



Universität
Bremen

**Masken, Geister, Sphären.
Zur Konstruktion und Erscheinungsweise des Dritten
in den Collagen von John Stezaker**

Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde
durch den Promotionsausschuss Dr. phil.
der Universität Bremen

vorgelegt von

Florian Flömer

Eingereicht am:
08.03.2022

Erstgutachter: Prof. Dr. Winfried Pauleit
Zweitgutachter: PD Dr. Rasmus Greiner

Datum des Promotionskolloquiums: 11.07.2022

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
a) Treibgut – Was vom Kino bleibt	4
b) Das Foto-filmische	9
c) Angewandte Grammatologie	14
d) Problemaufriss und Ausgangslage	18
e) Gliederung	22
<u>Grundlagen</u>	
2. John Stezaker – Ein postkonzeptueller Allegoriker	27
a) Forschungsstand und Rezeption	27
b) Stezaker und die Konzeptkunst der 1960er und 1970er Jahre – <i>The New Art</i>	33
c) Konzeptuelle Fotografie – <i>Fragments</i>	44
d) Stezaker und die Pictures-Generation/Appropriation Art	52
e) Zusammenfassung	58
3. Montage/Collage – Das dialektische Bild	59
a) Montage oder Collage? – Die Frage nach den Begriffen	60
b) Montage im DADA – Ästhetik des Schocks	64
c) Collage im Surrealismus – Magische Welten im Veralteten	70
d) Collage als Metasprache des Visuellen	82
e) Montage/Collage – postmodern	85
f) Zusammenfassung	91
4. Das Material – <i>Second-Hand Imagery</i>	93
a) Das Film-Still als prekäre Fotografie	95
b) Das Star-Porträt als Mediengesicht	115
c) Die Postkarte: Bildmedium – Kommunikationsmedium – Phantommedium	128
d) Zusammenfassung	138
<u>Hauptteil</u>	
5. Die <i>Psycho-Collagen</i> – 1973–1978	144
a) Die „Psycho-Montagen“ (1978)	145
b) <i>The Mirror</i>	152
c) Entrahmungen, Rahmenbrüche, Dekadrierungen	155
d) Zusammenfassung	161
6. MASKEN – Die Kehrseite des Gesichts	167
a) Die Film Portrait-Collagen	167
b) Das Problem Landschaft–Gesicht	173
c) Die Maske als paradoxe Form der Unterscheidung	179
d) Die Metaphorik der Masken	183
e) Verdopplungen, Spaltungen und Verschmelzungen: <i>Pair – Marriage – Betrayal</i>	199
f) <i>Gesichtsentzug</i> – Das andere Porträt	205

g) <i>Defacement</i> – Die Kehrseite des Gesichts	209
h) Zusammenfassung	213
7. GEISTER – Eine foto-filmische Hantologie	215
a) Schatten und Geister	215
b) Phantome des Kinos und der Fotografie	219
c) Schatten-Bilder	226
d) Silhouette – Linie – Schnitt	230
e) Double Shadow – Der Doppelgänger im Bild	236
f) <i>Ghosts – Fumetti – Third Person</i>	238
g) Der Zuschauerschatten	248
h) Zusammenfassung	251
8. SPHÄREN – Das Off des Bildes im Bild	253
a) <i>Tabula Rasa</i>	253
b) Leerstelle – filmisch	265
c) Die Fotografie durchlöchern: <i>Circle</i> und <i>Sphere</i>	273
d) Von der Sphäre zum Kristallbild: <i>Flash</i> und <i>Fold</i>	286
e) Chôra – Negativität und Entzug im (Film-)Bild	290
f) Zusammenfassung	293
9. Figuren des Dritten und das <i>3rd Person Archive</i>	294
a) <i>3rd Person Archive</i>	294
b) Exkurs: Der/Das Dritte als kulturwissenschaftlicher Schwellenbegriff	302
c) Das Dritte als foto-filmische Kategorie	312
d) Die Figur des Dritten bei Stezaker	327
10. Die Ambivalenz des Bildes	329
a) Maurice Blanchot – Die Negativität des Bildes im Bild	332
b) Collage als Pfropfung – <i>greffe visuelle</i>	338
 <u>Ergebnisse</u>	
11. Fazit und Ausblick	350
a) Foto-filmische Kippbilder, Metabilder, Schwellenbilder	350
b) Ausblick	357
 <u>Anhang</u>	
Literaturverzeichnis	362
Abbildungsverzeichnis	388
Selbstständigkeitserklärung	394

1. Einleitung

a) Treibgut – Was vom Kino bleibt

In den Collagen John Stezakers prallen Bilder aufeinander, die aus sehr unterschiedlichen gesellschaftlichen und kulturellen Sphären stammen: Fotografien aus Filmszenen mit Film Noir Anklängen werden mit idyllischen-landschaftlichen Postkartenmotiven kombiniert. Die makellos ausgeleuchteten Gesichter von unbekanntem Schauspielern treffen auf Bilder von Höhlen oder Wasserfällen. Oder es sind strahlend weiße Flächen, die aus den Bildern ausgeschnitten werden und wie der rätselhafte Monolith in Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey* als bezugslose Fremdkörper im Bild erscheinen und die das umgebende Personal in einen Zustand tiefer Faszination versetzen. Auch hier treffen zwei Elemente aufeinander: Die strahlende weiße Leerstelle und die detailreiche Fülle der Filmfotografie. Die Faszination, die sich beim Betrachten einstellt, ist eine mehrfach gebrochene: Sie entspringt der bezugslosen Ausgangsfotografie, die eine starke filmische Bindung nahelegt, aber als solche keinem konkreten Film zugeordnet werden kann. Die collagierten Zusätze, genauso wie die Auslassungen, überführen die Bilder in den Collagen Stezakers in ein wechselseitiges Spiel von Zeigen und Verbergen, Präsenz und Entzug, das einerseits den Umgang und den Gebrauch von Bildern – die Frage nach ihrer Wertigkeit und Haltbarkeit – reflektiert, andererseits fundamentale Fragen zur Bildlichkeit per se stellt. Von dieser Faszination geleitet, soll die hier vorliegende Arbeit beiden Richtungen folgen.

Grundsätzlich entspringen die Collagen Stezakers einem vergangenen filmischen Bilderschatz, den er über einen Zeitraum mehrerer Jahrzehnte ansammelt und im Rahmen eines privaten Archivs sichert. So ist Stezaker in erster Linie als Sammler zu verstehen, der sein künstlerisches Schaffen aus einem privat betriebenen Bilderfundus heraus organisiert. Als Sammler ist er dabei ganz persönlichen Leidenschaften unterworfen, deren Ausgangspunkt eine eigenständige Faszination für bestimmte Bilder und Bildtypen bildet:

„Meine Faszination für Filmmaterial ist spezifisch, es geht mir nicht so sehr um das Kino als vielmehr um das, was vom Kino zurückbleibt: die Standbilder, aufgenommen als wären sie das materielle Substrat des Films. Ich bin kein cinephiler Mensch, aber das war nicht immer der Fall. In den späten sechziger und frühen siebziger Jahren habe ich viel Zeit im Kino verbracht und vor allem schwarz-weiße B-Movies aus der Zeit der vierziger bis sechziger Jahre angesehen. Häufig saß ich allein in diesen großen Kinosälen, und mir wurde klar, dass die Dinge nicht mehr lange so weiterlaufen können.“

Aber interessanterweise war der Niedergang der großen Kinos (und das Ende der Phase, in der ich Filme angesehen habe) der Anfang meiner künstlerischen Auseinandersetzung mit Filmstandbildern und Werbefotos, denn als die Kinos schlossen, landeten deren informelle Archive mit Schaukastenbildern in Trödeläden und Antiquariaten, und wurden dadurch für meine späteren Arbeiten verfügbar.“¹

Für die folgende Analyse der Collagen Stezakers ist es für mich einleitend wichtig, ihn als Sammler zu charakterisieren, dessen Praxis sich einbinden lässt in einen postmodernen Kontext des Sammelns und Aneignens von Bildern im Sinne einer künstlerischen Auseinandersetzung mit der gegenwärtigen visuellen Kultur. Bereits in der Moderne, aber verstärkt in der nachmodernen Kunst hat sich in der Bildenden Kunst eine eigenständige Sparte an „Archivkunst“ etabliert, die in zahlreichen theoretischen Schriften wie in kuratorischen Projekten untersucht und aufgearbeitet wurde und die sich Prozessen des Erinnerns und Vergessens genauso wie Fragen nach kollektiven wie individuellen Formen des Bewahrens widmet.² Insbesondere das Sammeln, Verwenden und Anordnen von (vor- oder fremdproduzierten) Fotografien als eigenständige ästhetische Strategie ist Zeichen eines vielbesprochenen Archivdiskurses für den etwa die Werke von Christian Boltanski, Gerhard Richter oder Tacita Dean immer wieder als exemplarisch herangezogen wurden.³ Stezakers Collage-Serien entstehen aus einem vergleichbaren konzeptuellen archivarischen Impuls⁴ heraus, unterscheiden sich jedoch entscheidend von den hier kanonisch verhandelten Positionen und Praktiken. Der Fokus der vorliegenden Arbeit soll so auf den verschiedenen Prinzipien der Bildkombinatorik liegen, die Stezakers Serien vorstellen. Der Aspekt des Sammelns soll dabei auch nach Thomas Winzen als ein notwendiger Prozess betrachtet werden, der jeglicher Collage-Praxis vorgelagert ist:

„Bevor etwas zusammengefügt werden kann, muss es zunächst einmal zusammengetragen werden. In der Collage steckt also vorab eine Sammlungstätigkeit.“⁵

¹ John Stezaker, in: Axel Lapp (Hg.), *Kino und der kinematographische Blick*, (Ausst.-Kat.) Memmingen: MEWO Kunsthalle 2013, S. 38.

² Ingrid Schaffner, Thomas Winzen (Hg.), *Deep Storage: Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst* (Ausst.-Kat. München), München, New York 1997; Kurt Wettengl (Hg.), *Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart* (Ausst.-Kat. Frankfurt), Ostfildern-Ruit 2000.

³ Vgl. Benjamin H. Buchloh, *Warburgs Vorbild? Das Ende der Collage/Fotomontage im Nachkriegseuropa*, in: Knut Ebeling, Stefan Günzel (Hg.), *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten: Exterioritäten des Wissens in Philosophie, Medien und Künsten*, Berlin 2009, S. 233–252.

⁴ Hal Foster, *An Archival Impulse*, in: *October* 110, 2004, S. 3–22.

⁵ Thomas Winzen, *Über den Begriff der Collage im 21. Jahrhundert*. Horst Bredekamp im Gespräch mit Wolfgang Ernst, Peter Stohler und Matthias Winzen, in: Christiane zu Salm (Hg.), *Manifesto Collage. Über den Begriff der Collage im 21. Jahrhundert* (Ausst.-Kat. Berlin), Nürnberg 2012, S. 199–205, hier S. 199.

Dieses künstlerische Sammeln, das sich vom institutionellen Sammeln von Bibliotheken, Archiven oder Museen unterscheidet, ist laut Winzen eine zutiefst widersprüchliche und von mehrfach gelagerten Paradoxien geprägte Tätigkeit und auch für das Verständnis von Stezakers Collagen hochgradig relevant. So beschreibt Winzen das Sammeln als einen fortlaufenden „Versuch, damit fertig zu werden, daß Zeit vergeht“.⁶ Das Sammeln ist somit primär von dem Wunsch angetrieben, Dinge und Gegenstände vor dem Verfall zu retten und in einem organisierten Umfeld seinen Fortbestand zu sichern. Dass das Sammeln aber auch immer mit einem notwendigen Verfall zusammenhängt, macht Winzen ebenso deutlich, wenn er von dem Paradox der „bewahrenden Zerstörung“⁷ spricht, welche auf „die Beschädigung oder Beeinträchtigung des zu sammelnden Gegenstands [...] zurück [geht]“, die dieser erfährt, wenn er „aus seinem alltäglichen Verwendungszusammenhang gerissen wird.“⁸ Diese Loslösung aus dem eigentlichen Kontext hat bereits Walter Benjamin als Grundvoraussetzung des Sammelns beschrieben:

„Es ist beim Sammeln das Entscheidende, daß der Gegenstand aus allen ursprünglichen Funktionen gelöst wird um in die denkbar engste Beziehung zu seinesgleichen zu treten.“⁹

Im Falle Stezakers sind die Bilder, die er für seine Collagen zusammenträgt bereits aus ihren Verwendungszusammenhängen ausgeschieden. Sie befinden sich in einem prekären Zwischenstatus mit unklarer Wertigkeit: So sind die Film-Stills, Porträts und Postkarten bereits aussortierte Überbleibsel, die nach ihrem „Gebrauch“ zunächst in institutionellen oder privaten Sammlungen aufbewahrt wurden, dann aber auch hier keinen Platz mehr fanden. Diese, eigentlich als Abfall dem natürlichen Ausleseprozess unterliegenden Bilder, finden ein zweites Leben – ein Nachleben – in den Collagen Stezakers.¹⁰ Seine Strategie der Aneignung gefundener Bilder lässt sich so als *Bilderrecycling*¹¹ bezeichnen, das im Sinne der Wiederverwendung eine Strategie darstellt, die die ausgesonderten Bilder spezifischer

⁶ Thomas Winzen, *Sammeln – So selbstverständlich, so paradox*, in: Schaffer, Winzen 1997, S. 10–19, hier S. 10.

⁷ Ebd., S. 12.

⁸ Ebd.

⁹ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften (GS) Bd. 5. 1*, Frankfurt/M 1991, S. 271.

¹⁰ Vgl. Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999, S. 383.

¹¹ Vgl. auch Abfall als nicht mehr der binären Ordnung von Kultur und Natur angehöriges Drittes bei: Susanne Hauser, *Recycling, ein Transformationsprozess*, in: Anselm Wagner (Hg.), *Abfallmoderne. Zu den Schmutzrändern der Kultur*, Münster 2010, S. 45–62, hier, S. 46; siehe auch Bettina Dunkers Studie zum Bilder-Plural, wo sie vor allem die sammelnd-aneignende Strategie Peter Pillers als *Bilder-Recycling* bezeichnet, in: Bettina Dunker, *Bilder-Plural. Multiple Bildformen in der Fotografie der Gegenwart*, Paderborn 2018, S. 138–147.

gesellschaftlicher Kontexte als eigenständigen Fundus interpretiert.¹² Stezaker selbst bezeichnet diese Bilder als *Treibgut* der visuellen Kultur und insbesondere des Films, das er, auch dem Benjamin'schen Lumpensammler nicht unähnlich,¹³ aufsammelt, ordnet und wiederverwendet. Dabei ist die Metapher des Strand- oder Treibguts auch mit Blick auf die ihr inhärente Dimension des Fließens interessant: Wie noch herauszustellen ist, ist Stezaker vor allem an Unterbrechungen interessiert, an Momenten des Stockens und des Anhaltens. Dies lässt sich vor allem mit Blick auf das Film-Still fruchtbar machen, aber auch generell auf den permanenten Bilderstrom der gegenwärtigen visuellen Kultur anwenden.

„It is habitually incorporated into the language surrounding the image and collage: flotsam and jetsam, the tide of imagery, the splash of an image, the ebbs and flows of image culture. There is something liquid about our enjoyment of images, and I do have a parallel sense of enjoyment of being 'in the flow' when I am working. I think of my images of flow – waterfalls and waves etc. – as impossible images: images of things that evade representation in some way. I think they are also incantations to flow, to the flow of images and to the flow of collages. Images slide across one another creating momentary rafts within the amorphous flow. But flow is dangerous as well as creative; it pulls apart. It is the ebb that secures the flotsam and jetsam.“¹⁴

Die Bilder, die er sammelt und für seine Collagen verwendet sind so Überbleibsel eines vergangenen Bilderstroms, den er einerseits rückblickend reflektiert und wiederaufleben lässt, den er aber auch auf seine verborgenen Mechanismen hin befragt. Andrew Warstat charakterisiert Stezakers Collagen in diesem Sinne als „series of interventions in ‚dead‘ images“¹⁵ – also als Interventionen in als „tot“ verstandenes Material. So leisten die Collagen Stezakers eine Form des „Wiederauflebens“ der Bilder innerhalb eines eigenständigen künstlerischen Korpus, das das „Leben“ der Bilder genauso wie deren „Ableben“ reflektiert.

¹² Die Nähe zur filmischen Strategie des *Found-Footage*, die insbesondere im Experimentalfilm seit den 1960er Jahren Anwendung findet, liegt hierbei auf der Hand. Siehe zum reichen Forschungsstand vor allem Christa Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*, Berlin 2009.

¹³ Benjamin beschreibt den Lumpensammler vor allem in Zusammenhang mit Charles Baudelaire in: Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, in: Ders., GS Bd. 1. 2, Frankfurt/M 1991, S. 509–653.

¹⁴ Stezaker in: *Before-worlds, underworlds and over-worlds. John Stezaker in conversation with William Horner*, in: Sid Sachs (Hg.), *John Stezaker. Nude and Landscape (Ausst.-Kat. Philadelphia)*, London 2013, S. 11–25, hier S. 23.

¹⁵ Andrew Warstat, *Negation and the Image. John Stezaker, Mediation and the Afterlife of the Work of Art (Dissertation, Leeds)*, Leeds 2009, S. XXI.

b) Das Foto-filmische

Die Bild-Collagen Stezakers schöpfen aus dem in der Film- und Medientheorie vielbesprochenen intermedialen Zwischenbereich von Fotografie und Film. Zwar beruhen alle der in der vorliegenden Studie untersuchten Arbeiten Stezakers auf fotografischen Bildern, doch stammt der Großteil dieser Bilder aus einem konkret kinematographischen Kontext.¹⁶ Medienhistorisch sind die Bezüge und Wechselwirkungen der beiden Medien im weiten Feld der Intermedialität verhandelt worden. Unter dem Schlagwort des Foto-filmischen (*The Photofilmic*) wird dieses Verhältnis in neueren Studien einem weiteren theoretische Bezugfeld ausgesetzt. Dieser Begriff hat gegenüber dem der Intermedialität die Chance, Fotografie und Film gleichberechtigt aneinander zu schweißen, anstatt sie innerhalb eines oftmals ausufernden medientheoretischen Diskurses gegeneinander auszuspielen, ineinander aufgehen zu lassen oder in hierarchischen Strukturen mal das eine gegen das andere zu priorisieren. Orientieren werde ich mich dabei an der Definition, die Brienna Cohen und Alexander Streitberger in ihrer Einleitung zum Sammelband *The Photofilmic. Entangled Images in Contemporary Art and Visual Culture* im Jahr 2016 vorgelegt haben:

“The term ‘photofilmic’ [...] does not suggest a new hybrid media, as the contraction of the two words ‘photo’ and ‘filmic’ might suggest. [...] They are thus inextricably linked to each other in production, transmission, and reception.”¹⁷

Was hier deutlich wird, ist eine tiefe Verbundenheit beider Medien, die sich nicht nur in ihrer gemeinsamen technischen Genealogie äußert: Beide Bereiche bedingen und durchdringen sich und fördern einen mehrdeutigen Bildbegriff zutage, der sich wechselseitig und produktiv aus beiden Bereichen speist.

Dabei ist die Vereinigung beider Medien in einem gemeinsamen theoretischen Diskurs keinesfalls eine naheliegende oder offensichtliche Herangehensweise. So wurden beide Medien trotz ihrer Gemeinsamkeit als „lens-based-media“¹⁸, lange als grundsätzlich verschieden gedeutet. Gerade unter den Parametern von Bewegung und Stillstand hat sich eine reiche Ausdifferenzierung beider Medien entfaltet, die ihren frühen Höhepunkt in den vielzitierten Essays *Feuer und Eis* von Peter Wollen und dem darauf antwortenden *Foto, Fetisch* von

¹⁶ Stezakers wenige filmische Experimente sollen gemäß der Grundausrichtung der Arbeit nicht besprochen werden.

¹⁷ Brienna Cohen, Alexander Streitberger, Introduction, in: Dies. (Hg), *The Photofilmic. Entangled Images in Contemporary Art and Visual Culture*, Leuven 2016, S. 7–17, hier S. 11.

¹⁸ Ebd.

Christian Metz findet.¹⁹ Die unbewegliche und stumme Fotografie erscheint hier stets als dauerhaft fixierter Augenblick, der seine Zeitlichkeit in der Betrachtung entfaltet; der Film als dynamische Aneinanderreihung von Bildern, die, durch eine akustische Ebene ergänzt, eine sukzessive Narration entfalten. In Wollens Deutung wird der Fotografie so eine kalte, aber auch bewahrende Qualität zugesprochen, dem Film dagegen eine erhitzte Dynamik, die das Filmbild in einem Zustand „unablässiger Bewegung, Übergang und Flackern“²⁰ erscheinen lässt. Christian Metz unterscheidet Film und Fotografie nicht nur nach ihren zeitlichen Parametern, sondern auch nach ihren jeweils unterschiedlichen Gebrauchsweisen. So sieht er Film (und Kino) eher der Sphäre von Fiktion und Unterhaltung zugeordnet, die Fotografie hingegen eher der Information und Dokumentation.²¹ Als eine der wesentlichsten Gemeinsamkeiten von Fotografie und Film sieht Metz ihren indexikalischen Bezug zur Wirklichkeit. Hierbei bezieht er sich auf den amerikanischen Semiotiker Charles Sander Peirce, von dessen sprachtheoretischen Modellen die poststrukturalistische Foto- und Filmtheorie seit den 1970er Jahre enorm profitierte. Für Peirce sind Zeichen indexikalisch, wenn sie nicht durch soziale Übereinkunft (Symbol) oder Ähnlichkeit (Ikon) zustande kommen, sondern aus einem direkten, auch physischen Bezug zur Welt (Index).²²

„Foto und Film sind Indizes, Abdrücke, die durch eine Kombination von Lichtwirkung und chemischer Reaktion gewissermaßen und verkürzt gesprochen ‚vom Objekt selbst‘ auf einer empfindlichen Oberfläche hinterlassen wurden.“²³

Daraus ergibt sich für Metz, dass der Film zwar aus einer seriellen Aneinanderreihung, von fotografischen Indizes besteht, die aber gerade durch ihre Dynamik in ihrer Indexikalität weniger spürbar werden. Im Film erodiere die Indexikalität des Fotos, welches als statisches Bild nicht aufhört, „mit dem Finger (dem Index) auf das zu zeigen, was gewesen ist.“²⁴

Die konkrete Durchdringung beider Medien, also das Erscheinen starrer Fotografien im dynamischen Gefüge des Films sowie die dynamische Aneinanderreihung stehender Fotografien als Film wird dabei auf beiden Seiten als erhebliche Irritation wahrgenommen. Das Unbehagen, das bereits Rudolf Arnheim erfasste, als er die Strandphotographen-Szene in Robert Siodmaks *Menschen am Sonntag* (1929/30) beschrieb und von den Personen berichtete,

¹⁹ Peter Wollen, Feuer und Eis (1984), in: Hubertus von Amelunxen (Hg.), Theorie der Fotografie IV. 1980–1995, München 2000, S. 355–361; Christian Metz, Foto, Fetisch (1985/1990), in: Ebd., S. 345–355.

²⁰ Wollen (1984) 2000, S. 356.

²¹ Metz (1985/1990) 2000, S. 346.

²² Vgl. Metz (1985/1990) 2000, S. 347; sowie Philippe Dubois, Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv, hg. v. Herta Wolf, Amsterdam, Dresden 1998, S. 30; Peter Geimer, Theorie der Fotografie zur Einführung, Hamburg 2009, S. 18–31.

²³ Metz (1985/1990) 2000, S. 347.

