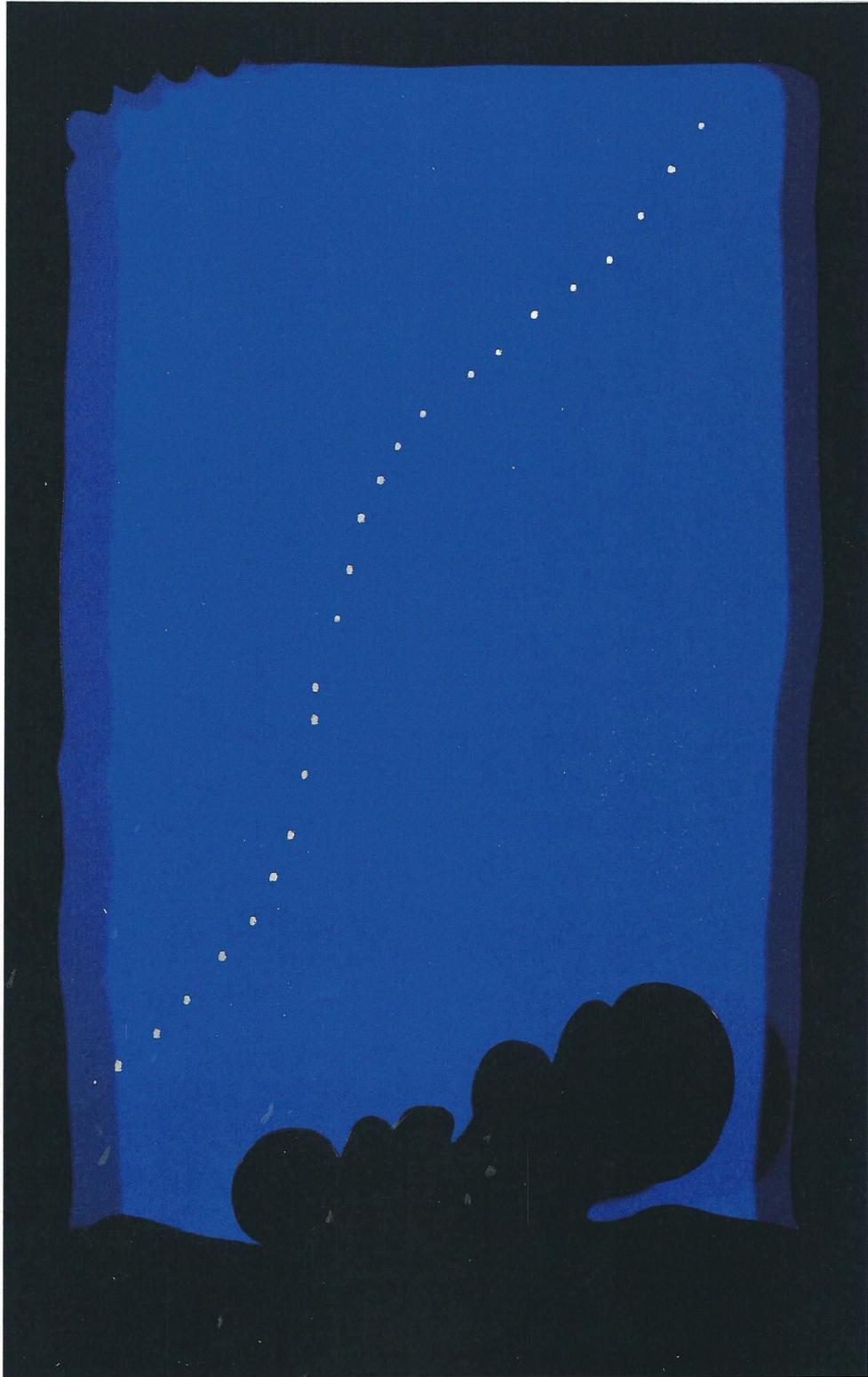
Provenance:

Camuffo, Venice (452/33);
 Girona, Milan (1502/5);
 Galleria d'Arte dei Mille, Bergamo (label on the reverse);
 Centro Arte Internazionale, Milan (stamped on the reverse);
 Private Collection, Europe (1617/1) (purchased here in the 1970s
 by the family of the current owner)

Literature:

Enrico Crispolti, Lucio Fontana Catalogue raisonné des peintures,
 sculptures et environnements spatiaux, Brussels, 1974, Vol. II, page 202,
 page 203;
 Enrico Crispolti, Lucio Fontana Catalogo generale, Milan 1986, Vol. II,
 page 692 with ill.;
 Enrico Crispolti, Fontana Catalogo ragionato di sculture, dipinti,

Abbildung 7



ZEITGENÖSSISCHE KUNST 19

Abbildung 8



Abbildung 9

L E B E N S L A U F

Vesna Knezevic, MA

vesna.knezevic@chello.at



Geburtsdatum: 29.08.1956
Geburtsort: Pristina, heute Kosovo
Privat: Verheiratet; ein Sohn, Dr.med.univ. arbeitet im Universitätsspital Basel, Schweiz
Staatsbürgerschaft: Österreich
Sprachen: Kroatisch, Englisch, Deutsch; Spanisch elementar

Ausbildung:

2011-aktuell Masterstudium Soziologie an der Universität Wien, Schwerpunkt Kulturosoziologie
2008 MA Politikwissenschaft, an der UniWien erworben, Institut für Politikwissenschaft; Master Arbeit „Die rechten Parteien in Kroatien und Österreich; ein Vergleich“; Betreuer: Professor Hans-Georg Heinrich
1975-79 Fakultät für Politikwissenschaft in Belgrad, Fach Journalismus
1971-75 Gymnasium in Belgrad (Trinaesta beogradska gimnazija)
1993 English Cambridge Proficiency

Beruflicher Werdegang:

- Ab Jänner 2012: Korrespondentin aus Österreich und Deutschland für RTS (Serb Broadcasting Corporation). Außenpolitische Analysen/ Kultursendungen; Gastkommentare in „der Presse“; Texte im kroatischen ELLE
- Jänner 1997-
April 2010 Assistant Correspondent im Wiener Büro der japanischen Tageszeitung „Yomiuri Shimbun“; Berichterstattung aus Österreich und Zentraleuropa
- 1993-1997 Wiener Korrespondentin für Feral Tribune, die kroatische oppositionelle Wochenzeitung. Themenbereich: Politik/Kultur
- September 1993 Übersiedlung nach Wien
- 1992-93 UNPROFOR, die UN Peace Keeping Mission in Zagreb, Press and Public Information Office,
- August 1991 Gefeuert im Prozess der nationalistischen Säuberungen in Belgrad
- 1985-1991 Zagreb-Korrespondentin für RTS (Serb Broadcasting Corporation, damals unter dem Namen Radio Televizija Beograd); Berichterstattung Politik/Kultur; Veröffentlichungen in den serbischen und kroatischen Wochenzeitschriften wie NIN, Duga, Globus; Kommentare für TV Zagreb.
- 1980-1985 Radio Belgrad 1, News Desk