²⁴ Ebd.

die hier „wie von einem Zauberstab berührt und nun in einer beklemmenden Unbeweglichkeit sekundenlang verharrt(en)“,²⁵ lässt sich mit Metz erklären, für den „Unbewegtheit und Stille [...] Merkmale des Todes [sind]“. ²⁶ Das im Film als *freeze-frame* eingefügte stehende Bild wirkt wie der ins lebendige Filmbild eingebrochene Tod.²⁷

„Der Film gibt den Toten den Anschein von Leben zurück, der zwar schwankend, schattenhaft und fragil ist, aber sogleich durch das Begehren des liebenden Publikums und sein drängendes Verlangen nach Stillung desselben verstärkt wird, während die Fotografie kraft der objektiven Suggestion ihres Signifikanten – Unbewegtheit und Stille – die Toten als Tote würdigt.“²⁸

Die sich an der Differenz von Fotografie und Film manifestierende mediale Thanatologie²⁹ findet sich zugespitzt in Roland Barthes' diskursbestimmendem Buch *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* von 1985³⁰ sowie andeutungsweise in André Bazins Aufsatz zur „Ontologie des Photographischen Bildes“.³¹

Das umgekehrte Prinzip, das eines Films, der eine Narration über stehende Bilder generiert, bildet den anderen Sonderfall. Diesen erwähnt Peter Wollen mit dem „Fotofilm“ schlechthin, Chris Markers *La Jetée* (1962), der für ihn zeigt, „das[s] Bewegung keine notwendige Eigenschaft des Films ist“ und „das bewegungslose Fotografien (still photographs), die aneinandergereiht werden, genauso wirkungsvoll wie Filmbilder (movie pictures) eine Erzählung transportieren können“.³² Markers Film erzählt die Geschichte eines Zeitreisenden ausschließlich anhand von Fotografien, die mal seriell szenische Abläufe darstellen, mal als scheinbar zusammenhangslose Einzelbilder aneinander montiert sind. Der stark auf Markers Film bezugnehmende Diskurs um den essayistischen Fotofilm bemüht sich explizit um eine positive Ausdeutung der „Bastardisierung“³³ von Film und Fotografie. Diese mediale

²⁵ Rudolf Arnheim, *Film als Kunst* (1931), Frankfurt/M 2002, S. 120.

²⁶ Metz (1985/1990) 2000, S. 348.

²⁷ Vgl. Alexander Streitberger, *Fotografie, Doppelgänger und Tod in Krystof Kieslowskis LA DOUBLE VIE DE VÉRONIQUE*, in: Stefanie Diekmann, Winfried Gerling (Hg.), *Freeze Frames. Zum Verhältnis von Fotografie und Film*, Bielefeld 2010, S. 26–39.

²⁸ Metz (1985/1990) 2000, S. 350.

²⁹ Vgl. Martin Schulz, *Thanatologie des Photographischen Bildes. Bemerkungen zur Photographie*, in: Jan Assmann, Rolf Trauzettel (Hg.), *Tod, Jenseits und Identität. Perspektiven einer kulturwissenschaftlichen Thanatologie*, Freiburg, München 2002, S. 740–763; auch Ernst Karpf, Doron Kiesel, Karsten Visarius (Hg.), *Kino und Tod. Zur filmischen Inszenierung von Vergänglichkeit*, Berlin 1993; und zum weitreichenden fototheoretischen Konnex von Fotografie und Tod siehe: Katharina Sykora, *Die Tode der Fotografie Bd. I. Totenfotografie und ihr sozialer Gebrauch*, München 2009; sowie Dies., *Die Tode der Fotografie Bd. II. Tod, Theorie und Fotokunst*, Paderborn 2015.

³⁰ Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt/M 1985.

³¹ André Bazin, *Ontologie des photographischen Bildes*, in: Ders., *Was ist Film?*, Berlin 2004, S. 33–41.

³² Wollen (1984) 2000, S. 359–360; zu Markers *La Jetée* siehe Barabra Filser, *Chris Marker und die Ungewissheit der Bilder*, München 2000, S. 147–214.

³³ Vgl. Thomas Tode, *Filme aus Fotografien. Plädoyer für die Bastardisierung*, in: Gusztáv Hámos, Katja Pratschke, Thomas Thode (Hg.), *Viva Fotofilm. bewegt/unbewegt*, Marburg 2010, S. 21–37, hier S. 29ff.

„Schwellenkunde“ findet sich vor allem anhand des französischen Autorenfilms der 1960er und 70er Jahre vertieft.³⁴

Die Charakterisierung von Film und Fotografie über das Gegensatzpaar von „bewegt/unbewegt“ stellte somit lange Zeit den medientheoretischen „Grundkonflikt“³⁵ der foto-filmischen Debatte dar. Mit dem Begriff des Foto-filmischen soll nun dieser Gegensatz grundlegend infrage gestellt werden und anhand des Film-Stills als prädestinierten Gegenstand diskutiert werden. Stezakers gesamtes Oeuvre entspringt der grundsätzlichen Kritik an verschiedenen dualistischen, binären – also hierarchischen – Strukturen und Denkmodellen. Eine der prägnantesten ist die gegensätzliche Verhandlung von Fotografie und Film, die mit dem Begriff des Foto-filmischen hinterfragt werden soll. Dabei ist das Foto-filmische nicht als ein weiteres ‚Übermedium‘ zu verstehen, das beide Medien in eine harmonische und gleichberechtigte Ordnung überführt. Vielmehr stellt es den Versuch dar, mediale Zwischenbereiche, Überschneidungen und Überlagerungen beider Konzepte produktiv miteinander zu verzahnen. Das Film-Still als Basis der meisten Collagen Stezakers führt jene Verzahnung exemplarisch vor und benennt genau jenen medialen Grenzbereich, der beide Kategorien sich selbst fremd werden lässt.

Stezakers tiefe Verbundenheit zum Film und auch zum Kino-Dispositiv machen zwei mit *Cinema* betitelte Collagen aus dem Jahr 2005 deutlich (Abb. 1.1 und 1.2). Die erste Collage hat selbst eine hybride Bildform als Grundlage: Einerseits kann es als Film-Still gelesen werden, das mit der Kuss-Szene den Schlüsselmoment des namenlosen Films zeigt, andererseits kann es als Doppelporträt der Protagonisten gelesen werden, das auch ohne konkreten Bezug zum Film Anspruch auf Eigenständigkeit erheben kann. Der vermeintliche Kuss ist dabei verdeckt von einer Fotografie, die einen panoramaartigen Ausblick auf ein Gewässer zeigt. Dabei ist das konkrete Setting der Fotografie interessant: Die Position der Aufnahme zeigt den Blick aus einem halb-offenen Innenraum heraus und durch einen überdachten Vorbau hindurch, der von mehreren Pfeilern getragen und von einer durchlöcherten Oberkante gerahmt wird. Die Unterteilung des Bildfeldes in zwei Rechtecke, in Verbindung mit der perforierten Rahmung lässt den Ausblick in die Landschaft als filmische Einzelkader erscheinen. Stezaker überblendet hier das Film-Still mit einer Fotografie, die selbst über eine konkrete filmische Assoziation verfügt. Die Landschaft, die durch die Aufnahme als Filmbild erscheint, konfrontiert das starre

³⁴ So gilt neben Chris Markers *La Jetée* (1962) Agnès Vardas *Salut les Cubains* (1963) als weiteres Paradebeispiel dieser paradoxen Erzählform, die das Genre des Fotofilms nachhaltig prägten.

³⁵ Gusztáv Hámos, Katja Pratschke, Thomas Thode, Schöpferische Konstruktionen. Eine Einführung, in: Dies. 2010, S. 9–16, hier S. 10.

Film-Still mit seinem kinematographischen Bewegungsimpuls im konkreten Setting der Projektion im Kino.



Abb. 1.1: *Cinema I*, 2005

Die zweite *Cinema*-Collage zeigt in gleicher Struktur eine Fotografie, die aufgrund der Ausleuchtung als Set-Fotografie oder auch als Film-Still zu verstehen ist, aber keine genaueren Anhaltspunkte liefert.³⁶ Die Fotografie wird von einer weiteren Fotografie zentral überlagert, die wiederum klar als Film-Still zu identifizieren ist. Dieses zweite Bild zeigt vier Männer, die vor einem von einem weißen Tuch verdeckten Leichnam stehen. Was hier überschritten wird, ist zum einen die Ansicht eines Außenraums – genauer eines Schwellenraums zwischen Innen und Außen – mit der Ansicht eines Innenraums. Der ‚Zugang‘ zum ersten Bild ist metaphorisch wie materiell durch das zweite Bild versperrt: Die Betrachtenden erhalten keinen Einblick in das Anwesen, das die erste Fotografie zeigt. Stattdessen befindet sich in seinem Zentrum ein weiteres Bild, das sich wie eine Maske zwischen Bild und Betrachtende schiebt. Die Betitelung der Collage macht den filmischen Bezug hier nicht so klar, wie in der ersten *Cinema*-Collage: Erst wenn das eingefügte Bild als Projektion verstanden wird, wird deutlich, das Stezakers hier ein komplexes, auch metaphorisch aufgeladenes, foto-filmisches Spiel in Szene setzt: Die

³⁶ Mark Coetzee vermutet, dass das Eingangstor den Zugang zu einem Anwesen des Prager Bohnice-Viertels zeigt, das heute als psychiatrische Klinik genutzt wird. Vgl. Mark Coetzee, *The Gaze interrupted*, in: Ders. (Hg.), *John Stezaker. Rubell Family Collection (Ausst.-Kat. Miami)*, New York 2007, S. 10–21, hier S. 15.

Starre des im Zentrum der Collage liegenden Leichnams markiert die Starre des Bildes im Verhältnis zum bewegten Film insgesamt. Das Film-Still selbst wird so zum paradoxen Sinnbild der foto-filmischen ‚Bastardisierung‘ von Bewegung und Stillstand.



Abb. 1.2: *Cinema 2 I*, 2005

c) Angewandte Grammatologie

Neben der foto-filmischen Dimension soll ein weiterer theoretischer Zugang zu den Arbeiten Stezakers und dessen Praxis der Bildkombinatorik freigelegt werden: So sollen sie in den differenztheoretischen Rahmen einer generellen *Grammatologie der Bilder* nach Jacques Derrida eingeordnet werden, die sich, wie Sigrid Weigels Ansatz deutlich macht, bemühen muss, „die Spuren vor den existierenden Bildern zu denken“³⁷. Im Sinne von Thomas Rösch heißt das, die grundsätzlichen „begriffliche[n] Binäroptionen“ einer Transformation zu unterziehen, „indem traditionelle metaphysische Prioritäten (z.B. der Sprache über die Schrift, der Anwesenheit über der Abwesenheit, Identität über die Differenz, der Zeitlosigkeit über der Zeit) umgekehrt werden.“³⁸ Eine solchermaßen verstandene Auffassung von Bildern negiert ein Denken in starren kategorialen Mustern und wendet sich hybriden Bildformen explizit zu. Das

³⁷ Sigrid Weigel, *Grammatologie der Bilder*, Berlin 2015, S. 9.

³⁸ Thomas Rösch, *Kunst und Dekonstruktion. Serielle Ästhetik in den Texten von Jacques Derrida*, Wien 2008, S. 23.

Film-Still soll dabei als eine prädestinierte Bildform verstanden werden – die Collage als prädestiniertes Verfahren.

Im Falle Stezakers heißt das, die komplexen theoretischen Konnotationen des Ausgangsmaterials genauso wie seine eigentlichen Schnitt-Operationen gemeinsam in den Blick zu nehmen. Das Material als solches soll dabei als von sich aus mit komplexen Differenzen und Ambivalenzen behaftetes verhandelt werden, dessen prekäre Zwischen-Momente durch die Collagen Stezakers erst voll zutage tritt. Stezakers Collagen sind somit einer ‚Kunst der Dekonstruktion‘ zuzuordnen, die nach Michael Wetzels „eine Kunst der Enthaltung, der Suspension, des Aussetzens von Entscheidungen und des Zulassens von Dopplungen“³⁹ darstellt.

Den Schriften Derridas eine konzise Bildtheorie abzurufen, gestaltet sich als ein Unterfangen, das im Rahmen der vorliegenden Arbeit nur angedeutet werden kann, definiert er doch an keiner Stelle seiner Schriften einen „abstrakten Bildbegriff, sondern entwickelt in detaillierten Auseinandersetzungen mit einzelnen Kunstwerken [...], wie sich Bildlichkeit in den jeweiligen Werken ‚remarkiert‘“.⁴⁰ Zu diesen hochkomplexen Einzelanalysen zählen vor allem Beschäftigungen mit der Malerei von Vincent van Gogh und den Zeichnungen von Valerio Adami und Antonin Artaud.⁴¹ Derridas Aufsätze und Interviews zur Fotografie, zum Film oder zur Medienkunst sind zunächst nur sehr verstreut publiziert worden, aber in der 2017 auf Deutsch erschienen Sammlung *Denken, nicht zu sehen. Schriften zu den Künsten des Sichtbaren 1979-2004* zusammengefasst.⁴²

Trotz der schwierigen bildtheoretischen Ausgangslage soll gezeigt werden, dass das komplexe Vokabular der Derrida’schen Dekonstruktion Begriffe und Denkmodelle bereithält, die sich auf Bilder anwenden lassen und die helfen, die teils prekären Collagepraktiken Stezakers zu analysieren und im breiten postmodernen Theoriespektrum zu verorten. Der aktuelle Ansatz Sigrid Weigels gilt dabei nicht als alleiniger Ausgangspunkt, vielmehr sollen die zahlreichen kunst- wie medientheoretischen Versuche berücksichtigt werden, die sich in den letzten Jahrzehnten einem ähnlichen Impetus verschrieben haben. Als einer der ersten Aufsätze zum Bild-Denken Derridas gebührt dem von Iris Därmann im deutschsprachigen Raum eine Sonderstellung. Ihre frühe Untersuchung von „Derridas Bildern“ macht deutlich, dass „das

³⁹ Michael Wetzels, *Die Wahrheit nach der Malerei*, München 1997, S. 161.

⁴⁰ Kathrin Busch, Derrida, in: Kathrin Busch, Iris Därmann (Hg.), *Bildtheorien aus Frankreich. Ein Handbuch*, München 2011, S. 124–137, hier S. 127.

⁴¹ Jacques Derrida, *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien 1992; Ders., *Artaud Moma. Ausrufe, Zwischenrufe und Berufungen*, hg. v. Peter Engelmann, Wien 2003.

⁴² Vgl. Jacques Derrida, *Denken, nicht zu sehen. Schriften zu den Künsten des Sichtbaren*, hg. v. Michaud Ginette, Joana Masó, Javier Bassas, Berlin 2017, S. 41–61.

grammatologische Unternehmen Derridas von Anbeginn an unterwegs ist zu den Medien und dem Begriff des Bildes“.⁴³

Derrida selbst war die Collage als bildnerisches Kombinationsverfahren nicht unbekannt. Abgesehen von den immer wieder anzutreffenden Metaphern des Schneidens, des Überlagerns und der Faltungen, die seine Schriften von Beginn an durchziehen, benennt er in einem der mit Bernard Stiegler veröffentlichten „Fernsehgesprächen“ die Fähigkeit „Bilder wahrzunehmen, zu unterscheiden, zu komponieren, Collagen zu bilden, mit einem Wort: zu montieren“ als die einzige Möglichkeit, einem „Anphabetismus gegenüber dem Bild“, der sich ihm zufolge gesellschaftlich anbahne, entgegenzutreten.⁴⁴ Darüber hinaus ist ihm die „Kunst der klassischen Komposition und der Rekomposition“⁴⁵ durchaus ein Begriff. Im ersten Band seiner Postkartenbücher (*Envois*) „von Sokrates bis an Freud und Jenseits“, einem in der Form eines Briefromans gehaltenen fiktiven Dialogs, der sich an unterschiedliche historische Adressaten wendet, gibt Derrida, ganz in romantischer Tradition, einer dieser postalischen Sendungen ein „Automatenphoto“ – also eine Porträtfotografie – bei. Diese „kleine rechteckige Vignette, überladen von Legenden und Bildern“⁴⁶ lässt ihn daran denken, wie einfach es wäre, „zu manipulieren [...], auszuschneiden, zu kleben, in Bewegung zu setzen oder zu parzellieren, mit Verschiebungen der Masken und großer tropischer Behändigkeit“.⁴⁷

Im Feld der Malerei sind es vor allem die Studien von Michael Wetzl und Anna Maria Krewani, die Pionierarbeit an der Erschließung der Derrida'schen Schriften für die Kunsttheorie und -wissenschaft geleistet haben.⁴⁸ Einen starken Impuls möchte die vorliegende Arbeit der Studie von Monika Leisch-Kiesl entnehmen, die 2016 mit ihrem Buch zu den Zeichnungen und Malereien der australischen Künstlerin Toba Khedoori eine Modellstudie für die Anwendung der bildtheoretisch-phänomenologischen Termini Derridas entwickelte.⁴⁹ Die enge Verzahnung von werkanalytischen und kunsttheoretischen Betrachtungen, die sich vor

⁴³ Iris Därmann, Mehr als ein Abbild/kein Abbild mehr: Derridas Bilder, in: Phänomenologische Forschung, Neue Folge, Vol. 1, Nr. 2, 1996, S. 239–268, hier S. 238. Ordnet Antje Kapust die Derrida'sche Dekonstruktion noch dem breiten, auf Edmund Husserl zurückgehenden Feld der phänomenologischen Bildtheorien zu, so spricht der Beitrag von Mira Fliescher und Elena Vogman der Dekonstruktion ein eigenständiges bildtheoretisches Potenzial zu, siehe: Antje Kapust, Phänomenologische Bildpositionen, in: Klaus Sachs-Hombach (Hg.), Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn, Frankfurt/M 2009, S. 255–283, besonders S. 267–269; Mira Fliescher, Elena Vogman, Dekonstruktion. Bilder als Sinnverschiebung, in: Stephan Günzel, Dieter Mersch (Hg.), Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart 2014, S. 81–88.

⁴⁴ Derrida im Gespräch mit Bernard Stiegler, in: Jacques Derrida, Bernard Stiegler, Echographien. Fernsehgespräche, Wien 2006, S. 74.

⁴⁵ Jacques Derrida, Die Postkarte. Von Sokrates bis an Freud und jenseits. 1. Lieferung, Berlin 1982, S.138.

⁴⁶ Ebd., S. 138.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Wetzl 1997; siehe auch: Anna Maria Krewani, Philosophie der Malerei bei Jacques Derrida, Bochum 2003.

⁴⁹ Monika Leisch-Kiesl, ZeichenSetzung. Bildwahrnehmung. Toba Khedoori: Gezeichnete Malerei, Wien 2016.

allem durch die Begriffe der *Spur*, der *brisure* und des *Zugs (trait)* dem zeichnerischen Werk Khedooris annähern,⁵⁰ soll beispielhaft für das Vorgehen meiner Studie sein.

Die konkreten Collage-Techniken Stezakers möchte ich daran anknüpfend als eine *angewandte Form der Grammatologie* verstehen, die mit dem bereits 1983 von Gregory Ulmer⁵¹ ausgearbeiteten Konzept der *Applied Grammatology* korreliert. Stezakers Collagen sollen so als bildpraktische Beispiele für das Gelesene gelesen werden, was Derrida als Grammatologie und Dekonstruktion im Sinne einer „Methode“ auf Textebene vorgelegt hat. Ulmer, einer der ersten und eigenwilligsten Kommentatoren der Derrida'schen Schriften in den USA, war bemüht Derridas Schreib- und Denkweise für eine konkret pädagogische Anwendung fruchtbar zu machen. Für ihn sind Derridas Texte Anleitungen für eine „grammatologische Praxis“⁵² im Klassenraum, die neue Perspektiven für Lehrende in den Geisteswissenschaften eröffnen sollen. Abgesehen von dieser pädagogischen Ausrichtung seiner Arbeit liest Ulmer Derridas Schriften in expliziter Nähe zum Konzept der Collage, die für ihn ein grundlegendes „device of criticism“ und „the single most revolutionary formal of innovation in artistic representation to occur in our century“⁵³ darstellt. Derridas materielles und eigenständiges Textverständnis, das gerade in seinen Auseinandersetzungen mit künstlerischen Gegenständen oder lyrischen Texten geprägt ist von Brüchen, Dopplungen, Auslassungen, Ver- und Einschreibungen⁵⁴ (in seiner Art ein schriftlich-theoretisches Montage-Prinzip⁵⁵), verdeutlicht für Ulmer ein effektives Prinzip der Collage im Sinne einer angewandten Grammatologie:

„Derrida uses his decompositional, dissolving, collage technique to break up the clear and distinct outlines of the concept, with distorting effects similar to those achieved in cubism with regard to the convention in the visual arts. In fact, given that the collage is the most characteristic mode of composition in the modernist arts and that Derrida is the first to develop fully a theory (epithymics) that conceptualizes this mode, it is fair to say that Derrida's grammatology is to collage what Aristoteles' poetics was to Greek tragedy.“⁵⁶

Das begriffliche Paar von Collage/Montage ist für Ulmer so das zentrale Element einer postmodernen Verzahnung von Theorie und Praxis, die auf der Ebene des Textes wie auf der

⁵⁰ Ebd., S. 246.

⁵¹ Gregory L. Ulmer, *Applied Grammatology. Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*, Baltimore 1985.

⁵² Ebd., S. 6.

⁵³ Gregory L. Ulmer, *The Object of Post-Criticism*, in: Hal Foster (Hg.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Washington: Bay Press 1983, S. 83–110, hier S. 84.

⁵⁴ Siehe vor allem die freie Textgestaltung in Derrida 1992.

⁵⁵ Vgl. Walter Benjamins „Passagen-Werk“ „Methode dieser Arbeit: literarische Montage.“, in: Ders., *GS 5. 1*, 1991, S. 574.

⁵⁶ Ulmer 1985, S. 59.

visuellen Ebene des Bildes die Grenzen der Repräsentation durchlässig und dynamisch werden lässt. Stezakers Collagen leisten, wie sich zeigen wird, genau dies: Sie verhandeln permanent ihre eigene Materialität im Wechselspiel von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Sie tun dies so, dass ihnen eine produktive Negativität eingeschrieben wird, die sich in Auslassungen, Brüchen und Leerstellen artikuliert.⁵⁷ Stezakers Schnitte durch die Bilder, sind im besten Sinne Durchzüge, die das fotografische Material offen zutage treten lassen. Somit lösen sie ein, was Ulmer der Collage im Sinne einer angewandten Grammatologie zuschreibt.

Nicht nur die Strategie der Collage, sondern auch der Gebrauch des Ausgangsmaterials – das Recycling und Wiederverwenden von Fotografien – lässt sich als eine dem Denken Derridas nahestehende Strategie deuten. So ist die Schrift nach Derrida wesensmäßig von ihrer eigenen Wiederholbarkeit (Iterabilität) geprägt, die dem Zeichen „eine Kraft zum Bruch mit seinem Kontext“⁵⁸ einschreibt. Aufgrund dieses Vermögens „kann man ein schriftliches Syntagma immer aus der Verkettung, in der es gefasst oder gegeben ist, herausnehmen, ohne dass es dabei alle Möglichkeiten des Funktionierens und genau genommen, alle Möglichkeiten der ‚Kommunikation‘ verliert.“⁵⁹ Jedes Zeichen lässt sich so in „in andere Ketten“ eingliedern, indem es diesen Kontexten „aufgepfropft“⁶⁰ wird – ein Prozess, den Derrida in Anschluss auf die gängige Praxis des Zitierens überträgt.⁶¹ In nuce enthält Derridas Verständnis der Zeichen als frei bewegliche Partikel, die sich in jeden erdenklichen Zusammenhang stellen lassen, eine eigenständige Theorie der Aneignung und der Zweckentfremdung von Bildern, die gerade für die postkonzeptuelle und postmoderne Kunst und ihre serielle Ästhetik von hoher Relevanz ist.⁶² Und auch Stezakers Strategie der Aneignung von gefundenen Bildern lässt sich in diesem Sinne als ein Verfahren deuten, das Bilder aufnimmt, die bereits stark mit ihren ursprünglichen Kontexten gebrochen haben und die nur noch über sehr lose Verbindungen zu ihren Urhebern, genauso wie zu ihren konkreten Bedeutungszusammenhängen verfügen.

⁵⁷ Vgl. auch die bei Dieter Mersch angedeutete „ikonische Différance“, die nach Gottfried Bohm und Derrida als differenzielle Arbeit am Bild zu verstehen ist, die „einer multiplen Performanz unterschiedlicher ‚Differenziale‘“ erwächst. Siehe Dieter Mersch, Einleitung. Struktur und Potenz visuellen Denken. Vorüberlegungen zu einer Theorie der Ikonizität, in: Dieter Mersch, Mira Fliescher, Fabian Goppelsröder (Hg.), Sichtbarkeiten 4. Praktiken visuellen Denkens, Zürich 2021, S. 11–52, hier S. 20.

⁵⁸ Jacques Derrida, Signatur Ereignis Kontext, in: Ders., Limited Inc. Wien 2001, S. 15–45, hier S. 27.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Ebd., zur Metapher der Pflanzung siehe Kap. 10.

⁶¹ „Jedes Zeichen [signe], sprachlich oder nicht, gesprochen oder geschrieben (im geläufigen Sinn dieser Opposition), als kleine oder große Einheit, kann zitiert – in Anführungszeichen gesetzt – werden; von dort aus kann es mit jedem gegebenen Kontext brechen und auf absolut nicht sättigende Weise unendlich viele neue Kontexte zeugen.“, in: Ebd., S. 34.

⁶² Vgl. Rösch 2008.

d) Problemaufriss und Ausgangslage

Die vorliegende Arbeit versteht sich einerseits als monografischer Ansatz zum Werk des britischen Künstlers John Stezaker, andererseits als kritische Reflexion ephemerer Erscheinungen und Figuren zwischen Bild- und Filmwissenschaft. Dabei soll ein explizit foto-filmischer Diskurs eröffnet werden, der das Ausgangsmaterial Stezakers betrifft, seine technische Umsetzung der Collagen sowie die innerbildlich verhandelten Motive. Stezakers Faszination für das Kino bei gleichzeitiger Distanzierung vom Medium Film soll dabei in Relation zu Roland Barthes' ebenso Film-skeptischer Haltung gelesen werden.⁶³ Wie auch Barthes, der die stillgestellte Fotografie aufgrund der Möglichkeit zur Lektüre und Analyse dem fließenden und vereinnahmenden Filmbild des Kinos vorzog („Ich entschied mich dafür, daß ich das PHOTO gegen das Kino liebte, auch wenn es mir nicht gelang, beides voneinander zu trennen“⁶⁴), interessiert sich Stezaker vor allem für die an den Rändern des Kinos angesiedelten Bildformen, wie das Film-Still und anderer zu Werbezwecken produzierter filmischer Fotografien. Auch auf medientheoretischer Ebene kommt Barthes dabei eine Schlüsselrolle zu, formulierte er doch als erster Ansätze für eine *Theorie des Filmstandbildes*⁶⁵, die das Filmische des Films dezidiert aus dem stillgestellten Fotogramm herleitet.⁶⁶ Jener „dritte Sinn“, den das Fotogramm aufscheinen lässt, und der Barthes zwischen den Polen von *communication* (Information) und *signification* (Bedeutung) zu einer eigenständigen *Lektüre* des Bildes ermächtigt, soll hier einerseits bei der medialen Analyse des Ausgangsmaterial thematisiert werden, wie auch bei der Untersuchung der *Figuren des Dritten* bei Stezaker eine Rolle spielen. Das *Dritte*, als überzähliges Element, das sich paratextuell – genauso wie parasitär⁶⁷ – in die binären Ordnungen und Strukturen der Repräsentation einschreibt, ist in den Collagen Stezakers in Form von verschiedenen Figuren aktiv und für ihren ambivalenten Charakter verantwortlich. Eine ganze Reihe an *Figuren und Konzepten des Dritten* sind in den kulturwissenschaftlichen Disziplinen immer wieder präsent und eingehend theoretisiert worden.⁶⁸ Dem Dritten kommen

⁶³ Vgl. Guido Kirsten, Roland Barthes und das Kino, in: *Montage AV* 24,1, 2015, S. 9–29.

⁶⁴ Barthes, 1985, S. 11; und noch präziser: Ders., *Beim Verlassen des Kinos*, in: Ders., *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*, Frankfurt/M 2005, S. 376–380; sowie Ders., *Über mich selbst*, Berlin 2010, S. 61ff.

⁶⁵ Roland Barthes, *Der dritte Sinn. Forschungsnotizen über einige Fotogramme S. M. Eisensteins*, in: Ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt/M 1990(a), S. 47–66.

⁶⁶ Vgl. Matthias Wittmann, *Das Filmische ohne den Film. Am Nullpunkt des Films mit Barthes*, in: *Montage AV* 24,1, 2015, S. 61–79.

⁶⁷ Vgl. Michel Serres, *Der Parasit*, Frankfurt/M 1985; sowie hierzu Petra Gehring, *Der Parasit. Figurenfülle und strenge Permutation*, in: Eva Eßlinger, Tobias Schlechtriemen, Doris Schweitzer, Alexander Zons (Hg.), *Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma*, Berlin 2010, S. 180–192.

⁶⁸ Vgl. Claudia Breger, Tobias Döring (Hg.), *Figuren der/des Dritten. Erkundungen kultureller Zwischenräume*, Amsterdam-Atlanta 1998; sowie Ian Cooper, Ekkehard Knörer, Bernhard Malkmus (Hg.), *Third Agents. Secret Protagonists of the Modern Imagination*, Cambridge 2008.

hier unterschiedliche Funktionen zu: Mal erscheinen sie im Sinne einer auch theologisch-christlich motivierten Einheitsvorstellung als höhere Synthese von Gegensätzen (Trinität) auf, mal als pseudo-neutrale Mittler oder Boten, mal als aktive Störelemente, die jegliches dualistisch organisierte Verhältnis verunklären und so grundlegend problematisieren. In medien- und kommunikationsanalytischer Hinsicht wurde der Begriff des Dritten ebenfalls thematisiert. So geht Dieter Merschs Einführung in die Medientheorie von der etymologischen Wurzel des Medien-Begriffs aus, dessen lateinische Erscheinung – im Begriff „medium“ für *Mitte* oder ‚medius‘ für *zwischen seiend*“ – vom griechischen ‚metaxu‘ hergeleitet wird, das in Aristoteles Schrift *De Anima* laut Mersch etwas *Drittes* beschreibt, das sich als diaphanes, also durchsichtiges Element, zwischen Auge und Gegenstand befindet.⁶⁹ Dieses diaphane Dritte ist im aristotelischen Sinne Bedingung aller Sichtbarkeit, obwohl es sich der Sichtbarkeit selbst entzieht – es hat an der Sichtbarkeit *ex negativo* teil. Dieser prekäre Charakter ist es, der den Medien-Begriff in Merschs Darstellung einem nicht nur zwischen sichtbar und unsichtbar vermittelnden, sondern jeder „klassischen Dichotomie der Metaphysik“ äußerlichen Dritten ähnelt, das „aus den Unterscheidungen herausfällt, wie es diese gleichzeitig ermöglicht.“⁷⁰ Einen vergleichbar frühen Versuch, einen dritten Begriff für die Vermittlerposition innerhalb dualistischer Denkmodelle zu finden, bietet Platons *chôra* (griech. ‚Ort‘, ‚Platz‘, ‚Stelle‘). Dieser wird in seinem *Timaios* als mütterlich aufnehmender Grund beschrieben, als amorphe Form, die „unsichtbar und unwahrnehmbar“⁷¹ zwischen „Defiguration und femininer Figur“⁷², zwischen dem Sein und dem Werden changiert.⁷³ Gerade in der auf die Dekonstruktion abendländischer Dualismen zielenden Grammatologie Derridas findet der platonische Begriff der *chôra* (neben den Begriffen *pharmakon*, *hymen* oder *gramma*⁷⁴) Anwendung als Zwischenterminus, der grundsätzlich „die ‚Logik des Nicht-Widerspruchs der Philosophen‘, diese Logik‘ der Binarität, des ‚Ja oder Nein‘ heraus[fordert]“.⁷⁵ Findet sich eine konkrete bildtheoretische Ausdeutung des Diaphanen als aristotelischen Medien- und Sichtbarkeitsparadigmas etwa bei Emmanuel Alloa (ohne jedoch dessen Status als zwischenbildliches Dritte zu thematisieren)⁷⁶, wird der Begriff der *chôra* vor allem in

⁶⁹ Dieter Mersch, *Medientheorie zur Einführung*, Hamburg 2006, S. 19ff; sowie, Ders., *Das Dritte. Medium als paradoxe Kategorie*, in: Markus Rautzenberg, Andreas Wolfsteiner (Hg.), *Hide and Seek. Das Spiel von Transparenz und Opazität*, München 2010, S. 111–125.

⁷⁰ Mersch, 2006, S. 21.

⁷¹ Platon, *Timaios*, in: Ders., *Werke in acht Bänden. Griechisch und Deutsch*. Siebter Band, hg. v. Gunther Eigler, Darmstadt 1972, S. 1–209, hier S. 95 (52a).

⁷² Breger, Döring, *Einleitung. Figuren der/des Dritten*, in: Dies. 1994, S.1–18, hier S. 9.

⁷³ Vgl. Michael Wetzels, *Derrida*, Stuttgart 2010, S. 70ff.

⁷⁴ Vgl. Jacques Derrida, *Positionen. Gespräche mit Henri Ronsse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpette*, hg. v. Peter Engelmann, Wien 1986, S. 90ff.

⁷⁵ Jacques Derrida, *Chôra*, Wien 1990, S. 11.

⁷⁶ Vgl. Emmanuel Alloa, *Das durchscheinende Bild. Konturen einer medialen Phänomenologie*, Zürich 2011(a).

geschlechtertheoretischen Kontexten der 1960er Jahre rezipiert, etwa bei Luce Irigaray und später in Marjorie Garbers Studien zu *cross-dressing* und Transvestismus.⁷⁷ In beiden Fällen ist die *chôra* als Störfaktor klassisch-heteronormativer Identitätsmodelle produktiv gemacht worden und wird als „destabilisierendes Drittes“ verhandelt.⁷⁸

Diese größtenteils der Dekonstruktion entsprungenen Impulse aufnehmend, soll hier eine bild- wie medientheoretische Betrachtung angestrebt werden, die sich um Anschluss an den *dritten Sinn* Barthes' bemüht und sich der expliziten Schnittstelle von Fotografie und Film, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit widmet. Figuren und Figurationen dieses Dritten werden dabei in Stezakers Collagen permanent verhandelt. Am deutlichsten soll dies anhand seiner auf *Paarungen* angelegten Praxis der Bildkombinatorik verdeutlicht werden, die einem *dritten Bild* Raum gibt, dessen prekäre Präsenz sich im Widerspiel von Zeigen und Verbergen artikuliert:

„A third person or a third element almost always emerges from the work, but only as a result of an encounter between two parts.“⁷⁹

Das Dritte im Bild ist dabei durch einen strukturellen Entzug artikuliert, der die Bildlichkeit der Collagen per se durchzieht und strukturiert. Als *Maske* findet es seine Figuration zwischen den Betrachter*innen und den Bildteilen, die verdeckt werden; als *Geister* in der prekären Anwesenheit der Schatten und Silhouetten, die die Materialität des fotografischen Bildes offenlegen und gleichzeitig transzendieren und in den *Sphären*, die einen dritten Raum als foto-filmisches Off im Bild einrichten, das ebenso ambivalent zwischen der innerdiegetischen Ebene des Film-Stills wie seiner materiellen extradiegetischen Ebene vermittelt. Das Dritte liegt nicht in der Grenzziehung zwischen dem Binarismus von Innen und Außen, Kontingenz und Transzendenz: Es ist die Verunsicherung dieser Pole, die Infragestellung des Gegensatzes und der hiermit einhergehenden Hierarchien. Dass dieses Dritte nicht nur in kulturwissenschaftlichen Kontexten, sondern auch in konkreten medien- und filmwissenschaftlichen Zusammenhängen diskutiert wird, etwa in der Montagetheorie von Eisenstein bis in die *nouvelle vague*, soll den foto-filmischen Rahmen der Arbeit weiter schärfen und vertiefen.

⁷⁷ Vgl. Marjorie Garber, *Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst*, Frankfurt/M 1993.

⁷⁸ Breger, Döring 1994, S. 13; vgl. auch die Verwendung des Begriffs in den psycho-semiotischen Schriften Julia Kristevas, in: Dies., *Die Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt/M 1978, S. 35ff.

⁷⁹ John Stezaker zitiert in: Yuval Etgar, John Stezaker. *At the Edge of Pictures*, (Ausst.-Kat. London) Köln 2020, S. 89.

e) Gliederung

Die künstlerische Herangehensweise Stezakers soll in drei Teilen analysiert werden. Im ersten, den Grundlagen, wird eine kunstwissenschaftliche Einordnung Stezakers erarbeitet, die seinen Werdegang umreißt sowie die zentralen Frage- und Problemstellungen seiner Arbeiten beschreibt und einordnet. Hier sollen gerade Stezakers Verbindungen zur britischen Konzeptkunst der 1960er Jahre herausgestellt werden. Vor allem in den Jahren nach dem Hochschulabschluss gehörte Stezaker einem sich um die Gruppe *Art and Language* formierenden Kreis von Künstler*innen an, deren künstlerische Praxis von einem starken Zug zur Kunsttheorie und -philosophie geprägt war. Eine regelrechte Amalgamierung von Theorie und Praxis in jener Zeit bezeugen vor allem die zahlreichen von Stezaker verfassten Essays, die als Katalogbeiträge⁸⁰ oder als teils manifestartige Artikel zumeist in der Zeitschrift *Studio International*⁸¹ erschienen. Zum ersten Schritt gehört auch, herauszustellen, inwiefern Stezakers Praxis der Collage geprägt ist von den historischen Konzepten der Avantgarden der 1920er und 1930er Jahren, namentlich den Collage- bzw. Montage-Konzeptionen der Surrealisten bei Max Ernst und den Bildwelten von René Magritte und Salvador Dalí sowie der Dada-Bewegung. Diese Hinwendung zu Techniken und Konzepten, die von der Breite der konzeptuellen Künstler*innen der 1960er Jahre als überholt und reaktionär eingestuft wurden, soll als deutlicher Bruch Stezakers mit der Konzeptkunst gedeutet werden. Daran anschließend sollen die Materialien Stezakers charakterisiert werden, die den bereits benannten foto-filmischen Diskursrahmen weiter präzisieren sollen. Hier ist als erstes das Film-Still als ephemeres Metabild des Kinos bzw. Films zu nennen, dessen medientheoretische Zwischenstellung primär über die Studien von Winfried Pauleit und Walter Moser hergeleitet wird, zweitens das Schauspielerporträt als ebenso dem Umkreis des Kinos zuzuordnende Bildform und seine Verbindung zu den *Star-Studies*, zur Rolle der Großaufnahme (im frühen Film) und als Film- und Mediengesicht einer *facialen Gesellschaft* und drittens die Bildpostkarte als ein frühes bildbasiertes Kommunikationsmedium mit eigenem kulturgeschichtlichen wie medientheoretischen Hintergrund.

Der Hauptteil der Arbeit ist der Untersuchung der unterschiedlichen Serien Stezakers vorbehalten und anhand der titelgebenden Begriffe MASKEN, GEISTER und SPHÄREN gegliedert. Diesen drei Kapiteln vorgelagert ist eine Darstellung der *Psycho*-Collagen aus dem Jahr 1973, die als Übergangselemente weg von der Text- und Schrift bezogenen Konzeptkunst,

⁸⁰ John Stezaker, Two Approaches, in: *The New Art* (Ausst.-Kat. London), London 1972(a), S. 56–61.

⁸¹ Hier erscheinen in der Zeit zwischen 1972 und 1976 zahlreiche Interviews, Ausstellungsbesprechungen und immer wieder auch eigenen Aufsätze Stezakers, wie etwa: Stezaker, 1972b.

hin zur medienreflexiven Verwendung von Film-Stills darstellen. Die drei zentralen Begriffe gehen auf Titel zurück, die Stezaker für verschiedene Serien verwendet. Allerdings werden sie darüber hinaus als Sammelbegriffe verwendet, die eine Strukturierung der für diese Arbeit wichtigsten Figurationen des Dritten liefern. Die Vorgehensweise orientiert sich hier nicht an einer strengen kunstwissenschaftlichen Werkanalyse jeder einzelnen Collage. Stattdessen werden einzelne Collagen stellvertretend für die jeweilige Kategorie besprochen. Weitere Collagen werden diesen Passagen beigelegt, ohne dass diese einer expliziten Analyse unterzogen würden. Dieses Vorgehen ist zum einen der schier Menge an Collagen geschuldet – einige Serien umfassen über hundert Arbeiten – zum anderen ermöglicht es Werkrezeption und Theoriearbeit parallel zu vollziehen.

Die erste Sektion untersucht die verschiedenen *Mask*-Serien im Kontext der Darstellung und Wirkung des Gesichts in kunst- und filmwissenschaftlichen Kontexten. Grundlegend wird hierbei Bezug genommen auf die von Richard Weihe erarbeitete Definition der Maske als Form einer paradoxen Unterscheidung, die ein trianguläres Verhältnis von (Träger-)Gesicht – Maske – Betrachter*innen eröffnet.⁸² Gerade dieses dreigliedrige Modell soll auf der Bildebene Stezakers verhandelt und fruchtbar gemacht und im abschließenden Kapitel in den bildtheoretischen Kontext eingebunden werden. Aufgrund der besonderen Fokussierung Stezakers auf Gesichter und konkret Gesichter des Films, sollen die Serien ebenfalls im Kontext der facialis Gesellschaft nach Thomas Macho analysiert werden. Grundlegend soll dabei herausgestellt werden, dass in den Porträt-Collagen Stezakers eine Öffnung und Defigurierung des Fotos und somit auch des Schauspielergesichts vorgestellt wird, die gängige Identitätskonzepte unterlaufen und prekarisieren.

Die zweite Sektion unternimmt die Untersuchung der unterschiedlichen *Shadow*- und *Double*-Serien die explizit mit den Motiven des Doppelgängers und des Schattens als Archetypen des Unheimlichen operieren.⁸³ Der Schatten soll dabei nicht nur kulturhistorisch-motivisch analysiert,⁸⁴ sondern auch medial als Vorform des Fotografischen⁸⁵ gedeutet werden. Hier sollen die photographischen Phantome in den Collagen Anchlüsse an Jacques Derridas

⁸² Richard Weihe, *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*, München 2004.

⁸³ Vgl. Victor I. Stoichita, *Eine kurze Geschichte des Schattens*, München 1999; Anselm Wagner, *Zu einer Kunstgeschichte des Schattens*, in: Thorsten Sadowsky, Joergen D. Johanson, Roberto Casati (Hg.), *Shadow Play. Schattenspiel. Shadow and Light in Contemporary Art. A Homage to Hans Christian Andersen* (Ausst.-Kat. Odense, Kiel, Linz), Heidelberg 2005, S. 89–106.

⁸⁴ Gero von Wilpert, *Der verlorene Schatten. Varianten eines literarischen Motivs*, Stuttgart 1978; Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001, S. 181 ff und S. 189 ff.

⁸⁵ Martin Schulz, *Photographie und Schattenbild*, in: Helmut Friedel (Hg.), *SchattenRisse, Silhouetten und Cutouts* (Ausst.-Kat. München), Ostfildern-Ruit 2001, S. 141–148; Dubois 1998, S. 157–213.

Konzept der *Hantologie*⁸⁶ herleiten, in dem die gespensterhafte Wiederkehr und die Heimsuchung des Bildträgers, genauso wie das Verhältnis von Sichtbarkeit und Entzug einfließen. Einer emphatisch aufgeladenen Ontologisierung des fotografischen Bildes und seines Status als „Geistermedium“ ist dabei skeptisch gegenüberzugestehen. Zwar kann und soll die Fotografie in das vor allem in Anschluss an Barthes in der *hellen Kammer* ausgearbeitete Konzept einer Thanatologie des Fotografischen eingebettet werden, daraus ist aber keineswegs auf eine pseudo-spiritistische Verklärung der Fotografie zu schließen.

Die dritte Sektion untersucht diejenigen Serien Stezakers, die durch kreisförmige oder trapezoid-rechteckige Aussparungen strahlende Leerstellen oder Öffnungen zu weiteren Bildern in den (Film-)Bildern generieren.⁸⁷ Als ins materielle Bild gesetztes *Off* des Bildes⁸⁸ wird hier der bereits zuvor eröffnete foto-filmische Diskurs vertieft und erweitert werden. Dabei soll mit dem von Jacques Derrida und Julia Kristeva geprägten Begriff der *chôra* als raumtheoretischen Differenz- und Möglichkeitsbegriff eine weitere Dimension des Dritten aufgetan und am Bild verdeutlicht werden. Zusammengefasst unterstreichen die *Sphären* als ein ambivalenter Raum der Unbestimmtheit die generelle Ambiguität der Collagen Stezakers, die sich strukturell über Entzug und Negativität generieren.⁸⁹

Bevor die Ergebnisse des Hauptteils in einen bildtheoretischen Abschlussteil münden, wird ein Exkurs zu Figuren und Figurationen des Dritten im breiten Kontext der Kulturwissenschaften eingefügt. Hier soll klar gemacht werden, das Stezakers Verständnis des Dritten, wie es in verschiedenen Serien deutlich wird, sich einerseits in den benannten medientheoretischen Kontext des Mediums als *Mittler* wiederfindet, aber andererseits auch in konkreteren Figurationen wie dem *Voyeur* oder dem *Parasiten*.

Wie bereits angedeutet, soll gezeigt werden, dass Stezakers künstlerische Praxis der Collage geprägt, beeinflusst und durchzogen ist von bildtheoretischen Problemstellungen. Als ein zentraler Referenzpunkt dabei sollen die Schriften zum Bild von Maurice Blanchot verhandelt werden, für den Bildlichkeit per se von einer grundsätzlichen Ambiguität und Doppeldeutigkeit

⁸⁶ Vgl. Jacques Derrida, *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, Frankfurt/M 2016.

⁸⁷ Fabienne Liptay, *Leerstellen im Film. Zum Wechselspiel von Bild und Einbildung*, in: Thomas Koebner, Fabienne Liptay, Thomas Meder (Hg.), *Bildtheorie und Film*, München 2006, S. 108–134; zur genuin fotografischen Leerstelle siehe: Timm Starl, *Leerstellen in: Ders., Kritik der Fotografie*, Marburg 2012, S. 168–175; eine allgemeine Ästhetik der Absenz wird von Ulrike Lehmann bereits 1994 vorgelegt, siehe: Ulrike Lehmann, *Ästhetik der Absenz – Ihre Rituale des Verbergens und der Verweigerung. Eine kunstgeschichtliche Betrachtung*, in: Ulrike Lehmann, Peter Weibel (Hg.), *Ästhetik der Absenz. Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit*, München/Berlin 1994, S. 32–73.

⁸⁸ Vgl. Hubert Damisch, *Die Leinwand durchlöchern*, in: Ders., *Fixe Dynamiken. Dimensionen des Fotografischen*, Berlin 2004, S. 191–215.

⁸⁹ Die hier vorliegende Arbeit stellt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Aufgrund der Breite des Schaffens Stezakers können nicht alle Serien berücksichtigt werden. Auch Stezakers filmische, sowie seine skulpturalen Arbeiten werden nicht besprochen.

geprägt ist.⁹⁰ Andrew Warstat war der erste, der auf die tiefe Verbindung Stezakers zu Blanchot und den von ihm geprägten Begrifflichkeiten hingewiesen hat.⁹¹ Stezaker selbst hat seine Affinität zu Blanchot nicht nur in zahlreichen Interviews betont, sondern auch in seinem 2006 erschienenen Essay *The Film-Still and its Double: Reflexions on the 'Found' Film-Still*⁹² auch theoretisch an seine Collagen und vor allem die Bildform des Film-Stills angeknüpft (vgl. Kap. 4). Die Auseinandersetzung mit Blanchot soll zum einen in die Charakterisierung des Ausgangsmaterial miteinfließen, sowie in die bildtheoretische Zusammenfassung, die Derridas grammatologische Vorstellungen des Bildes genauso wie Blanchots grundlegende Ambivalenz des Bildes zusammendenkt. Der Blick auf das foto-filmische Ausgangsmaterial soll in der theoretischen Reflexion vor allem durch die Schriften Gilles Deleuzes zum Kino geleitet sein. Gerade seine Klassifikation von unterschiedlichen Bildtypen, die grob in der Teilung von Bewegungs- und Zeit-Bild deutlich wird, ermöglicht immer wieder Momente, zwischenbildliche Konfigurationen und Übergangskonstruktionen zu denken, die dem Dritten konzeptionell entgegenkommen. Vor allem anhand der Montage-Strategie von Jean-Luc Godard lässt sich mit Deleuze eine generelle *Drittheit des Filmbildes* herausarbeiten, die dem Ausblick dieser Arbeit, der eine allgemeinere *Bildtheorie des Dritten* in Aussicht stellen soll, ein film- und medientheoretisches Fundament liefert.

Wie deutlich gemacht werden soll, betrifft das grundsätzliche, in den Collagen Stezakers zum Ausdruck kommende bildliche Problem das Verhältnis von Bild und Entzug, Bild und Negativität, das zuletzt im von Lars Nowak herausgegebenen Sammelband in seiner ganzen bildtheoretischen Breite behandelt wurde.⁹³ Durch den Schnitt, der die Bilder teilt, zerstückelt, aber auch öffnet, werden verschiedene Wege gefunden, das Bild mit seiner eigenen Kehrseite zu konfrontieren und so dem bildlichen Paradigma des Zeigens, Sichtbarmachens und des Vorstellens zuwiderzulaufen. So sind die Collagen Stezakers selbst als *Schnitt-Stellen* zu sehen, die ein „Wechselspiel von Sichtbarmachen und Verschwinden-Lassen, von Präsenz und Latenz, von Anwesenheit und Abwesenheit, von visueller Affirmation und visueller Negation“⁹⁴

⁹⁰ Vgl. Maurice Blanchot, Die zwei Fassungen des Bildlichen, in: Ders., Der literarische Raum, hg. v. Marco Gutjahr, Zürich 2012, S. 265–275; Der Forschungsstand zu Blanchot, der primär als Schriftsteller und Literaturtheoretiker tätig war, ist in den vergangenen Jahren auch im Feld der deutschsprachigen Kunsttheorie deutlich angewachsen, sodass eine Einordnung seiner Schriften im Bereich des Bildes auf einer soliden Basis stehen kann. Siehe vor allem: Marco Gutjahr, Marian Jarmer (Hg.), Von Ähnlichkeit zu Ähnlichkeit. Maurice Blanchot und die Leidenschaft des Bildes, Berlin, Wien 2016; und Barbara Filser, Kristin Marek (Hg.), Blanchot und das Bild. Begriffe und Bilder nach Maurice Blanchot, Paderborn 2019.

⁹¹ Vgl. Warstat 2009.

⁹² John Stezaker, The Film-Still and its Double: Reflections on the 'Found' Film-Still, in: David Green, Joanna Lowry (Hg.), Stillness and Time. Photography and the Moving Image, London 2006, S. 113–125.

⁹³ Lars Nowak (Hg.), Bild und Negativität, Würzburg 2019.

⁹⁴ Hans Dieter-Huber, Das Bild als Schnittstelle zwischen Sichtbarem und Nicht-Sichtbarem, in: Nowak 2019, S. 83–98, hier S. 95.

entfalten. Dabei spielen Metaphern des Sehens, die etwa in Bezügen zur kinematographischen Projektion oder dem fotografischen Kamera-Blick zum Ausdruck kommen, eine zentrale Rolle, wie etwa in der Collage *Blind III* aus dem Jahr 2006 (Abb. 1.3) deutlich wird. Hier gilt der Schnitt in einer doppelten Funktion: einmal als realer Schnitt, der das Film-Still aus seinem Aufmerksamkeitszentrum heraus bis zu seinem Rand hin zerteilt, und als metaphorischer, der als Sehstrahl⁹⁵ den Blick des Mannes figuriert. Die Überschneidung von Blick und Schnitt entwirft hier das Sehen als gewaltsamen Akt *am* Bild und gleichzeitig *im* Bild. Darüber hinaus ist der Schnitt hier als Blendung betitelt, also als Ausfall des Sehens. Der Eindruck der Collage ist so ein widersprüchlicher: Der Blick wird sichtbargemacht, gleichzeitig aber als weißes Feld figuriert, das nichts zeigt. Zudem wird die titelgebende Blindheit so dem Protagonisten zugesprochen, der eindeutig als Sehender erscheint, dessen Blick die Grenze des Bildes überschreitet.⁹⁶ Die hier deutlich werdende Überschreitung der Bildgrenzen soll im Folgenden auch in einem übertragenen Sinne – auf die Differenz zwischen Foto und Filmischem – weitergedacht und als grundsätzliches Bildprinzip der Collage Stezakers herausgearbeitet werden.

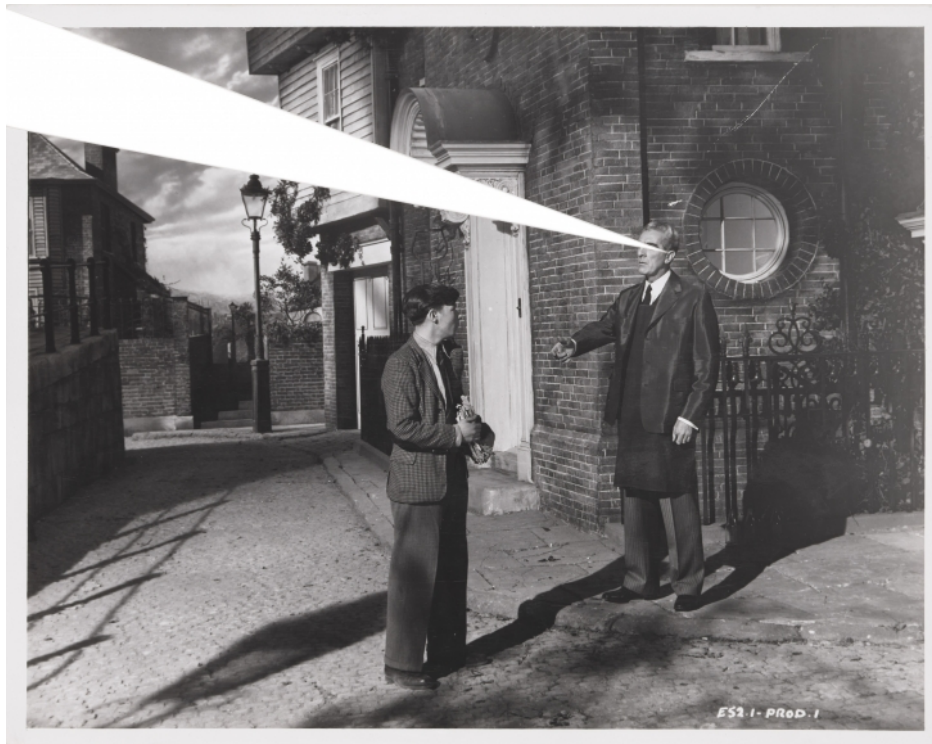


Abb. 1.3: *Blind III*, 2006

⁹⁵ Vgl. Gérard Simon, *Der Blick, das Sein und die Erscheinung in der antiken Optik*, München 1992, S. 30ff.

⁹⁶ Darüber hinaus ist die Erblindung und die mit ihr einhergehend intendierte Verletzung des Auges einer der stärksten Topoi des Unheimlichen in der psychoanalytischen Ausdeutung des Begriffs bei Sigmund Freud und auch filmisch, vor allem im surrealistischen Experimentalfilm, verhandelt worden. Vgl. Sigmund Freud, *Das Unheimliche* (1919), in: Ders., *Gesammelte Werke*, Bd. XII, Frankfurt/M 1986, S. 229–258.

Grundlagen

2. John Stezaker – Ein postkonzeptueller Allegoriker

a) Forschungsstand und Rezeption

John Stezaker, geboren 1949 in Worchester, studierte in den 60er Jahren Kunst an der *Slade School of Art* in London, zu einer Zeit, in der die ersten Übersetzungen poststrukturalistischer französischer Philosophie genauso wie die ersten Übersetzungen Walter Benjamins medientheoretischer Schriften großen Einfluss auf die theorieaffine Kunstproduktion Englands nahmen. Vor allem Mitstudierende wie Victor Burgin entwickelten schnell neue Wege einer konzeptuellen Fotografie, die stark gestützt war von den theoretischen Auseinandersetzungen mit den Bildlichkeiten einer rapide an Bedeutung gewinnenden Mediengesellschaft unter Bezugnahme auf Benjamins Thesen zur Kunst im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Stezaker selbst, zunächst noch der Malerei zugewandt, begründete seinen *Ausstieg aus dem Bild*,⁹⁷ also die bewusste Entscheidung nur noch gefundenes Bildmaterial zu verwenden und keine „neuen“ Bilder zu produzieren, auch durch die Auseinandersetzung mit Guy Debords *La société du spectacle*. Verstärkt aufmerksam für neue Formen der Collage, wie sie Debord als Gegenentwurf zum konstant entwertenden Bilderstrom vorgibt, begreift Stezaker bereits früh, dass ebenso Debord bewusste, subversive Potential der Collagen des Surrealismus.⁹⁸ Vor allem die Verwendung von vorproduzierten Bildfragmenten in Max Ernst Collageromanen, mit denen er bereits in Studienjahren in Kontakt kam, kann als ein prototypisches Verfahren für die Collage-Technik Stezakers gelten.⁹⁹ In Verbindung mit den benannten theoretischen Auseinandersetzungen bilden diese Impulse die Grundlage der Hinwendung zu Collage als primäres Gestaltungs- und Ausdrucksmittel Stezakers.

⁹⁷ Vgl. Lazlo Glozer, *Ausstieg aus dem Bild. Wiederkehr der Außenwelt*, in: Ders. (Hg.), *Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939* (Ausst.-Kat. Köln), Köln 1981, S. 234–238, hier S. 234ff; Michael Diers, *Intermedien, Interfunktionen und Interferenzen. Vom Ausstieg aus dem Bild und vom Einstig in die Bilder*, in: Ders., *Fotografie, Film, Video. Beiträge zu einer kritischen Theorie des Bildes*, Hamburg 2006, S. 31–51.

⁹⁸ Vgl. Brian Hatton, *John Stezakers Fotomontage. Das Bild und der Schnitt*, in: Rosetta Brooks, Martin Kunz, (Hg.), *John Stezaker. Works 1973 – 1978* (Ausst.-Kat. Luzern), Luzern 1979, S. XVI–XXVII, hier S. XVIII.

⁹⁹ Vgl. Ralph Ubl, *Prähistorische Zukunft. Max Ernst und die Ungleichzeitigkeit des Bildes*, München 2004; Auf die weitreichenden Verbindungen zu den verschiedenen Gestaltungskonzepten der Surrealisten soll an späterer Stelle eingegangen werden.

Stezakers Laufbahn als Künstler stellt sich nach dem Studium als deutlich gebrochen dar. So sind die Jahre zwischen 1975 und 2005 vor allem geprägt durch seine intensive Lehrtätigkeit, zunächst am *St. Martins College* später am *Royal College of Arts* in London in den Fächern Kunstgeschichte und Critical Theory. In diesen Jahren etabliert sich Stezaker als eine einflussreiche Position für Teile der *Young British Artists*. Zu seinen Schülern zählen etwa Peter Doig, Chris Ofili sowie Jane und Louise Wilson. Erst nach Beendigung dieser Lehrtätigkeit in den frühen 2000er Jahren werden erste Galerien auf das konstante Schaffen Stezakers aufmerksam, das bis dahin nur wenig ausgestellt wurde. Seine Tätigkeit als Hochschullehrer wirkt sich deutlich auf sein Verständnis von Theorie und künstlerischer Praxis aus, die er in einem engen Verhältnis zu unterschiedlichen theoretischen Einflüssen entwickelte und die in dieser Arbeit als unumgänglicher Teil seines Schaffens mitreflektiert werden soll.

Um Stezakers Collage-Serien nach 1978, die hier im Zentrum des Interesses stehen sollen, angemessen einordnen zu können, ist dieses Kapitel so angelegt, das es zum einen Stezakers Rezeption in der Forschung wie in der Ausstellungspraxis darstellt, zum anderen seine Entwicklung in den Jahren 1969 bis 1978 kursorisch umreißt. Dies umfasst eine kurze Darstellung Stezakers innerhalb der britischen Konzeptkunst, die deutlich machen soll, wie sehr Stezakers „Frühwerk“, von den Ideen und ästhetischen Problemstellungen seiner Zeit beeinflusst war und wie wichtig es für die späteren Serien war, sich von diesen gelöst zu haben. Danach wird der britische Bezugsrahmen erweitert und Stezakers Verbindungen zur amerikanischen *Appropriation Art* nachgezeichnet. Beide Etappen, Konzeptkunst und *Appropriation Art*, sollen deutlich machen, wie sehr Stezaker mit seinen foto-filmischen Collagen einen Beitrag zur postmodernen Ästhetik und zur konzeptuellen Arbeit an der visuellen Kultur leistet. Dabei soll auch ausgearbeitet werden, wie sehr Stezakers Schaffen an die kunsttheoretischen Diskurse seiner Zeit geknüpft ist und wie er selbst Impulse für diese, nicht nur durch seine Arbeiten, sondern auch durch eigenständige theoretische Reflexionen, beitrug. Durch diese Wechselwirkungen zwischen Theorie und Praxis soll deutlich werden, das Stezaker einlöst, was Peter Osborne von einer konkret *postkonzeptuellen* Kunst einfordert.¹⁰⁰

Die wichtigsten institutionellen Einzelausstellungen, die Stezakers Werk in umfassenden Konzepten darstellten, war zum einen die frühe Überblicksschau im Kunstmuseum Luzern im Jahr 1979, die Stezakers frühe nach-konzeptuellen Werke zwischen 1973 und 1978

¹⁰⁰ Vgl. Peter Osborne, Die postkonzeptuelle Situation, oder Die kulturelle Logik des Hochkapitalismus heute, in: Georg W. Bertram, Stefan Deins, Daniel Martin Feige (Hg.), Die Kunst und die Künste. Ein Kompendium zur Kunsttheorie der Gegenwart, Frankfurt/M 2021, S. 485–507.

versammelte¹⁰¹ und die retrospektiv angelegte Ausstellung im MUDAM Museum in Luxembourg 2011¹⁰². Heute wird Stezaker im zeitgenössischen Ausstellungsgeschehen vornehmlich im thematischen Rahmen von historischen wie zeitgenössischen Collage- und Montagepraktiken ausgestellt und rezipiert. Hier wird ihm nicht selten eine prominente Rolle als Mittler zwischen einer Künstlergeneration, die der Konzeptkunst entspringt und der heutigen zugesprochen. Dies verdeutlichen in jüngster Zeit Ausstellungen, die immer wieder die ‚Geschichte der Collage‘ versuchen nachzuzeichnen, wie etwa *Cut and Paste. 400 Years of Collage* die 2019 in der Scottish National Gallery of Modern Art in Edinburgh stattfand,¹⁰³ oder *The Ends of Collage* der privaten Galerie *Luxembourg and Dayan*.¹⁰⁴ Beide Ausstellungskonzepte bemühen sich um historische Darstellungen der Collage von ihren vorkünstlerischen Anfängen, über die klassischen Avantgarden von Dada und Surrealismus, die *Pictures Generation* der amerikanischen Pop-Bewegungen, bis in die heutige Zeit und intendieren somit ein Art teleologisch kontinuierliche Entwicklung der Collage mit seinem vorläufigen Ende im Zeitalter der Digitalisierung.¹⁰⁵ Bereits 2004 hat Brandon Taylor Stezaker in einen ähnlichen historischen Rahmen als herausragenden Protagonist einer postmodern-medienkritischen Ausprägung gedeutet, der explizit in die Historie der Collage einzubetten ist.¹⁰⁶ Auch der 2008 von Blanche Craig herausgegebene Band *Collage. Assembling Contemporary Art* präsentiert Stezaker als den einflussreichsten Vertreter der zeitgenössischen Collage-Kunst Englands. Auch hier wird Stezaker eingebettet, in einen historischen Abriss, auf den er sich im hier abgedruckten Interview deutlich bezieht.¹⁰⁷ Eine ähnliche argumentative Stoßrichtung verfolgt auch David Evans in seinem im Januar 2020 erschienenen Essay *Cut and Paste*. Hier werden die Collagen Stezakera zum einen vor dem Hintergrund der historische Avantgarde-Bewegungen gedeutet, zum anderen im Vergleich mit den Collagen der amerikanischen Künstlerin Martha Rosler als zutiefst zeitgenössische Ausformung der Collage verstanden.¹⁰⁸ Weniger den historischen Rückhalt der Collage/Montage verhandelte die New Yorker Ausstellung *Collage. The Unmonumental Picture* im Jahr 2007. Hier wurden die

¹⁰¹ John Stezaker. Works 1973–1978, hg. v. Rosetta Brooks, Martin Kunz (Ausst.-Kat. Luzern) Luzern 1979.

¹⁰² John Stezaker, (Ausst.-Kat. London, Luxembourg), London: Ridinghouse 2011(a).

¹⁰³ Patrick Elliott (Hg.), *Cut and Paste. 400 Years of Collage* (Ausst.-Kat. Edinburgh), Edinburgh 2019.

¹⁰⁴ Zur Ausstellung in London und New York erscheint kein klassischer Katalog, sondern eine kleinformatige Aufsatzsammlung, die Texte von Theoretikern wie von Künstler*innen selbst enthält: Yuval Etgar (Hg.), *The Ends of Collage*, London 2017; Die Wahrnehmung Stezakera als einen relevanten Vertreter der Collage-Kunst beschränkt sich jedoch nur auf den englischsprachigen Kulturraum. In deutschen Ausstellungen, die ein ähnliches Konzept verfolgen ist Stezaker, nach wie vor, nicht präsent. Vgl. Christiane zu Salm (Hg.), *Manifesto Collage. Über den Begriff der Collage im 21. Jahrhundert* (Ausst.-Kat. Berlin), Nürnberg 2012; Roland Nachtigäller (Hg.), *Ruhe-Störung. Streifzüge durch die Welten der Collage* (Ausst.-Kat. Herford), Bönen 2013.

¹⁰⁵ Vgl. Yuval Etgar, *The Ends of Collage*, in: Ders. 2017, S. 9–16, hier S. 15.

¹⁰⁶ Brandon Taylor, *Collage. The Making of Modern Art*, London 2004, S. 209.

¹⁰⁷ Blanche Craig (Hg.), *Collage. Assembling Contemporary Art*, London 2008.

¹⁰⁸ David Evans, *Cut and Paste*, in: *History of Photography*, 43/2, 2019, S. 156–168.

Collagen Stezakers – und auch die Martha Roslers – in einen explizit zeitgenössischen Kontext der Collage gestellt. Interessant ist dabei aber die betonte Sonderstellung, die Stezaker auch hier – als Vertreter einer Generation zugeschrieben wird, die den Brückenschlag von der Konzeptkunst über die Wiederaneignung surrealistisch-dadaistischen Formen der Collage in die Gegenwart vollzieht – zukommt.¹⁰⁹

Dieser Hang, die Arbeiten Stezakers auf ihre Relevanz im historischen Kontext einer Gattungs- bzw. Technikgeschichte zu reduzieren soll hier, trotz der Kontextualisierung Stezakers vor dem Hintergrund exemplarischer Vertreter der klassischen Avantgarden und der Appropriation Art nicht unterstützt werden. Stattdessen sollen die bild- und medientheoretischen Fragestellungen, die sich aus seinen Collagen ergeben, im Fokus stehen. Dass Stezaker selbst dieser Einordnung in einen Kanon an kunsthistorischen Vorläufern unterstützt, machen die vielen Interviews deutlich, in denen er sich immer wieder zu seinen diversen Impulsgebern äußert und nicht müde wird, seine eigene Praxis mit diesen in Beziehung zu setzen.¹¹⁰

Dass Stezaker aber nicht nur im Umfeld der kunsthistorischen Auseinandersetzung mit der Collage/Montage verhandelt wird, sondern auch immer wieder Gegenstand von tiefergehenden Forschungsarbeiten war, machen einerseits eine Reihe von bildtheoretischen Publikationen, sowie film- und medienwissenschaftliche Studien deutlich – die aber in der Rezeption weit weniger präsent sind. Zu nennen ist hier zunächst die Dissertationsschrift von Andrew Warstat aus dem Jahr 2009, die sich dem Werk Stezakers vor allem aus einer theoretisch-ästhetischen Perspektive nähert und eine kunsthistorische Verortung nahezu ausschließt.¹¹¹ Warstat ist auch der Herausgeber der mit *Image Damage* betitelten Ausgabe der britischen Zeitschrift *parallax*, die Stezakers Werk 2010 in einen explizit bildtheoretischen Fokus rückt.¹¹² Gerade die hier versammelten Beiträge behandeln Problemstellungen im Werk Stezakers, die für meine eigenen Fragestellungen von großer Bedeutung sind, streifen sie doch Fragen zum Gebrauch veralteten Bildmaterials,¹¹³ zum Bild-im-Bild Verhältnis der Collagen,¹¹⁴ sowie zur Bedeutung der Schriften Maurice Blanchots für die Praxis Stezakers.¹¹⁵ Beide Publikationen verdeutlichen

¹⁰⁹ Richard Flood (Hg.), *Collage. The Unmonumental Picture* (Ausst.-Kat. New York), London 2007; einen ähnlichen Schwerpunkt auf gegenwärtige künstlerische Praktiken der Collage versammeln die beiden Bände, *The Age of Collage I* und *The Age of Collage II*, in denen Stezaker wie auch Rosler vertreten sind, siehe Dennis Busch, Robert Klanten (Hg.), *The Age of Collage. Contemporary Collage in Modern Art Vol. 1*, Berlin 2013, und Dies. (Hg.), *The Age of Collage. Contemporary Collage in Modern Art Vol. 2*, Berlin 2016.

¹¹⁰ Vgl. David Lillington, *A Conversation with John Stezaker*, in: Craig 2008, S. 20–31; Yuval Etgar, *Imagine that! Etgar in Conversation with John Stezaker*, in: *Aesthetic Investigations Vol. 2, No. 1*, 2017(b), S. 48–57; URL <https://aestheticinvestigations.eu/index.php/journal/article/view/116> [27.02.2020].

¹¹¹ Warstat 2009.

¹¹² Andrew Warstat (Hg.), *Image Damage*, *Parallax journal*, vol. 16, no. 2, 2010.

¹¹³ William Horner, *Out of Use*, in: Ebd., S. 57–67.

¹¹⁴ Michael Newman, *The Image Beside the Image and the Image Within the Image. Prolegomena to an Approach to the Collages of John Stezaker*, in: Ebd., S. 79–86.

¹¹⁵ Andrew Warstat, *Image Damage*, in: Ebd., S. 1–5.

die enorme Anschlussfähigkeit der Arbeiten Stezakers an übergeordnete kunst- und bildwissenschaftliche Fragestellungen und Theorieansätze jenseits historischer Fragestellungen, die es hier vornehmlich gilt fruchtbar zu machen.

Die spezifische Einordnung Stezakers in das medientheoretische Feld foto-filmischer Ästhetiken, wird – oftmals mit dem Film-Still als Ausgangspunkt – vor allem von dem Londoner Fotohistoriker und Kurator David Company erarbeitet.¹¹⁶ Company analysiert in seinen Büchern immer wieder das Wechselverhältnis von Fotografie und Film respektive Kino und betont dabei die strukturelle Verwandtschaft der Arbeiten Stezakers mit Vertretern der Pop Art und konzeptuellen Künstler*innen, wie John Baldessari, Richard Hamilton und Cindy Sherman,¹¹⁷ bei denen jeweils eine spezifische Bezugnahme auf filmisches Bildmaterial bzw. filmische Darstellungsweisen zu attestieren ist. Dabei ordnet Company Stezaker, wie auch Brandon Taylor, im Bereich der postmodernen Ästhetik ein, die sich in den 1970er und 1980er Jahren allgemein für den Gebrauch massenmedialer Bilder und Fotografien stark machte und eine Ästhetik des Fragments etablierte, die grundlegend in Stezakers Verhältnis zum Bild deutlich wird.¹¹⁸ David Company gebührt zudem die Rolle als konstantester Kommentator des Werks Stezakers, was an der kontinuierlichen Einbindung von Werken Stezakers in unterschiedlichen von Company kuratierten Ausstellungen und den zahlreichen Essays deutlich wird, die Company über das Werk Stezakers verfasst hat.¹¹⁹ Zudem sind in unterschiedlichen Katalogen Interviews erschienen, in denen immer wieder das nahezu freundschaftliche Verhältnis der beiden deutlich wird.¹²⁰

Ebenfalls um die Ausarbeitung der foto-filmischen Bezüge bei John Stezaker bemüht sich die Kunst- und Medienwissenschaftlerin Annette Urban. In ihrem Aufsatz *A Thing-Grammar of Film Qua Inventory of Images: John Baldessari and John Stezaker*¹²¹ vertieft sie die deutliche Verbindung zwischen den beiden Künstlern ebenfalls ausgehend von der Aneignung filmischer Fotografien. Des Weiteren bindet Urban Stezaker in ihre Untersuchung zu den filmischen Collagen von Astrid Klein mit ein, die sich ebenfalls in den 1970er Jahren Fotografien aus dem

¹¹⁶ David Company, *Photography and Cinema*, London: 2008, S. 126ff; Auch: Ders. (Hg.), *Kunst und Fotografie*, Berlin 2005, S. 35ff.

¹¹⁷ Vgl. auch Winfried Pauleit, *Filmstandbilder. Passagen zwischen Kunst und Kino*, Frankfurt/M 2004.

¹¹⁸ Company 2005, S. 35ff.

¹¹⁹ Vgl. David Company, *Two Memories and a Reflection*, in: John Stezaker. *Film Still. Collages since 1979*, London 2011, S. 7–13; sowie das hier enthaltene Interview mit Stezaker, *Film Stills, still. An email Conversation between John Stezaker and David Company*, in: Ebd., S. 15–25.

¹²⁰ Siehe: David Company, *Interview mit John Stezaker*, in: David Company, *So present, so invisible. Conversations on Photography*, Rom 2018, S. 90–105.

¹²¹ Annette Urban, *A Thing-Grammar of Film Qua Inventory of Images: John Baldessari and John Stezaker*, in: Volker Pantenburg (Hg.), *Cinematographic Objects. Things and Operations*, Berlin 2015, S. 219–249.

Kontext von Film und Kino aneignet.¹²² Beide Ansätze, Campanys ebenso wie Annette Urbans, stellen für die hier folgenden Analysen des Ausgangsmaterials und deren Handhabung bei Stezaker, sowie für seine Kontextualisierung im Feld der postmodern-konzeptuellen Collage wichtige Landmarken dar.

Ein weiterer Aspekt der Arbeiten Stezakers wurde in jüngster Zeit von thematischen Ausstellungen zum Bedeutungskomplex der *Maske* und ihrer Relevanz als Leitthema in der zeitgenössischen Kunstproduktion geleistet. Beispielhaft hierfür sind die konzeptuell sehr ähnlich aufgebauten Ausstellungen *Maske. Kunst der Verwandlung* die 2019 im Kunstmuseum Bonn¹²³ und *Maske. In der Kunst der Gegenwart* im Aargauer Kunsthaus¹²⁴. In beiden Ausstellungen wurden Collagen aus Stezakers *Mask*-Serie, die hier im Kapitel 6 weiter besprochen werden, von ihrem foto-filmischen Kontext größtenteils losgelöst und als bildtheoretische Beiträge zum Verhältnis von *Innen und Außen* präsentiert, das dem Konzept der Maske grundlegend eingeschrieben ist.¹²⁵

Ein weiterer Rezeptionsweg der Collagen Stezakers eröffnet sich in die Richtung einer psychoanalytisch grundierten Analyse zeitgenössischer Kunst. So führt Maria Walsh in ihrer Studie *Art and Psychoanalysis* Stezakers Collagen als Beispiele einer Kunst an, die sich auf den Surrealismus und dessen Verbindungen zum Aufbau des Freudschen Apparats der Psyche beziehen.¹²⁶ Die bei Stezaker nahezu durchgängig präsenten und stark psychoanalytisch aufgeladenen Motive des *Blicks* und des *Unheimlichen* wurden zudem 2019 von Parveen Adams in einer direkten Verbindung zu Freud und Lacan analysiert.¹²⁷

Eine Rezeption Stezakers als Konzeptkünstler mit Wurzeln in der radikal-politischen Bewegung der 1960er und 1970er Jahre ist im deutschsprachigen Diskurs kaum anzutreffen, was auch an seiner eigenen skeptischen Haltung zur Konzeptkunst und seines Engagements in ihr liegt. Nichtsdestotrotz halte ich es für unumgänglich, Stezakers Praxis als eine zutiefst der britischen Konzeptkunst und der in ihr verhandelten ästhetischen, medialen und politischen Fragestellungen verhaftet zu verstehen, auch wenn sich diese in seiner gegenwärtigen Praxis kaum noch in ihrer ganzen Radikalität und theoretischen Tragweite äußern und auch in der anstehenden Analyse der Serien kaum mehr relevant erscheinen. Hierbei sollen Impulse auch

¹²² Annette Urban, Reservoirs of Photofilmic Imagery. Early Collages of Astrid Klein, in: *image & narrative* Vol. 16, No 3. 2015, S. 45–58.

¹²³ Barbara J. Scheuermann (Hg.), *Maske. Kunst der Verwandlung* (Ausst.-Kat. Bonn), Köln 2019.

¹²⁴ Madeleine Schuppli (Hg.), *Maske. In der Kunst der Gegenwart* (Ausst.-Kat. Aargau), Zürich 2019.

¹²⁵ Vgl. Weihe 2004, sowie Kap. 6.

¹²⁶ Maria Walsh, *Art and Psychoanalysis*, London 2013, S. 17ff.

¹²⁷ Parveen Adams, Adding and Taking away. John Stezakers Collages, in: *photographies* Vol. 12, No. 3, 2019, S. 267–282.

aus den Darstellungen Yuval Etgars zu Stezakers Arbeiten aus eben jenem Zeitraum herangezogen werden, die im Zuge der Ausstellung *At the Edge of Pictures: John Stezaker, Works 1975–1990*, die 2020 in der London gezeigt wurde, publiziert wurden.¹²⁸

Ich möchte daher im Folgenden, bevor ich mich den unterschiedlichen foto-filmischen Materialien zuwende, zwei Aspekte weiter vertiefen: zum ersten die Verbindungen Stezakers zur Konzeptkunst und hier speziell der konzeptuellen Fotografie und zweitens den evidenten Bezug zur amerikanischen Appropriation Art, der gerade Stezakers Bruch mit der strengen Konzeptkunst und die Hinwendung zum gefundenen Bild und zur Collage verdeutlicht.

b) Stezaker und die Konzeptkunst der 1960er und 1970er Jahre – *The New Art*

Stezakers künstlerische Ausbildung findet in den späten 1960er bis in die frühen 1970er Jahren in London statt und mündet in einer Gruppierung von Künstler*innen, die sich nach dem Diktum von Joseph Kosuth als *conceptual artists*¹²⁹ verstanden und die dabei auf „linguistische und philosophische Diskurse über referentielle und metasprachliche Zeichenfunktionen zurück“¹³⁰ griffen. Auch Stezaker bedient sich in dieser Zeit Terminologien und Fragestellungen, die die gesellschaftliche Funktion der Kunst sowie die Konstruktion von Bedeutung im Feld der Kunst kritisch in Frage stellten. Dafür entwickelte Stezaker eine äußerlich extrem reduzierte Formsprache, die am ehesten mit den Text- oder Foto-Text-Arbeiten von Joseph Kosuth, der *Art & Language* Gruppe oder den frühen Arbeiten Victor Burgins zu vergleichen sind. Die Verortung Stezakers innerhalb des engen Gefüges der konzeptuellen Kunst ist von besonderer Bedeutung, verdeutlicht sie doch die anhaltende Auseinandersetzung Stezakers mit den Ideen und Leitmotiven jener Periode und hilft ebenso den Bruch und die nachträglichen Versuche der Abgrenzung zu verstehen.¹³¹ Stezakers grundsätzlicher Skeptizismus den formulierten Zielen der Konzeptkunst jener Zeit gegenüber,

¹²⁸ Vgl. Etgar 2020.

¹²⁹ Joseph Kosuth, *Art after Philosophy*, zuerst in: *Studio International*, October 1969; auf deutsch in: Gerd de Vries (Hg.), *Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965*, Köln 1974, S. 74–99.

¹³⁰ Peter Dreher, *Victor Burgin. The Shadow of the Watchman – or: Memory Operations*, 2013, online unter: https://dreher.netzliteratur.net/3_Konzeptkunst_Burgin_Mem.html [22.07.2020].

¹³¹ Stezakers Rolle in der Forschungsliteratur der Konzeptkunst ist insbesondere in der deutschsprachigen Perspektive marginal. Lediglich Thomas Dreher bezieht Stezaker in seine Darstellung mit ein. Auch im angelsächsischen Raum wird die Position Stezakers mitunter sehr unterschiedlich bewertet. So gilt er etwa bei John Roberts als gleichberechtigter Vertreter der Konzeptkunst neben Victor Burgin, Terry Atkinson, Joseph Kosuth und anderen, in: John Roberts (Hg.), *The Impossible Document. Photography and Conceptual Art in Britain 1966–1976*, London 1997, S. 7–45, hier S. 12.; Andere britische Überblicksdarstellung, wie die von Peter Osborne klammern die Präsenz Stezakers in diesem Kontext jedoch aus.

soll dabei keineswegs ausgespart werden. Gerade in der Gegenüberstellung von Stezakers Arbeiten mit denen von Joseph Kosuth werden die wesentlichen Differenzen deutlich.¹³²

Auch Stezakers grundsätzliche Affinität zur Theorie und zur Ästhetik, wie sie einerseits in seinen eigenen Schriften, wie auch in seiner Lehrtätigkeit erkennbar wird, verdeutlicht sich vor allem an seinem Engagement innerhalb der Konzeptkunst-Bewegung, die, wie John Roberts darstellt, auch an einer Neubestimmung des Künstler-Subjekts als „conceptual thinker“¹³³ in Abgrenzung zum modernistischen Künstler-Typus eines unreflektierten und impulsiv aus sich selbst schöpfenden Genies erarbeitete. So denkt beispielsweise Gregory Ulmer Stezaker zusammen mit Burgin, Kosuth und die *Art & Language* Gruppe als lose Gruppierung, „[which] stresses verbal theory over visual practice however broadly construed, defining art as an investigation of the concept ‚art‘.“¹³⁴ Rosetta Brooks ist es, die noch 1973, also in dem Jahr, in dem Stezaker sich mehr und mehr von der analytischen Konzeptkunst lossagen wird, die anhaltende „conjunction of theory and practice“¹³⁵ in seinem Werk hervorhebt.

Stezakers Verankerung aber auch seine Skepsis den Zielen der Konzeptkunst gegenüber, äußern sich zudem prägnant in den zahlreichen Aufsätzen und Interviews die zwischen 1972 und 1976 in *Studio International* erschienen.¹³⁶ Hier veröffentlichte Stezaker regelmäßig Statements und Beiträge zu aktuellen Diskussionen der primär britischen Kunstszene dieser Zeit. Zudem finden sich hier auch Beiträge von anderen Autoren, die sich kritisch mit den von Stezaker ausgestellten Arbeiten auseinandersetzen.¹³⁷ Dabei sind gerade die Jahre von 1972 bis 1975/76 extrem aufschlussreich hinsichtlich des Umschwungs, den das Werk Stezakers nimmt: Weg von der streng linguistisch/philosophisch und auch apolitisch zentrierten Konzeptkunst (*art for arts sake*), hin zu einer sich als sozial engagiert definierenden Auseinandersetzung mit den ideologischen Mechanismen der visuellen Kultur.

Dazu soll eine kurze Darstellung der grundsätzlichen Frage- und Problemstellungen der Konzeptkunst angeführt werden. Um zu zeigen, wie Stezaker in diesen Kreis eingebunden war (ohne ihn an dieser Stelle über zu bewerten), soll kurz seine Teilnahme an der 1972 in der Londoner *Hayward Gallery* gezeigten Gruppenausstellung „The New Art“¹³⁸ besprochen

¹³² Vgl. John A. Walker, John Stezaker and Art-Language, in: *Studio International*, 186, Dezember 1973, S. 248; Rosetta Brooks, Problem Solving and Question Begging: The Works of Art-Language and John Stezaker, in: Ebd., S. 276–278.

¹³³ Roberts 1997, S. 11.

¹³⁴ Gregory L. Ulmer, Borges and Conceptual Art, in: *boundary 2*, Vol. 5, No. 3, 1977, S. 845–862, hier S. 846.

¹³⁵ Brooks 1973, S. 278.

¹³⁶ Vgl. John Stezaker, Three Paradoxes and a Resolution, in: *studio international*, Vol. 183, Nr. 944, May 1972, S. 214–17, sowie: Ders., Prescriptive Theory Prescribed, in: *studio international*, Vol. 186, Nr. 961, 1973, S. 256–261.

¹³⁷ Vgl. Brooks 1973, S. 276–278.

¹³⁸ *The New Art* (Ausst.-Kat. London), London 1972. Als weitere wichtige Adresse für die Förderung der Konzeptkunst in London der 1970er Jahre gilt die 1972 von Sigi Krauss gegründete und teilweise von Rosetta

werden, die, neben anderen, als eine der ersten institutionellen Ausstellungen der Konzeptkunst gilt und massiv zu ihrer Bekanntheit beigetragen hat.

Das sich unter dem Label der Konzeptkunst eine ganze Reihe von vielfältigen, heterogenen und mitunter divergierenden ästhetischen Praktiken und theoretische Konzepte versammeln, haben bereits frühe Kommentatoren wie Klaus Honnef¹³⁹ oder Lucy Lippard¹⁴⁰ herausgestellt. Zwar benutzen Honnef und auch Ursula Meyer bereits früh den Begriff der „concept art“ als Überbegriff für diese neue Strömung, doch wird immer wieder auf die Heterogenität der unter diesem Label versammelten Positionen verwiesen.

Thomas Dreher leitet seine Dissertationsschrift zur „Konzeptuellen Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976“ von 1992 mit einer deutlichen Abgrenzung der Konzeptuellen Kunst von bekannten Bewegungen der Klassischen Avantgarde wie dem Dada oder dem Surrealismus ein. Für ihn sind es die „stark differierende(n) Werkformen“, sowie der „Verzicht auf Expression und künstlerisches Handwerk, die Kombination kunstexterner Präsentationsformen und eine Planung, der die Realisation möglichst strikt folgt“¹⁴¹, die als grundlegende Charakteristika der Konzeptkunst angesehen werden können.

Grundsätzlich lässt sich jedoch festhalten, dass sich die heute als Konzeptkunst verstandenen Strömungen in unterschiedlichen regionalen Ausprägungen und in etwa zur gleichen Zeit in Nord-Amerika, Süd-Amerika und Europa als globales Phänomen entwickelten.¹⁴² Aus nachvollziehbaren Gründen möchte ich mich in meiner Darstellung der Konzeptkunst daher zunächst auf die Entwicklung in London und später New York konzentrieren.

Übergreifender Impetus war die Abkehr von traditionellen, modernistischen und expressiven Ausdrucksformen, die ein stringentes Konstrukt von Subjektivität, Ausdruck und Meisterschaft transportieren.¹⁴³ Die Theorie der Konzeptkunst als „funktionaler Kunst“¹⁴⁴ ist für Honnef durch „das Fehlen in sich geschlossener, objektgebundener Formen, eine fast totale Abhängigkeit vom intellektuellen Engagement des Rezipienten und – nicht zuletzt wegen des Verlusts sinnlicher Qualitäten – das hohe Maß an Abstraktheit“¹⁴⁵ markiert.

Brooks geleitete nichtkommerzielle *Gallery House* Galerie, sowie die von Nigel Greenwood 1971 gegründete Galerie.

¹³⁹ Klaus Honnef, *Concept Art*, Köln 1971.

¹⁴⁰ Lucy Lippard, *Six Years. The Dematerialisation of the Art Object from 1966 to 1972*, London 1973.

¹⁴¹ Thomas Dreher, *Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976*, Frankfurt/M 1991, S. 13.

¹⁴² Vgl. *Global Conceptualism. Points of Origin* (Ausst.-Kat. New York), New York 1999; sowie Sabeth Buchmann, *Denken gegen das Denken. Produktion, Technologie, Subjektivität bei Sol LeWitt, Yvonne Rainer und Hélio Oiticica*, Berlin 2007.

¹⁴³ Vgl. Sabeth Buchmann, *Conceptual Art*, in: Hubertus Butin (Hg.), *Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln 2002, S. 51–56.

¹⁴⁴ Honnef 1971, S. 9.

¹⁴⁵ Ebd.

Ein weiterer Zug, der der Konzeptkunst seit ihren Anfängen in den jeweiligen Kontexten zu eigen ist, ist die ausgesprochen Selbstreferenzialität ihrer Vorgehensweisen zu nennen, die als wesentlichster Kritikpunkt auch schon von Ursula Meyer 1972 hervorgehoben wurde:

„An essential aspect of Conceptual Art is its self-reference; often the artists define the intentions of their work as part of their art.“¹⁴⁶

Dieser konstant sichtbare Bezug zur eigenen Konzeption ist es auch, was das tautologische Element der Konzeptkunst ausmacht. Als vielzitiertes Beispiel für diese Selbstbezüglichkeit der Konzeptkunst kann Joseph Kosuths bereits 1965 entstandenes Werk *One and Three Chairs* genannt werden (Abb. 2.1). Die dreiteilige Arbeit besteht aus einem herkömmlichen Stuhl, seiner fotografischen Reproduktion im jeweiligen Ausstellungsraum und einem Auszug aus einem Lexikon-Eintrag zum Begriff „Stuhl“, beziehungsweise „Chair“, der an der Wand angebracht ist.



Abb. 2.1: Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965

Hier werden die verschiedenen Repräsentationsweisen des Stuhls, als materieller Gegenstand, als Fotografie (Abbild) und als verschriftliche/begriffliche Definition, in einem dreigliedrigen Schema vorgeführt. Sich größtenteils auf die Schriften von Ludwig Wittgenstein sowie auf die frühen Readymades von Marcel Duchamp, der gerade in den 1960er Jahren neuentdeckt wurde,¹⁴⁷ berufend, entwickelte Joseph Kosuth eine Auffassung der gesellschaftlichen Bedeutung von Kunst als Reflexionsmedium über die Modi der ästhetischen Repräsentation selbst. Damit einher ging eine Abkehr von den physischen und formal-ästhetischen Qualitäten

¹⁴⁶ Ursula Meyer, *Conceptual Art*, New York 1972, S. VIII.

¹⁴⁷ Vgl. Peter Osborne, *Survey*, in: Ders. (Hg.), *Conceptual Art*, London 2011, S. 13–51, hier S. 27ff.

eines Kunstwerks hin zu seinen intellektuellen, sprachlichen Dimensionen. Grundsätzlich verstand die Konzeptkunst die künstlerische Idee als seiner eigentlichen Ausführung übergeordnet. Kunst wurde ganzheitlich als „Feld der Verhandlungen der gewandelten kulturellen Bedeutung von Bild, Sprache und Repräsentation“¹⁴⁸ angesehen. Insbesondere die eigentliche Funktionalität der Kunst und die Rolle der Künstler*innen wurde kritisch hinterfragt.

Dabei wird der Einfluss des Duchampschen Readymades immer wieder hervorgehoben und von Kosuth selbst als essenziell für die Konzeptkunst verhandelt:

„Die Funktion von Kunst tauchte als Frage zum ersten Mal bei Marcel Duchamp auf. [...] Alle Kunst (nach Duchamp) ist konzeptuell (ihrem Wesen nach), weil Kunst nur konzeptuell besteht.“¹⁴⁹

Stezaker beteiligt sich in Anschluss an Kosuth um eine kritische Positionierung und Abgrenzung zu den Einflüssen Duchamps und der „Post-Duchampian-Art“ oder „Analytical Art“, wie er sie nennt.¹⁵⁰ Für ihn liegt in den benannten tautologischen Tendenzen der Concept-Art die sich auf das Readymade als exemplarischen Akt der Resemantisierung und Rekontextualisierung eines Alltagsgegenstands als Kunstwerk beruft, ein wesentlicher Widerspruch:

„The paradox of the ‚readymade‘ in its historically resolved form has represented the basis for extentional art activity such that implicit definitions of art have been proposed of the propositional form; --- is art.“¹⁵¹

Das Paradox des Readymades ist für Stezaker also in der Beliebigkeit begründet, jedes Objekt in den Status eines Kunstwerks zu erheben, allein durch den Akt der Zuschreibung, wodurch sich das Prinzip der ästhetischen Legitimierung selbst nivelliere. Auch wenn mit Duchamp Kunst und Ästhetik erstmals als zwei verschiedene Ordnungen der Wahrnehmung verstanden werden können, und gerade hierin wurde das eigentliche analytische Potenzial gesehen, lag der offensichtliche „Fehler“ der Konzeptkunst nach Duchamp für Stezaker in der Annahme, Duchamp wäre ein „analytical philosopher“.¹⁵²

Den Widerspruch der Kosuthschen Deutung des Readymades verdeutlicht Benjamin Buchloh weiter, wenn er darauf hinweist, dass Kosuths emphatische Fixierung auf Duchamp, dessen

¹⁴⁸ Buchmann 2014, S. 49.

¹⁴⁹ Kosuth 1969/1974, S. 84.

¹⁵⁰ Vgl. Stezaker, 1972(b), S. 214–17, sowie: Ders. 1973, S. 256–261.

¹⁵¹ Stezaker 1972(b), S. 214.

¹⁵² John Roberts, Interview with John Stezaker, in: Roberts 1997, S. 143–162, hier, S. 144.

untrennbare Verwobenheit mit der industriellen Warenästhetik und Konsumkultur übergeht.¹⁵³ Dabei ist es gerade die Leistung des Readymades, „die institutionellen, rechtlichen und industriellen Implikationen des Werkbegriffs herauszustellen, der sich dem Empirisch-Visuellen als der zentralen Domäne ästhetischer Produktion entzieht.“¹⁵⁴ Dies bedeutet, das Kosuth, und das gilt laut Buchloh auch für die *Art & Language* Gruppe, seine Grundlage einer stark verkürzten und allein auf den Readymade-Aspekt zentrierten Duchamp-Lektüre entnimmt und dabei weder die frühen malerischen Arbeiten Duchamps reflektiert, noch das *Große Glas* (1915–23) oder die späteren, für das Werk Duchamps so essentiellen Werkgruppen *Etants donné* (1946–1966) und *Boite en valise* (1943).¹⁵⁵ Gerade diese späteren Werke Duchamps, die wesentlich vielschichtiger Anknüpfungspunkte etwa für politische oder psychoanalytische Interpretationen hergeben und auch formal wie medial wesentlich komplexere Arrangements aufweisen, werden hier konsequent ausgeklammert. Stezaker selbst reflektiert diese eingeengte Sicht auf Duchamp durch Kosuth und die analytische Konzeptkunst im Interview mit John Roberts 1997:

„To me he (Duchamp, F.F.) is much more a pathological figure; and one whose involvement in a whole variety of things, for instance sexuality, I identify with very strongly. I don't think he was a conceptual game player in the way he has been represented as being. My feeling about his activities were that, yes he was in a sense the best aspects of conceptualism in that his work was a mediation on what it is to produce an artifact in a world of artifacts, or an image in a world of images. The ready-made (sic) for Duchamp was a point of interruption in the flow of images.“¹⁵⁶

Was hier deutlich wird, ist das Stezaker die Fixierung auf Duchamp als primären Impulsgeber für die Konzeptkunst jener Zeit zwar teilt, jedoch eine weitaus ambivalenter Haltung hierzu einnimmt. Für ihn ist Duchamps Werk nicht allein auf den Readymade-Aspekt zu reduzieren, sondern vor allem ein Ausgangspunkt um über Strategien der Aneignung und deren Wechselwirkung zur populären Bildkultur zu reflektieren.

Exemplarisch für die enge Verwobenheit mit der Konzeptkunst und ihrer theoretischen Grundierung steht neben den zahlreichen kunsttheoretischen Essays und Aufsätzen, welche die enorme Amalgamierung von Kunst und Theorie unterstreichen, Stezakers Beteiligung an der von Anne Seymour 1972 in der Londoner Hayward Gallery kuratierten Ausstellung *The New*

¹⁵³ Benjamin Buchloh, *Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions*, in: *October*, Vol 55, Winter 1990, S. 105–143, hier, S. 125.

¹⁵⁴ Buchmann 2014, S. 49.

¹⁵⁵ Vgl. Buchloh 1990, S. 126; Siehe zu den genannten Werken Hans Belting, „Das Kleid der Braut“. Marcel Duchamps „Großes Glas“ als Travestie des Meisterwerks, in: Hans Matthäus Bachmayer, Dietmar Kamper, Florian Rötzer (Hg), *Nach der Destruktion des ästhetischen Scheins. Van Gogh Malevich Duchamp*, München 1992, S. 70–90.

¹⁵⁶ Stezaker in: Roberts 1997, S. 145.

Art. Die Ausstellung gilt neben der 1969 von Harald Szeemann zunächst für die Kunsthalle Bern kuratierten Ausstellung *When Attitude becomes Form*, die noch im selben Jahr im ICA in London und später in Krefeld gezeigt wurde, als eine der wichtigsten Landmarken in der Institutionalisierung der Konzeptkunst.¹⁵⁷ *The New Art* versammelte neben Arbeiten Stezakers, damals 23 Jahre alt, Arbeiten der *Art & Language*-Gruppe, von Keith Arnatt, Richard Long, John Hilliard, Victor Burgin, Gilbert & George und anderen.¹⁵⁸ Der Grundimpuls der Ausstellung war es, trotz der großen Heterogenität der gezeigten Werke die Gemeinsamkeiten der gegenwärtigen Kunstproduktion zu repräsentieren. So sind neben den kanonischen Vertretern der Konzeptkunst auch Werke der *Arte Povera* und *Land Art* vertreten gewesen: etwa Richard Longs *Three Circles of Stones* (1972) oder eine der ersten Variationen der 1969 entwickelten *Singing Sculptures* von Gilbert & George. Für die Kuratorin der Ausstellung wurde dieser weite Rahmen an Positionen, der keinesfalls als konsistente Gruppe selbst angesehen werden sollte, zusammengehalten von einem gemeinsamen Gebrauch von „Materialien, Bildern und Fakten“.¹⁵⁹ Das Ergebnis dieses losen Konzepts war bereits zu seiner Zeit hoch umstritten. Laut Yuval Etgar reagierten Kritiker mit einhelliger Ablehnung auf die als verkopfte und unzugänglich wahrgenommene Ausstellung¹⁶⁰ und auch Künstlerkolleginnen wie Margaret Harrison sahen in der Ausstellung bereits das Ende der Konzeptkunst als Bewegung:

„To some of us, conceptualism ended with the show *The New Art* at Hayward Gallery in 1972. [...] Conceptual art was a mirror image of the art world it criticised. In other words it was still in the cul-de-sac of art about art.”¹⁶¹

Trotz der mehrheitlichen Ablehnung und auch der gemischten Reaktionen kann die Ausstellung als eine Initialzündung für eine ganze Reihe von Künstler*innen angesehen werden, die in den folgenden Jahren, auch wenn sie sich wie Stezaker von der Konzeptkunst klar distanzieren, die Britische Gegenwartskunst prägen sollten.

¹⁵⁷ Auch die *documenta 5* zeigte 1972 in der Abteilung *Idee + Idee/Licht* eine Reihe von konzeptkünstlerischen Arbeiten. So etwa die *Art & Language* Gruppe, die mit der Installation *Index 0001* eine ihrer komplexesten Arbeit ausstellte.

¹⁵⁸ Vgl. William Wood, *Still You Ask for More: Demand, Display and 'The New Art'*, in: Michael Newman, Jon Bird (Hg.), *Rewriting Conceptual Art*, London 1999, S. 66–87.

¹⁵⁹ Anne Seymour, *Introduction*, in: *The New Art* (Ausst.-Kat. London), London 1972, S. 5–7, hier S. 7.

¹⁶⁰ Vgl. Etgar 2020, S. 32; sowie Conrad Atkinson: „The New Art exhibition in 1972 at the Hayward Gallery I considered really to be a busted flush. [...] It seemed to me that the conceptual art movement was profoundly academic and rooted in an attempt to corral practice and marginalise it.“, zitiert in: Neil Charles Mulholland, *Why is there only one Monopolies Commission? British Art and its Critics in the Late 1970s*, PhD Thesis Glasgow 1998, S. 52. online: <http://theses.gla.ac.uk/2532/> [04.10.2021].

¹⁶¹ Margaret Harrison, *Statement*, in: Clive Philpot, Andrea Tarsi (Hg.), *Live in Your Head. Concept and Experiment in Britain 1965–75*, London 2000, S. 95.

Stezaker, der in den Jahren zuvor einen extrem text-basierten ästhetischen Ausdruck entwickelte, war mit einer Arbeit vertreten, die flankiert wurde von einem eigenen Essay und einem Interview mit der Kuratorin. Beide Texte wurden im Ausstellungskatalog abgedruckt. Die heute, wie die meisten Arbeiten aus dieser Zeit verschollene Arbeit *Untitled (Three Plaques)* (Abb. 2.2) bestand aus drei gleichgroßen Kunststoff-Platten in die jeweils mittig ein weißer Schriftzug eingraviert wurde: „THE RELATIONSHIP OF ONE TO THE THREE“, „ONE“, „THE THREE“.¹⁶² Wie Etgar darstellt, sollten die drei Tafeln ein Wechselspiel von Abhängigkeiten und Verbindungen verdeutlichen und dabei das Verhältnis von Fragment und Totalität in den Blick nehmen. Die Platten sollten als ein endloses Verweissystem gelesen werden und zeigen so die Bedeutungslosigkeit einer sich selbst wiederholenden und selbst bestätigenden Aussage.¹⁶³ Im Interview mit Anne Seymour geht Stezaker selbst näher auf die Arbeit ein:

„In the Three Plaques some of the possible entities involved are, for example, a relationship between the abstract entities represented by ONE and THREE; a relationship between the real entities; the plaques labelled by these terms; or a further relationship between multiples of the plaques – the three plaques and one individual of them.“¹⁶⁴

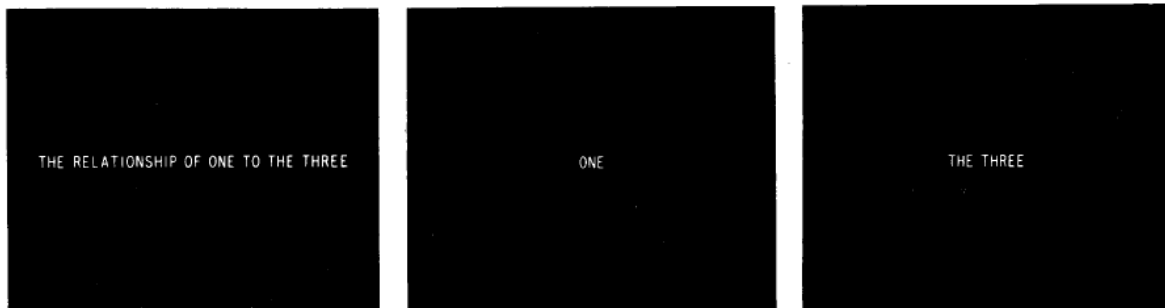


Abb. 2.2: *Untitled (Three Plaques)*, 1970 (heute zerstört)

Auch das im Katalog Interview und Text begleitende nichtbetitelt Schaubild (Abb. 2.3) unterstreicht den tautologisch selbstbezüglichen Aspekt, der so typisch für die Herangehensweise jener Zeit ist. Die nahezu gänzlich aus Schrift bestehende Grafik zeigt zwei jeweils dreigliedrige Aufzählungen von Begriffen, die sich um eine allgemeine Definition von Kunst unter den konzeptkünstlerischen Prämissen bemühen. Im Zentrum des ersten Teils steht der Begriff „all works of art“ dem jeweils drei weitere begriffliche Dimensionen zugeordnet

¹⁶² Vgl. Etgar 2020, S. 29.

¹⁶³ Vgl. Ebd.

¹⁶⁴ Stezaker in: *The New Art*, 1972, S. 111.

werden. Der tautologische Dreischritt, den auch die *Three Plaques* darstellen, ist hier auf eine reine syntagmatische Schematisierung verkürzt.

Die *Three Plaques* lassen sich leicht als entbildlichte Persiflage auf die dreiteiligen Arbeiten Joseph Kosuths lesen (Abb. 2.1), die einen ähnlichen formalen Aufbau aufweisen und denen eine ähnliche redundante Zentrierung auf sich selbst attestiert wurde. Wie Etgar darstellt, waren die *Three Plaques* so bereits ein deutlicher Versuch, die Ideen der Konzeptkunst von innen heraus zu kritisieren.¹⁶⁵ Dass diese subtile Form der Nachahmung weder als solche wahrgenommen, noch dafür gesorgt hätte, das Stezakers als Gegen-Position zur Konzeptkunst gesehen wurde, liegt auf der Hand. Viel zu sehr war Stezaker in dieser Zeit Teil eines kunsttheoretischen Diskurses, der sich permanent selbst hinterfragte und seine eigenen Mechanismen und die der Kunstproduktion in den Status eines Werks selbst erhob.

An dieser Stelle sollen die *Three Plaques* aber, mit Blick auf die weitere Grundausrichtung dieser Arbeit, die sich nicht auf die „frühen Jahre“ Stezakers konzentrieren möchte, sondern auf jene Figurationen des Dritten bei Stezaker abzielt, einer weiteren Lektüre unterzogen werden. So stellt gerade die Fokussierung auf die Zahl Drei, die, wie angedeutet als eine Referenz zu dreiteiligen Arbeiten Kosuths gelesen werden können, darüber hinaus eine weitere Bedeutungsebene in Aussicht. Wie Stezaker im Interview mit Seymour deutlich macht, hat die Zahl Drei bereits hier für ihn einen „magical sound“,¹⁶⁶ einen magischen Bedeutungshintergrund, von dem er sich jedoch zu lösen versuchte. Wovon er sich dabei konkret lösen möchte, bleibt zunächst unklar. Mit Blick auf die erwähnten Arbeiten Kosuths lässt sich spekulieren, das Stezaker hier eine Fetischisierung der durch die Zahl Drei vorgegebene hermetische Ordnung entgegenzutreten beabsichtigt. Das Konzept der Dreiteilung, wie es bei Kosuth und auch in den *Three Plaques* angewandt wird, legt so die eigentlich undialektische Struktur seiner selbst offen: Der Dreischritt, wie der von These, Antithese und Synthese, vollzieht einen logischen Zirkelschluss, der keinen Raum für Widersprüche und Differenzen lässt, die von sich aus die Möglichkeit einer ästhetischen Erfahrung eröffnen würden. Hier offenbart sich eine der vielen formalen wie konzeptuellen Sackgassen in denen sich die Konzeptkunst befand. Stezaker nimmt dabei zunächst keine Sonderrolle ein. Auch seine Arbeiten tendieren, wie die Kosuths oder der *Art & Language* Gruppe zu einer nicht nur visuell unbefriedigenden Selbstgenügsamkeit. Der Bruch mit der Konzeptkunst, der sich in den folgenden Jahren nach der *The New Art*-Ausstellung vollzieht,

¹⁶⁵ Vgl. Etgar 2020, S. 31. Des Weiteren verweist Etgar auf die Verbindung zu Victor Burgin, der ab 1971 einen vergleichbaren Ansatz verwirklicht und sich in der Serie *Performative/Narrative (Le bureau)* ebenfalls mit dem Format der Dreiteilung auseinandersetzte. Vgl. Ebd., S. 29ff.

¹⁶⁶ Stezaker in: *The New Art*, 1972, S. 113.

geht auch einher mit einer neuen Bewertung des Dritten als ein aktives Störelement dualistischer Ordnungen. Insofern können die *Three Plaques* als eine erste Arbeit angesehen werden, die die späteren Auseinandersetzungen mit teils konkreten Figurationen des Dritten ankündigt. Hier noch in der Form einer strukturalistischen text-bezogenen Gleichung, in der jedes seiner Teile beliebig getauscht werden kann und sich jedes Element völlig gleichwertig auf jedes andere beziehen kann. Der konkrete „Inhalt“ des Werks ist dem konzeptuellen Diktum gemäß, seine eigene Idee, seine eigene Situierung als Kunstwerk.¹⁶⁷

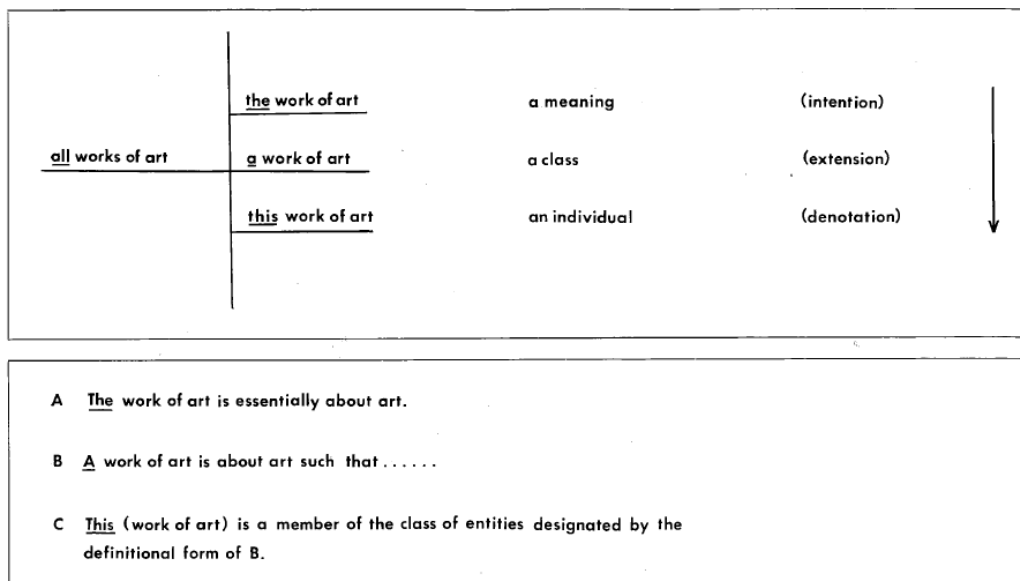


Abb. 2.3: *Untitled*, 1970

Wie bereits angedeutet distanzierte sich Stezaker in den folgenden Jahren immer deutlicher von der Kern-Gruppe der Konzeptkunst, bzw. machte deutlich, dass er sich dieser nie gänzlich zugehörig fühlte, auch wenn er mit ihnen ausstellte und sich an den hier verhandelten Diskursen rege teilnahm. So schlug er, teilweise gemeinsam mit Victor Burgin,¹⁶⁸ einen Weg ein, der bis zur Ausstellung *Fragments* in der Photographers Gallery in London 1978 eine fast vollständige Abkehr von den vorherigen Arbeiten darstellt. Der Umschwung, den sein Werk bis 1978 vollzieht lässt sich wiederum an verschiedenen Veröffentlichungen in *Studio International* nachvollziehen, dem Magazin, in dem Stezaker seine ersten Texte und text-basierten Arbeiten veröffentlichte. So schildert er 1976 bereits in einem rückblickenden Gestus:

¹⁶⁷ Vgl. dazu die dem Interview mit Anne Seymour beigelegte Abbildung, die die Struktur der *Three Plaques* weiter kommentiert (Abb. 2.3).

¹⁶⁸ Zur Bedeutung Victor Burgins für die konzeptuelle Fotografie siehe Cassandra Nakas, *From Fact to Fiction. Zum Funktions- und Statuswandel der Fotografie seit der Konzeptkunst*, Frankfurt/M 2006; sowie John Roberts, *The rise of theory and the critique of realism: Photography in Britain in the 1980s*, in: Ders., *The art of interruption. Realism, photography and the everyday*, Manchester: St. Martin's Press 1998, S. 144–171.

„I have never felt myself affiliated with conceptual art, but I have been by others by virtue of the theoretical emphasis in my preceding works, though what I've said in my writings has always been antithetical to conceptual art inasmuch as I've tried to oppose modernism.“¹⁶⁹

Grundsätzlich lässt sich Stezakers neuer künstlerische Ansatz anhand von zwei Punkten umreißen: 1) der Verzicht auf Schrift als Medium/Gegenstand der Kunst und 2) der Gebrauch von Bildern der Massenmedien, vor allem der Werbung. Hier verdeutlicht sich ein genereller Umschwung der „weitgehend ikonophoben ‚analytischen‘ Konzeptkunst“¹⁷⁰ der 1970er Jahre hin zu den Bildern und dem Medium der Fotografie insgesamt. Anhand einer weiteren Ausstellung soll im folgenden Stezakers Hinwendung zum Bild und zur visuellen Kultur erläutert und kurz im Kontext der konzeptuellen Fotografie verortet werden.

Gänzlich loslösen lassen sich die späteren Arbeiten Stezakers natürlich nicht von den ersten konzeptuellen Prägungen. Vielmehr muss die Auseinandersetzung mit den Fragestellungen und Formfragen, genauso wie mit den Widersprüchen und Aporien der Konzeptkunst als eine Grundierung angesehen werden, auf deren Basis die späteren bild-basierten Arbeiten aufbauen und aus denen sie immer noch schöpfen.

„Conceptual art opened up the use of the non-specialist process of everyday life in the production of work (for me photography, collecting, captioning etc.). It also sanctioned a much expanded field of everyday imagery. (My collection of media images got underway during this period).“¹⁷¹

Ähnlich verhält es sich mit dem Nachleben der Konzeptkunst in der Kunst der Gegenwart. Auch hier kann keinesfalls gesagt werden, dass das offensichtliche und vielbeschworene Scheitern der Konzeptkunst zu ihrer vollständigen Auflösung gesorgt hätte. Vielmehr wird sie aufgrund des „radikalen Einschnitts“¹⁷² in den anhaltenden modernistischen Diskurs weiterhin gewürdigt und als essentieller Teil eines anhaltenden Ringens um Fragen der Kunstproduktion und Rezeption anerkannt.

¹⁶⁹ Peter Smith, Conversation with John Stezaker, in: Studio International Vol. 189, März/April 1975, S. 129.

¹⁷⁰ Juliane Rebentisch, Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung, Hamburg 2013, S. 147.

¹⁷¹ Stezaker, Statement, in: Philpot, Tarsi 2000, S. 153.

¹⁷² Rebentisch 2013, S. 147.

c) Konzeptuelle Fotografie – *Fragments*

Das Verhältnis der Konzeptkunst zur Fotografie ist seit ihren Anfängen ein widersprüchliches gewesen. Wurde die Fotografie von den meisten Vertretern der Konzeptkunst lediglich als „Transportmittel von Ideen“¹⁷³ oder als „Hilfestellung für die gedankliche Arbeit, die notwendig ist, um die jeweilige Idee im Kopf der Rezipienten nachvollziehbar zu machen“¹⁷⁴ ohne jegliche Eigenwertigkeit verstanden, experimentierten andere bereits in den 1960er Jahren explizit mit den fotografischen Bedingungen.¹⁷⁵ Auch von der Rolle der Fotografie in den etwa zeitgleich stattfindenden Bewegungen der *Land Art* und des *Happenings* unterscheidet sie sich deutlich. Hier hatte die Fotografie zwar auch nur einen Verweis- oder Dokumentarcharakter, indem sie die eigentlichen Ereignisse aufzeichnete oder auf die Objekte in der Landschaft hinwies, doch kam ihr hier noch die übergeordnete Funktion des Beweisens zu. Ohne die Fotografie ließen sich viele der hier entstandenen Werke weder nachträglich rezipieren noch für einen Kunstmarkt monetarisieren. An der sekundären Stellung der Fotografie ändert dieser Sachverhalt freilich nichts. Doch geht ihre Funktionalisierung hier über die reine Visualisierung einer primären Idee hinaus. In der konzeptuellen Fotografie wurden die medialen Darstellungsmodi und Repräsentationsweisen selbstreflexiv und „selbstanalytisch“¹⁷⁶ in den Blick genommen. Allerdings stand sie, wie bei Kosuth und auch bei Stezaker in einem expliziten Konkurrenzverhältnis zur Sprache und zur Schrift, Fotografie wurde zunächst nur „in einer funktionellen und sachlichen Weise“¹⁷⁷ verwendet.

Der Gebrauch der Fotografie in der Konzeptkunst war zudem ein bewusst amateurhafter. Dies äußerte sich etwa in dem Anspruch an die Fotografie selbst nicht Zentrum der Aufmerksamkeit des Werks zu stehen. In Arbeiten wie den *proto-investigations* von Joseph Kosuth oder auch Dan Grahams *Homes for America* (1966) standen nicht die technischen Fertigkeiten des Fotografen im Vordergrund, sondern die konkrete konzeptuelle Absicht dahinter. Dieser „Look des Amateurhaften“ zielte auch – dem antimodernistischen Impetus folgend – darauf ab, zu demonstrieren, dass „der Begriff von Kunst nicht an konventionellen künstlerischen Fähigkeiten hängt.“¹⁷⁸

¹⁷³ Rolf H. Krauss, *Photographie als Medium. 10 Thesen zur konventionellen und konzeptuellen Photographie*, Ostfildern 1995, S. 94.

¹⁷⁴ Ders., *Kunst mit Photographie*, in: Rolf H. Krauss, Manfred Schmalriede, Michael Schwarz (Hg.), *Kunst mit Photographie. Die Sammlung des Dr. Rolf H. Krauss* (Ausst.-Kat. Berlin u. a.), Berlin 1983, S. 8–34, hier S. 15.

¹⁷⁵ Vgl. Stefan Gronert, *Alternative Pictures. Conceptual Art and the Artistic Emancipation of Photography in Europe*, in: Douglas Fogle (Hg.), *The Last Picture Show. Artists Using Photography 1960–1982*, (Ausst.-Kat. Minneapolis, Los Angeles), Minneapolis 2003, S. 86–96.

¹⁷⁶ Johannes Meinhardt, *Konzeptuelle Fotografie*, in: Butin 2002, S. 160–163, hier S. 160.

¹⁷⁷ David Company, *Überblick*, in: Ders., *Kunst und Fotografie*, Berlin 2005, S. 17.

¹⁷⁸ Rebentisch 2013, S. 148.

An dieser Debatte um die Funktionalisierung der Fotografie in den 1970er Jahren setzt sich fort, was als der zentrale Diskurs der Geschichte der Fotografie seit ihrer Erfindung in den 1840er Jahren angesehen werden kann: Ihr permanentes Ringen um einen Status als Kunstwerk in Abgrenzung zu den klassischen Medien der Kunst, primär der Malerei.¹⁷⁹

Die Aufwertung der Fotografie als eigenständiges Ausdrucksmedium und Mittel einer vielschichtigen Reflexion der Gesellschaft, der Subjektivität sowie seiner eigenen medialen Parameter fand ausgehend von der Konzeptkunst in vielen Bereichen und vor dem Hintergrund verschiedener Diskurse statt.¹⁸⁰ Allen voran Jan Dibbets beschäftigte sich als einer der wenigen konzeptuellen Künstler bereits ab 1967 intensiv mit der Fotografie und ihren spezifischen medialen Bedingungen.¹⁸¹ Seine „perspective corrections“ (1967–1969), in denen in den Atelierraum gezeichnete trapezoide Formen durch die Perspektive der Kamera zu Rechtecken „korrigiert“ werden, sind als Versuche zu verstehen „mittels perspektivischer Mittel [...] eine Verbindung von Abstraktion und Abbild, von Abstraktion und (visueller) Realität“¹⁸² darzustellen. Dibbets gilt als Pionier in der konzeptuellen Auseinandersetzung mit der Fotografie an sich, die die Fotografie nicht als Vehikel zur Darstellung eines anderen ästhetischen Sachverhalts oder Problems benutzt, sondern sich an den konkreten Eigenheiten des Mediums im Verhältnis zur Welt abarbeitet.

Die Fotografie war für die Konzeptkunst essenziell, aber nicht als eigenständiges Medium, sondern als ein „Nicht-Medium“¹⁸³. Auch John Roberts betont die eminente aber auch widersprüchliche Rolle, die der Fotografie innerhalb der Konzeptkunst zukam. Für ihn kristallisierten sich sogar die Paradoxa der Konzeptkunst exemplarisch an ihrem Verhältnis zur Fotografie heraus und wiesen diese gleichzeitig in eine neue Richtung:

„Photography was the means by which conceptual art’s exit from Modernist closure was made realizable as *practice*. [...] Photography, then, had an indirect function: it allowed conceptual art to reconnect itself to the world of social appearances without endorsing a *pre*-Modernist defense of the pictorial.“¹⁸⁴

¹⁷⁹ Vgl. Geimer 2006.

¹⁸⁰ Diskursbestimmend für die Debatte um den konzeptuellen Gebrauch und die Rolle der Fotografie als Vehikel einer avantgardistischen Modernismuskritik ist bis heute Jeff Walls Essay „Zeichen der Indifferenz: Aspekte der Photographie in der, oder als Konzeptkunst“, in: Gregor Stemmerich (Hg.), Jeff Wall. Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit: Essays und Interviews, Amsterdam, Dresden 1997, S. 375–434.

¹⁸¹ Vgl. Gronert 2016, S. 87ff.

¹⁸² Martina Dobbe, PERSPECTIVE CORRECTIONS. Die (konzeptuelle) Fotografie im Spannungsfeld von Kunstgeschichte und Bildwissenschaft, in: Dies., Die Fotografie als theoretisches Objekt. Bildwissenschaft, Medienästhetik, Kunstgeschichte, München 2007, S. 231–255, hier S. 247.

¹⁸³ Company 2005, S. 18.

¹⁸⁴ Roberts 1997, S. 9.

Nach Roberts öffnete die Fotografie für die Konzeptkunst eine Möglichkeit, mit den Dingen der „wirklichen Welt“ in Kontakt zu treten, ohne in die so verhassten ästhetischen Modi der klassischen Moderne zu verfallen. Und dies tut sie vor allem in der Hinwendung zu den Bildern der Massenmedien, der Werbung und der Verhandlung der hier unterschwellig agierenden Codes. Gerade John Stezaker und mit ihm auch Victor Burgin wendeten sich in den Jahren nach der *The New Art* Ausstellung und der mit dieser beförderten Einsicht in die Notwendigkeit einer Neuorientierung ihrer Kunst mehr und mehr der Fotografie zu. Wobei sie trotz anfänglicher Gemeinsamkeiten verschiedene Wege einschlugen. Beide konzentrieren sich wie Roberts darstellt etwa ab 1973 vermehrt auf Foto-Text-Arbeiten die sich um die Öffnung eines diskursiven Raumes bemühen, der die Aushandlung der „sozialen Produktion von Bedeutung“¹⁸⁵ ermöglicht. Den theoretischen Hintergrund, den beide hierbei bemühen, bilden zum einen die situationistischen Theorien der Debord'schen *Gesellschaft des Spektakels*, sowie Roland Barthes' semiologischen Schriften zur Fotografie – insbesondere deren Codes und Rhetoriken.¹⁸⁶ Hinzu kommt die konkrete Auseinandersetzung mit den medientheoretischen Schriften Walter Benjamins. Vor allem die im vielzitierten Aufsatz zum „Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ geäußerten Gedanken zum *optischen Unbewussten* und den Verbindungen zur Psychoanalyse, die sich für Benjamin hier andeuten, sind die neuen Ausgangspunkte Stezakers sich der Fotografie der Massenmedien zuzuwenden. Für Stezaker ergaben sich aus dieser Auseinandersetzung mit medien- und bildbezogenen theoretischen Strömungen eine Reihe von Werkzeugen, die er in den folgenden Foto-Text-Arbeiten anwenden sollte. Vor allem das situationistische *Détournement* als Strategie der Aneignung und Unterbrechung des „gemeinsamen Laufs“¹⁸⁷ der Bilder, also des permanenten Bilderstroms der visuellen Bildkultur, ist Stezakers bevorzugter Referenzpunkt für eine immer mehr sich der Collage annähernden Technik der Bildaneignung und *Zweckentfremdung*.¹⁸⁸

„Certainly though, I am interested in the capacity of the film still to reveal what is hidden from conscious apprehension in ordinary cinematic consumption. For me, this is the twist that Situationism gave to Surrealism in late '60s.“¹⁸⁹

¹⁸⁵ Ebd., S. 32. (Übersetzt vom Autor)

¹⁸⁶ Vgl. Ebd., S. 32ff.

¹⁸⁷ Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin 1996, S. 13.

¹⁸⁸ Zur Bedeutung der Zweckentfremdung bei Debord und den anderen Mitgliedern der Situationistischen Internationale vgl. Thomas Y. Levin, ‚Ciné Qua Non‘: Guy Debord und die filmische Praxis als Theorie, in: Gregor Stemmrich (Hg.) *Kunst/Kino, Jahresring 48, Jahrbuch für moderne Kunst*, Köln 2001, S. 17–29.

¹⁸⁹ Stezaker in: *Seams and Interruptions. Surrealism and Photography*. David Company and John Stezaker in conversation, in: *Frieze Masters Magazine* 2/2013, ohne Paginierung.

Das Spektakel ist für Debord die Chiffre einer „zur Essenz umgewandelten Ideologie, die sich selbst als das Wirkliche ausgibt“.¹⁹⁰ Gerade die Bilder nehmen hierbei eine zentrale Rolle ein. Ähnlich der marxistischen Ideologie- und Medienkritik der Frankfurter Schule um Max Horkheimer, Theodor Wiesengrund Adorno und später auch Günther Anders oder der späteren Simulationstheorie Jean Baudrillards, formuliert sich in der Theorie der Gesellschaft des Spektakels Debords ein Blick auf Bilder und Medien, die eine zunehmende ideologische Vereinnahmung der Bildkultur beklagen, sowie von einer grundlegenden Entfremdung von Wahrnehmung und Wirklichkeit ausgehen. Die Welt der Bilder wird diesen elaborierten medienkritischen Theorien nach als eine von der Realität abgetrennte Sphäre betrachtet, die in der Fototheorie auch als „Zwei-Welten-Theorie“ verhandelt wurde. Nach Wolfgang Kemp haben bereits früheste Kommentatoren der Fotografie in ihr das Potenzial gesehen, „eine Bildwelt neben der realen“¹⁹¹ zu etablieren. Diese Tendenz, die Fotografie als Werkzeug einer Verdopplung der Welt und des Menschen zu sehen, die ihren Höhepunkt in den kulturpessimistischen Überlegungen Günther Anders gipfeln, legen auch die Bemerkungen Debords nahe:

„Die Spezialisierung der Bilder der Welt findet sich vollendet in der autonom gewordenen Welt des Bildes wieder, in der sich das Verlogene selbst belogen hat. Das Spektakel überhaupt ist, als konkrete Verkehrung des Lebens, die eigenständige Bewegung des Unbelebten.“¹⁹²

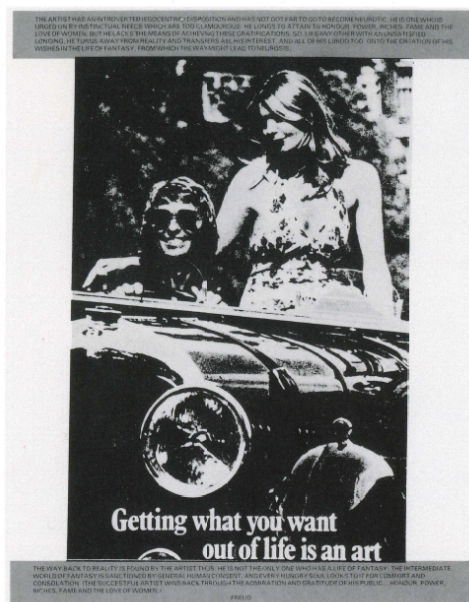


Abb. 2.4: I, 1974

¹⁹⁰ Hatton 1979, S. XVIII.

¹⁹¹ Wolfgang Kemp, Vorwort, in: Ders. (Hg.), Theorie der Fotografie III, München 1999, S. 13–39, hier S. 33.

¹⁹² Debord 1996, S. 13.

Für Stezaker ergibt sich gerade über die Lektüre Debords die Notwendigkeit sich eine ästhetische Praxis anzueignen, die sich explizit mit der populären Kultur als „shared realm of meaning, of pleasure and alienation“¹⁹³ auseinandersetzt. So ist Stezakers Blick auf die Massenmedien keinesfalls ein abwertender, sondern vielmehr geprägt von einer eigenständigen Faszination. Somit stimmt er nicht in den Chor derer mit ein, die in der sich immer weiter beschleunigenden Bilderkultur einen Verfall der Kultur und der Wahrnehmung sehen.

Dabei gilt ihm zunächst noch die Kombination von Bild und Schrift als das Mittel, die verborgenen Ideologien der Massenmedien aufzudecken und zu konterkarieren (Vgl. Abb. 2.4). Im Zentrum der Arbeiten in den Jahren von 1974 bis 1976 steht die auf Benjamin zurückgehende Erkenntnis, die Beschriftung sei „zum wesentlichsten Bestandteil der Aufnahme“¹⁹⁴ geworden und das sich über die Schrift die Bedeutung der Fotografie maßgeblich modifizieren lasse. Das Ergebnis bei Stezaker war eine Reihe von Foto-Text-Arbeiten, die noch nicht ganz der späteren Collage-Ästhetik entsprechen, aber schon wesentlich deutlicher auf diese hinweisen, als die frühen analytisch-konzeptuellen Werke. Dabei wird deutlich, dass die Auseinandersetzung mit Debord Stezaker maßgeblich für die Collage- und Montage-Strategien der klassischen Avantgarden des Surrealismus und des Dadaismus sensibilisiert hat, die in den Kreisen der Konzeptkunst strikt abgelehnt wurden. Aufgrund der deutlichen Hinwendung zu den Bildwelten der populären Kultur ließe sich Stezaker in die sich etwa zeitgleich entwickelnde britische Pop-Art Bewegung um Richard Hamilton einordnen, die sich bereits seit der Mitte der 1950er Jahre über die Collage um eine Neubewertung dadaistischer Montage-Strategien bemühte. Wie Brian Hatton aber deutlich macht, geht Stezakers Interesse über die bloße ironische Loslösung und Fetischisierung der Bilder in der Pop-Art, die die Bilder „vermittelt, aber nicht verzerrt oder kritisch analysiert, sondern nur erhöht“¹⁹⁵, hinaus.

„Stezaker schlägt vor, in die zum Klischee gewordenen Bilder, denen wir in Zeitschriften und am Fernsehen begegnen, einzudringen, ihren Anspruch authentische Wirklichkeit zu sein für einen Augenblick anzunehmen, gerade lange genug, um die Strukturen dieses Machtanspruches zu erkennen und aufzudecken.“¹⁹⁶

Mit dem Verzicht auf die Schrift als ein kommentierendes Element, das die Bedeutung der Bilder dominierte, vollzieht sich der Umschwung zum gefundenen Bild und zu einer Ästhetik, die den in dieser Arbeit zentral besprochenen Serien am nächsten kommt. Am deutlichsten wird

¹⁹³ Roberts 1997, S. 33.

¹⁹⁴ Walter Benjamin, Kleine Geschichte der Photographie, in: Ders., Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/M 1974, S. 47–64, hier S. 64.

¹⁹⁵ Hatton 1979, S. XIX.

¹⁹⁶ Ebd.

dies an der Ausstellung *Fragments* in der Londoner *Photographers Gallery* 1978¹⁹⁷, die den nahezu vollständigen Bruch mit der Konzeptkunst verdeutlicht.

Die Arbeiten, die hier zu sehen waren, sind durchweg Fotocollagen von gefundenen, aber auch selbstgemachten Fotografien, die gänzlich auf die Einbettung von Schrift verzichten. Immer wieder hat Stezaker selbst diesen Schritt als den wichtigsten seiner künstlerischen Laufbahn und den eigentlichen „starting point“¹⁹⁸ beschrieben. Das in Fragmente zersplitterte und gebrochene Bild, das Bild das über sich hinaus weißt, ohne seine eigene Narrativität einer neuen, geschlossenen Bilderzählung zu überlassen (wie es etwa die semiologisch geprägten Bild-Schrift Arbeiten Victor Burgins jener Zeit vormachen),¹⁹⁹ steht hier im Zentrum einer Arbeit am Bild der Massenmedien und des Fernsehens. Für Stezaker waren in den stereotypen Bildformen der Konsumkultur ein „reservoir of the collective unconscious“²⁰⁰ am Werk, das sich durch strategische Brechungen und Überlagerungen freilegen ließ, ohne das es der Schrift als Supplement bedarf. Wie John Roberts deutlich macht, war die Aneignung gefundener Bilder für Stezaker ein Weg, Zugang zu einem „Reich sozialer Ideologien“ und „kollektiver Erfahrungen“²⁰¹ zu erhalten, die unter der Oberfläche stereotyper Bildformen lauerten. Stezakers Interesse an den Bildern die er sammelte war jedoch nicht allein durch einen distanzierten und streng analytischen Blick geprägt. Vielmehr ging er bei der Auswahl der Bilder stets von seiner eigenen Faszination aus. So bezeichnet Roberts Stezakers Ansatz als den eines Archivars, „Fans“ oder „Memoralisten“²⁰² der in einer Benjamin und den Surrealisten nahestehenden Weise in den kulturellen Artefakten seiner Zeit mehr sieht als bloße Konsumgegenstände. Die Entdeckung des Surrealismus hatte keine konkrete Auswirkung auf die Arbeiten oder Texte der *Fragments*-Ausstellung, doch fiel die „Wiederentdeckung des Surrealismus“ genau in jene Zeit. Auch in Abgrenzung zum Konzeptualismus forcierte Stezaker eigenen Angaben nach einen gezielten Kontrollverlust der es ihm ermöglichte in kollektive aber auch persönliche Sphären des Unbewussten einzutauchen.²⁰³ Die Bilder die er sammelte repräsentierten für ihn „something unseen as a kind of cultural connection that we perhaps don't fully understand, the ghostly presence of an archetype – that's if one sees the culture of images as unconscious.“²⁰⁴

¹⁹⁷ John Stezaker, *Fragments* (Ausst.-Kat. London), London 1978.

¹⁹⁸ Stezaker in: Roberts 1997, S. 152.

¹⁹⁹ Vgl. Nakas 2006.

²⁰⁰ Stezaker in Roberts 1997, S. 154.

²⁰¹ Roberts 1997, S. 34.

²⁰² Ebd., S. 35.

²⁰³ Stezaker in Roberts 1997, S. 156.

²⁰⁴ Ebd.

Die Ausstellung in London wurde begleitet von einem Essay, in dem Stezaker seine neuen ästhetischen Ansätze mitsamt seinen theoretischen Hintergründen minutiös reflektierte. Der sechsteilige manifestartige Text beleuchtet eine Reihe von Begriffen, Praktiken und Materialien, die für sein gesamtes nachfolgendes Schaffen von höchster Relevanz sein werden. So reflektiert er hier über den „Imaginären Raum“ der kulturellen Stereotypen in den Massenmedien und der Fotografie, den Rahmen und sein Verhältnis zum Fragment, genauso wie über die Betrachter*innen als Voyeure, ihre Blicke, sowie über den Foto-Roman als fotografisches Zwischenmedium und Strategien des Schneidens und des Neuordnens in der Collage. Besonders auffällig an dem Essay ist die evidente Abwesenheit jeglicher Referenzen auf die Konzeptkunst und die hier verhandelten Fragestellungen und Theoriemodelle. So ist weder von Marcel Duchamp die Rede, der die Schriften Stezakers bis dahin dominierte, noch von einer übertheoretisierten Reflexion über die Beschaffenheit des Kunstwerks als solches. Stattdessen bezieht sich Stezaker vornehmlich auf Walter Benjamins Überlegungen zum Status des Kunstwerks in der Medienwelt, auf Maurice Merleau-Ponty und auf André Bazin. Aus dieser Mischung ergibt sich eine stark medientheoretisch fundierte Diskursivierung der eigenen Arbeitsweisen, aber auch der Fotografie insgesamt. So liest sich der Text nicht nur als Bruch mit dem analytischen Konzeptualismus, sondern darüber hinaus auch als eine eigenständige bildtheoretische Auseinandersetzung mit den Medien der Fotografie und dem Fernsehen, die sich ohne Probleme einbetten lässt, in den konkreten kunsttheoretischen Diskurs um die Bestimmungen des Bildes in seiner Zeit. Allen voran die hier formulierte Analyse der Fotografie führt Fragestellungen an, die teilweise erst einige Jahre später durch Philip Dubois' Studie zum *fotografischen Akt*²⁰⁵ konkreter ausgeführt werden sollen. So moniert Stezaker etwa die Tendenz der meisten Fotografien

„[...] to ignore or suppress the subjective relations involved in its production and thereby conceals the hold which the picture exerts in forming (giving space) to the imagination by emphasising the natural tie between the world and the photographic image. The contract between the photograph and external reality remains unchallenged as the core or authentication of the photographic act.“²⁰⁶

In Abgrenzung zu Bazin möchte Stezaker eine andere Sicht auf das Foto ermöglichen,

„[...] which sees its function not as a natural imprint of an external world but rather as a means of situating and enjoying us in a world of its own production.“²⁰⁷

²⁰⁵ Vgl. Dubois 1998.

²⁰⁶ Stezaker 1978, S. 6–7.

²⁰⁷ Ebd.

Was hier deutlich wird, ist ein gesteigertes Interesse an den Ambivalenzen und Ambiguitäten des fotografischen Bildes, das in einem dialektischen Zustand zwischen „natürlichem Index“ und „codiertem Konstrukt“ changiert.

Vor allem in seinen Äußerungen zu „Cutting and framing“ formuliert Stezaker ein klares Bekenntnis zu Montage und Collage, denen er einen „parasitären Charakter“ zuspricht und die für ihn nur in dem von Benjamin ausgerufenen Zeitalter der mechanischen Reproduzierbarkeit möglich sind.²⁰⁸ Die Collage ist für ihn vor allem durch die Tätigkeit des Auswählens und des Organisierens von Material geprägt. Dabei definiert er die Montage bzw. Collage als einen Prozess,

„in which the joins are made invisible in the unitary picture (or sequence in the case of the film). That is to say the join, to the relationship between fragments is suppressed. [...] Montage thus defined is a collage process which conceals its character as such in the presentation of a dominant view of the world as though ‘natural’.”²⁰⁹

Und zum Schnitt heißt es:

„Cutting a picture is always a violation, though its incisiveness is decidedly doubled-edged. It tends to protect the sources even in the offensive attack by presenting them as autonomous elements which can slide from one context of encounter to another with the ease which can only conceal rather than reveal, close-off rather than open up the stereotypical. The fragments of collage are both significant and insignificant.”²¹⁰

Die ausgestellten Werke der Präsentation in der *Photographers Gallery* untermauern jene theoretischen Überlegungen zur Collage deutlich. So zeigen die Arbeiten aus den Jahren 1977–1978 erstmals mehrteilige Collagen auf der Basis von gefundenen Film-Stills, Foto-Romanen und Postkarten. Der Verzicht auf die Schrift in Kombination mit der Konzentration auf den Schnitt deutet jene Dekonstruktion des Bildes der späteren Collage-Serien, allen voran die der *Filmstill*-Collagen ab 1979, an.

Mit der Ausstellung der *Fragments* und der dazugehörigen theoretischen Neujustierung gelingt es Stezaker sich konsequent von der Konzeptkunst los zu machen und ihrem ikonophoben „Entzug der Bilder“ eine „dekonstruktive Arbeit an den Bildern“²¹¹ entgegen zu halten und gleichzeitig eine eigene, praktische wie theoretische Haltung der Fotografie gegenüber zu entwickeln, die maßgeblich vom Fragment und vom Schnitt ausgeht. Gerade im Vergleich mit den einflussreichen Schriften von Philippe Dubois sind hier teils frappierende

²⁰⁸ Ebd., S. 50. Zur Vertiefung der Auseinandersetzung mit Rahmen und Brüchen in den frühen Collagen der späten 1970er Jahre siehe Kap. 5.

²⁰⁹ Ebd.

²¹⁰ Ebd., S 51.

²¹¹ Rebentisch 2013, S. 150.

Übereinstimmungen auszumachen. So wird die Fotografie für diesen grundlegend durch die „radikale Geste“ des Schnitts definiert. Dieser „Cut, der sowohl den Faden der zeitlichen Dauer, als auch das Kontinuum des Raumes durchtrennt“ macht die Fotografie laut Philippe Dubois zu etwas „aus dem Lebendigen Herausgeschnittenen“²¹². Der Fotograf arbeitet demnach, im Gegensatz zum Maler „immer mit dem Messer [...]“ und lässt „jedes Mal wenn er knipst, wenn er seine Kamera in den Anschlag bringt, die Welt ringsum über seine Klinge springen.“²¹³

Damit vollzieht Stezaker eine Wendung, die ihn aus der Sackgasse der Konzeptkunst hinausführt und anschlussfähig macht für einen Diskurs um den konzeptuellen Gebrauch der Fotografie, wie ihn vor allem die amerikanische *Pictures-Generation* unter dem Label der Appropriation Art ausarbeitet. Stezaker wird somit zu einem „Arbeiter an der Visuellen Kultur“,²¹⁴ der auch durch die Reanimierung der klassischen Collage-Techniken des Surrealismus und des Dadaismus an der Ausformulierung einer postmodernen Ästhetik maßgeblich beteiligt ist.

d) Stezaker und die Pictures-Generation/Appropriation Art

Der konsequente Gebrauch und die Wiederverwertung von gefundenen Bildern der Massenmedien, die bei Stezaker ab 1973 noch in Verbindung mit Schrift verwendet werden, ab 1975/76 aber ohne diese auskommen, findet einen deutlichen Widerhall in der etwa zeitgleich sich lose in New York formierenden Gruppe von Künstler*innen, die als *Pictures-Generation* bekannt geworden sind. Diese Bezeichnung geht zurück auf die 1977 von Douglas Crimp kuratierte Ausstellung *Pictures* in der New Yorker Galerie *Artist Space*, die Arbeiten von Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo und Philip Smith versammelte.²¹⁵ Später werden die hier gezeigten Arbeiten Kernelemente einer als Appropriation Art²¹⁶ bezeichneten Strömung ausmachen, die sich durch strategische Akte der Aneignung vor allem fotografischer Materialien aus der Werbung wie bei Richard Prince oder direkt aus dem Feld der Kunst wie bei Sherrie Levine kennzeichnen lässt.²¹⁷ Grundsätzlicher Gestus war hier eine auf mehreren Ebenen fungierende Kritik die durch den Akt der Aneignung zum Ausdruck

²¹² Dubois 1998, S. 157.

²¹³ Ebd.

²¹⁴ Rebentisch, S. 150.

²¹⁵ Vgl. Douglas Crimp, *Pictures*, in: *October*, Vol. 8, Spring 1979, S. 75–88.

²¹⁶ Vgl. David Evans (Hg.), *Appropriation*, London 2009.

²¹⁷ Vgl. Ebd.

gebracht wurde. Diese richtete sich gegen die als hegemonial wahrgenommenen Strukturen des Kunstmarkts und seiner ideologisch-kapitalistischen Determinanten.²¹⁸

Der aneignende Gestus der *Pictures*-Künstler verläuft parallel zu einer Infragestellung und Problematisierung tradierter, moderner Autorschaftskonstruktionen durch Theoretiker wie Roland Barthes und Michel Foucault, die nicht nur im engen Bereich der strukturalistischen Literatur- und Sprachtheorien rezipiert wurden. Barthes entwickelt in den 1960er Jahren das Konzept vom „Tod des Autors“²¹⁹ in Anlehnung an das intertextuelle Literaturverständnis von Julia Kristeva:

„Wir wissen nun, daß ein Text nicht aus einer Wortzeile besteht, die einen einzigen gewissermaßen theologischen Sinn (das wäre, die ‚Botschaft‘ des ‚Autor-Gottes‘) freisetzt, sondern aus einem mehrdimensionalen Raum, in dem vielfältige Schreibweisen, von denen keine ursprünglich ist, miteinander harmonisieren oder ringen: Der Text ist ein Geflecht von Zitaten, die aus tausenden Brennpunkten der Kultur stammen.“²²⁰

Sherrie Levines Statement von 1982 liest sich nahezu als direkte Übertragung dieses Prinzips auf den Bereich des Bildes:

„We know that a picture is but a space in which a variety of images, none of them original, blend and crash. A picture is a tissue of quotations drawn from the innumerable center of cultures.“²²¹

Die Aneignung gefundener Bilder geht also einher mit der Absage an ein modernes Künstler-Subjekt, das als „schöpferisches Genie“ einer gottgleichen Instanz nahekommt. Der grundsätzliche Skeptizismus gegenüber dieser modernistischen Überhöhung des Künstlers findet sich, wie gezeigt wurde, auch in der Konzeptkunst wieder. Hier mündete die Kritik jedoch in einer sich der Welt verschließenden Theoretisierung der Kunst, die sich im Elfenbeinturm einer Kunst-um-der-Kunst willen wiederfand. Die Appropriation Art, vor allem die Levines sucht nach den in den Bildern verborgenen Begehrensstrukturen und Mythologien,

²¹⁸ Stezakers Verbindung zu den Kolleg*innen aus New York gehen zum Teil auf persönliche Kontakte zurück, so lernte er bereits 1972 Jack Goldstein kennen, mit dem sich ein langer Austausch ergeben sollte, sowie auf schriftliche Korrespondenzen. So suchte etwa Sherrie Levine selbst den Kontakt zu Stezaker, als diese auf die Foto-Text Arbeit *The Pursuite* aufmerksam wurde, die 1976 in *Studio International* veröffentlicht wurde und ihn per Brief zu einem Besuch der Gruppe in New York einlud. Siehe hierzu: Etgar 2020, S. 113; sowie: David A. Mellor, *Media-Haunted Humans: Cindy Sherman, Richard Prince, John Stezaker* (1998), in: Evans 2009, S. 99–103, hier S. 101; sowie: *The Pursuite* by John Stezaker, in: *Studio International* Vol. 191, March/April 1976, S. 124–132.

²¹⁹ Roland Barthes, *Der Tod des Autors*, in: Ders., *Das Rauschen der Sprache (Kritische Essays IV)*, Frankfurt/M 2005(b), S. 57–63.

²²⁰ Ebd., S. 61.

²²¹ Sherrie Levine, *Statement*, 1982, in: Evans 2009, S. 81.

die als ein kollektives Reservoir des gesellschaftlich Unbewussten gelten. Dass Bilder immer auf weitere Bilder verweisen und so einen pluralen Bildraum generieren, der keinen eigentlichen Ursprung mehr hat, betont auch Crimp in seinem Essay zur Ausstellung:

„Needless to say, we are not in search of sources and origins, but structures of signification: underneath each picture there is always another picture.“²²²

Gerade der Vergleich zu Sherrie Levine verdeutlicht wie sehr sich die Strategien der amerikanischen Künstler*innen mit denen Stezakers gleichen. In ihrer Serie der *President Collages*, die Teil der *Pictures*-Ausstellung 1977 war, kombinierte sie die ausgeschnittenen Silhouetten der amerikanischen Präsidenten Lincoln, Washington und Kennedy mit Bildern aus Modezeitschriften oder Bildern von Müttern die Kinder in den Armen halten. Die Anordnung der Bilder ist dabei so angelegt, dass sich die Bilder durchdringen und keines der beiden separat vom anderen gelesen werden kann. Diese „Konfrontation zweier Bilder“²²³ hat zur Folge, dass keines der Bilder mehr eine eigenständige Signifikanz aufweist (Abb. 2.5). Wie Juliane Rebentisch deutlich macht, legt diese „simple Versuchsanordnung“ der Bilder „den gesamten Kosmos der feministischen Diskussion um die geschlechterpolitische Dimension im Verhältnis von politischer Öffentlichkeit und familialer Privatheit“ offen, sowie das tiefergehende Interesse am „Problem der Repräsentation“.²²⁴ Die *Picture*-Künstler sorgen dafür, dass die Bilder „ihre semantisch unauflösbare dingliche Qualität“ hervortreten lassen sowie „die Erfahrung ihrer Opazität, ihrer rätselhaften Details und ihre undurchdringliche Materialität.“²²⁵ Die Frage nach der (fotografischen) Repräsentation ist somit ihr Kernanliegen. Dabei geht es ihr nicht darum „den herrschenden Repräsentationen andere entgegenzustellen, sondern darum, die Logik der Repräsentation selbst zu durchbrechen, um sie in ihrer Wirkmächtigkeit ins Bewusstsein zu heben.“²²⁶

„I also tend to think of my appropriations of images as a making conscious of what is unconscious in the reception of images.“²²⁷

²²² Crimp 1979, S. 87

²²³ Ebd.; Die Kombination von genau zwei Bildern wird das zentrale Gestaltungsmittel in Stezakers Serien ab 1975 sein und Hauptteil genauer in den Blick genommen werden.

²²⁴ Rebentisch 2013, S. 157.

²²⁵ Ebd., S. 156.

²²⁶ Ebd., S. 160–161.

²²⁷ Levine 1982, in: Evans 2009, S. 76.



Abb. 2.5: Sherrie Levine, *President Collage II*, 1979

Ausgehend von Crimps Essay zur *Pictures*-Ausstellung bemühte sich Craig Owens um eine weitergehende Theoretisierung der Appropriation Art. So erschien bereits im Frühjahr 1980 ebenfalls im *October*-Magazin der erste von zwei wegweisenden Essays zum *Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*²²⁸, die die Praxis der Aneignung in dem weiteren Rahmen einer postmodernen Ästhetik verorten. Hierbei nimmt Owens direkten Bezug zu den in der *Pictures*-Ausstellung vertretenen Künstler*innen und unterstellt ihnen einen vor allem auf Walter Benjamin zurückgehenden allegorischen Zug als Grundcharakteristikum. Benjamin formuliert seine Gedanken zum Allegorie-Begriff primär in seiner frühen Studie zum *Ursprung des deutschen Trauerspiels*²²⁹, sowie in seinen Auseinandersetzungen mit Charles Baudelaire in *Zentralpark*.²³⁰ Die Allegorie ist für Benjamin eng verknüpft mit dem Fragment und der Ruine. Als Bruchstücke sind Ruinen Paradebeispiele für eine Ästhetik des Verfalls, die Benjamin ausgehend vom barocken Trauerspiel über die Romantik bis in die Moderne verfolgt. Die Ruine, als „Trümmerplatz einer in die Naturgeschichte zurückkehrenden Natur“²³¹ unterstreicht auch den wesentlich melancholischen Aspekt der Allegorie:

„Während im Symbol mit der Verklärung des Unterganges das transfigurierte Antlitz der Natur im Lichte der Erlösung flüchtig sich offenbart, liegt in der Allegorie die *facies hippocratica* der Geschichte als erstarrte Urlandschaft dem Betrachter vor Augen. [...] Das ist der Kern der allegorischen Betrachtung, der barocken, weltlichen Exposition

²²⁸ Craig Owens, *Allegorical Impulse. Toward a Theory of Postmodernism (Part I)*, in: *October* Vol. 12, Spring 1980a, S. 67–86; Ders., *Allegorical Impulse. Toward a Theory of Postmodernism (Part II)*, in: *October* Vol. 13, Summer 1980b, S. 58–80.

²²⁹ Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: Ders., *GS Bd. 1. 1*, Frankfurt/M 1991, S. 203–429.

²³⁰ Ebd., S. 657–690.

²³¹ Blümlinger 2009, S. 36; siehe zu einer Bildtheorie der Ruine: Eduardo Cadava, *Lapsus Imaginis. The Image in Ruins*, in: *October*, Vol. 96, 2001, S. 35–60.

der Geschichte als Leidensgeschichte der Welt; bedeutend ist sie nur in den Stationen des Verfalls.“²³²

Die Allegorie verbildlicht sich von vornherein als Bruchstück das seine eigentliche Bedeutung im Laufe der Geschichte verloren hat. Hierin liegt Benjamins Kritik am Symbol-Begriff, der von sich aus eine feste Bedeutung konservieren soll, die als universell verständlich gedacht ist. Allegorien dagegen sind vor allem durch ihren Bezug zum Veralteten und zum Verfall gekennzeichnet:

„Allegorien veralten, weil das Bestürzende zu ihrem Wesen gehört. Wird der Gegenstand unterm Blick der Melancholie allegorisch, läßt sie das Leben von ihm abfließen, bleibt er als toter, doch in Ewigkeit gesicherter zurück, so liegt er vor dem Allegoriker, auf Gnade und Ungnade ihm überliefert. Das heißt: eine, Bedeutung, einen Sinn auszustrahlen, ist er von nun an ganz unfähig; an Bedeutung kommt ihm das zu, was der Allegoriker ihm verleiht.“²³³

Der Allegoriker ist nach Benjamin derjenige, der die Bruchstücke der Geschichte, der Kultur aufammelt und ihnen eine neue Bedeutung zukommen lässt. Es ist vor allem die Rolle des Allegorikers, die Owens auf die *Pictures*-Generation überträgt.

„Allegorical imagery is appropriated imagery; the allegorist does not invent images but confiscates them. He lays claim to the culturally significant, poses as its interpreter. And in his hands the image becomes something other [...]. He does not restore an original meaning that may have been lost or obscured; allegory is not hermeneutics.“²³⁴

Wie der Benjaminische Allegoriker sind die Vertreter der *Pictures*-Generation an den ephemeren Überbleibseln und Resten der visuellen Kultur, der Magazine und des Films interessiert, sie schaffen keine neuen Bilder, sondern generieren sie aus bestehenden Bildern, die selbst wiederum Reproduktionen sind. Dabei geht es ihnen nicht, wie Owens deutlich macht, um eine Hermeneutik, also einen Versuch Bedeutung rational zu fixieren und allgemein verständlich darzulegen, sondern darum „Elemente der visuellen Kultur durch unterschiedliche Verfahren [...] in Allegorien zu verwandeln, die allererst zu entziffern sind.“²³⁵

Dabei kommt der Fotografie eine weitere Rolle als „allegorische Kunst“ par excellence zu: „As an allegorical art, then, photography would represent our desire to fix the transitory, the ephemeral, in a stable and stabilizing image.“²³⁶ Und gerade die Fotomontage führt dieses

²³² Benjamin 1991, S. 343.

²³³ Ebd., S. 359.

²³⁴ Owens 1980a, S. 69.

²³⁵ Rebentisch 2013, S. 163.

²³⁶ Owens 1980a, S. 71.

allegorische Motiv fort, wie Benjamin H. D. Buchloh in Anschluss an Owens deutlich macht: „Sprache und Bild, beide von der Werbung in den Dienst der Ware gestellt, werden durch die Montage-Technik allegorisiert.“²³⁷ In den verschiedenen Montage-Verfahren, nicht nur denen der postmodernen Künstlergenerationen, sondern auch der klassischen Avantgarden, kommen für ihn

„alle allegorischen Prinzipien gleichzeitig zur Anwendung: die Aneignung und Entleerung von Bedeutung, die Fragmentierung und dialektische Gegenüberstellung einzelner Bruchstücke, die systematische Trennung von Signifikant und Signifikat.“

Das Modell der Allegorie Benjamins ist gerade deshalb für die Theoretiker der Appropriation Art von besonderer Bedeutung, weil es ihnen ein Werkzeug an die Hand gibt, die seltsame Faszination der Künstler*innen für das Ephemere, für die Bruchstücke und die Hinterlassenschaften der gegenwärtigen Visuellen Kultur in eine übergreifende Ästhetik der Postmoderne zu integrieren. Diese wird von Owens im zweiten Teil seines Essays folgendermaßen beschrieben:

„Postmodernism neither brackets nor suspends the referent but works instead to problematize the activity of reference. When the postmodernist work speaks of itself, it is no longer to proclaim its autonomy, its self-sufficiency, its transcendence; rather, it is to narrate contingency, insufficiency, lack of transcendence. It tells of a desire that must be perpetually frustrated, an ambition that must be perpetually deferred; its deconstructive thrust is aimed not only against the contemporary myths that furnish its subject matter, but also against the symbolic, totalizing impulse which characterizes modernist art.“²³⁸

Der allegorische Impuls, sein Hang zum Fragment und zum Veralteten kennzeichnet somit das ganze Projekt einer Ästhetik der Postmoderne. Wie sehr die Collage- und Montage-Strategien hierin verankert sind, deutet sich in den Texten von Owens und Buchloh bereits an, und soll im folgenden Kapitel weiter vertieft werden.

Dass dieser allegorische Impuls den Kern von Stezakers Fotocollagen, die erstmals in der *Fragments*-Ausstellung 1978 umfassend ausgestellt worden waren, und die fortan sein Schaffen prägen werden, bildet, wird deutlich, wenn in den folgenden Kapiteln zum einen der historische Hintergrund der Collage/Montage, vor allem im Surrealismus weiter vertieft werden soll, aber auch wenn im Schritt danach Stezakers Ausgangsmaterialien, das Film-Still, das Star-Porträt und die Postkarten vertiefend in den Blick genommen werden sollen.

²³⁷ Benjamin H. D. Buchloh, *Allegorische Verfahren: Über Appropriation und Montage in der Gegenwartskunst*, in: Alexander Alberro, Sabeth Buchmann (Hg.), *Art After Conceptual Art*, Wien 2006, S. 31–57, hier S. 33; zuerst als *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, in: *Artforum* Sept. 1982, S. 43–56.

²³⁸ Owens 1980b, S. 80.

Nicht vergessen werden darf dabei der Aspekt der Serialität, der als eines der zentralen Gestaltungsmerkmale der konzeptuellen Ästhetik, wie auch der Minimal- und der Pop Art der 1960er Jahre anzusehen ist.²³⁹ Stezakers Arbeitsweise in teilweise abgeschlossenen teilweise bis heute fortgeführten Serien von Collagen ist dabei als ein deutliches Erbe dieser Seriellen Ästhetik zu verstehen, die auf Größen der Konzeptkunst wie Sol Lewitt oder Andy Warhols Siebdruck-Serien zurückgeht. Kerngedanke ist hierbei eine Neuverhandlung der Wertigkeit des Einzelobjekts im mehrteiligen Gefüge einer Serie. Auch spielt die Reflexion standardisierter und industrieller Produktionsverfahren von Bildern und Objekten hierbei eine Rolle, die die Serie als Aushandlungsort des Konflikts von *High-* und *Low-Culture* macht. Vor allem Elke Bippus macht deutlich, dass die serielle Ästhetik der Konzeptkunst die industrielle Massenproduktion als ästhetisches Relata nimmt um die Differenz von Ausdruck und Idee zu problematisieren. Dabei sieht sie in der Wiederholungsstruktur der Serie ein differenziellwiderständiges Moment, das „eine Spannung zwischen Offenheit und Geschlossenheit, eine Verräumlichung von Zeit und ein Umschlag von Diachronie in Synchronie“ artikuliert und die so „als eine Figur charakterisiert werden [kann], die Konzepten der Identität, der Sukzession und linearen Entwicklung konträr ist.“²⁴⁰

Thomas Rösch nimmt den Aspekt des Seriellen gar als Schlüsselbegriff seiner Darstellung der Ästhetik Derridas, die sich signifikant in den Werken der Minimal- und Konzept-Kunst niederschlägt und die mit herkömmlichen kunstwissenschaftlichen Kategorien konsequent bricht.²⁴¹ Stezakers Serien profitieren eben von jenen Aspekten des Seriellen, die sie zu einem Vehikel der Kritik an tradierten Konzepten von Autorschaft und Originalität macht.

e) Zusammenfassung

Was in diesem Kapitel deutlich geworden ist, ist zum einen die tiefe Verwobenheit Stezakers Kunstpraxis mit den theoretischen Diskursen seiner Zeit, aber auch, wie sehr Stezaker als exemplarischer Künstler einer postmodernen Ästhetik zu sehen ist. Vor allem in seinen Auseinandersetzungen mit den Medien der Fotografie und dem Film sowie mit dem Kino finden sich Schnittpunkte zu einem „postmodernen Gebrauch“ der Medien.

²³⁹ Vgl. Simon Rothöler, *Theorien der Serie zur Einführung*, Hamburg 2020; Sowie: Christine Blättler (Hg.), *Kunst der Serie. Die Serie in den Künsten*, München 2010.

²⁴⁰ Elke Bippus, *Ephemere Differenzbildung in Serie*, in: Blättler 2010, S. 165–177, hier S. 165; siehe auch: Dies, *Serielle Verfahren. Pop Art, Mimal Art, Conceptual Art und Postminimalism*, Berlin 2003.

²⁴¹ Vgl. Rösch 2008, S. 391–460.

Seine strategische Nähe zur amerikanischen *Pictures*-Generation, die, wie gemeinsame Ausstellungen etwa mit Richard Prince verdeutlichen²⁴² bis heute anhält, soll dabei aber nicht überbewertet werden: Stezaker ist seit der Zeit, in der er im Umkreis der Konzeptkunst ausstellte keiner Gruppierung mehr zuzuordnen. Seine Konzentration auf die Collage ließ ihn einerseits als Außenseiter und Anachronisten erscheinen, dessen Arbeiten einen hohen Grad an Eigenständigkeit aufweisen, andererseits ist er dadurch der meistzitierte post-avantgardistische Collage-Künstler geworden, der bis heute enormen Einfluss auf die zeitgenössische Collage-Kunst hat. Dies wird deutlich, wenn man sich Stezakers Teilnahmen an den erwähnten Gruppenausstellungen zur Geschichte der Collage, wie zu den zeitgenössischen Ausprägungen der Collage vergegenwärtigt. Dabei ist sein Verhältnis zur Konzeptkunst bis heute ein widersprüchliches: Trotz der deutlichen Distanzierung von ihren Zielen sind seine Vorgehensweisen und sein Verständnis von Bildern und Medien in dieser Zeit gewachsen und hochgradig von ihnen beeinflusst. Neben dem Aspekt der Aneignung und der hierdurch problematisierten Autorschaft ist es der Aspekt des Seriellen, der einer der deutlichsten Verweise auf eben jene postmoderne Ästhetik darstellt.

3. Montage/Collage – Das dialektische Bild

„Collage is a dirty medium, infected as it is by waste.“²⁴³

Die Einflüsse, die insbesondere die surrealistischen und dadaistischen Collage- und Montage-Verfahren auf die konzeptuelle Herangehensweise Stezakers haben, sind für das Verständnis der folgenden Analysen, sowie für sein gesamtes Werk von entscheidender Bedeutung. Hierfür möchte ich im Folgenden eine kurze Einordnung der wichtigsten Referenzen der historischen Vorformen liefern um deutlich zu machen, wie sehr Stezakers spätere Collagen-Serien von den hier verhandelten Motiven und Konzepten geprägt sind. Dabei soll herausgestellt werden, dass die Differenzierung der Begriffe *Montage* und *Collage*, wie sie in der kunstwissenschaftlichen Forschungsliteratur seit den 1960er Jahren bisweilen forciert wurde, im Falle Stezakers nicht zielführend ist. Zentral für die Praxis Stezakers ist 1) der Schnitt und 2) die Kombination. Beide Elemente sind Grundbedingungen der Montage ebenso wie der Collage. Da Stezakers

²⁴² Vgl. Etgar 2017.

²⁴³ Massimiliano Gioni, It's not the Glue that Makes the Collage, in: Flood 2007, S. 11–15, hier S. 11.

Bildkombinatorik sich vor allem als postmoderner Aneignungs-Gestus versteht, ist es wichtig nicht nur die historischen Avantgarden in den Blick zu nehmen, sondern diese auch auf die medien- und institutionskritischen Praktiken der Appropriation Art anzuwenden. Ziel dieser Darstellung soll sein, Stezakers Praxis der Bildkombinatorik als Element einer postmodernen Ästhetik zu verstehen, die im Kern einer Ästhetik der Dekonstruktion gleichkommt. Daher soll am Ende dieser Betrachtung auf das vorherige Kapitel zurückgeschaut werden, um Stezakers Verbindung zur Pictures-Generation und zur Appropriation Art zu vertiefen und näher auf den Begriff der Postmoderne und der in ihr etablierten Formen der Collage einzugehen. Dabei wird aufgezeigt, dass der Prozess der Fragmentierung für Stezaker im Zentrum des Versuchs steht, den stetigen „Bilderstrom“ der visuellen Medien strategisch zu unterbrechen. Gemeinsam mit anderen Künstler*innen seiner Generation ist der Zug zu Collage und Montage als ein „tool for subverting the endless stream of imagery: the cut or conceal the images, allied them with other images and texts or broke them down into bits of trash“²⁴⁴ zu betrachten.

a) Montage oder Collage? – Die Frage nach den Begriffen

„Hat man genügend Material bereit, dann stellen die Assoziationen von selbst sich ein.“²⁴⁵

Die britische Kunsthistorikerin Dawn Ades hat Stezaker im Katalog zu seiner bisher umfassendsten Ausstellung in der Whitechapel Gallery in London 2010 zwar grundlegend als „Monteur“ charakterisiert, doch ist diese Bezeichnung nicht unproblematisch.²⁴⁶ Einerseits ist eine generelle und konzise Differenzierung zwischen den Begriffen Montage und Collage nicht sicher, bzw. oftmals streitbar, andererseits hat Stezaker selbst wiederholt betont, dass er seine Arbeiten eher als Collagen, denn als Montagen verstehen würde.

²⁴⁴ Ariella Yedgar, *The Exploded Image*, in: Mark Sladen, Ariella Yedgar (Hg.), *Panic Attack! Art in the Punk Years* (Ausst.-Kat. London), London 2007, S. 172–177, hier S. 177.

²⁴⁵ Hans Holländer, *Ars inveniendi et investigandi*, in: Peter Bürger (Hg.), *Surrealismus*, Darmstadt: 1982, S. 244–312, hier S. 282.

²⁴⁶ Dawn Ades, *John Stezaker. Monteur*, in: John Stezaker (Ausst.-Kat. London), London 2011, S. 21–32; auch in: Dies., *Writings on Art and Anti-Art*, London 2015, S. 571–587; Ades Beitrag zur Wahrnehmung der Fotomontage des Dada und Surrealismus in Großbritannien beruht zudem auf ihrer frühen Studie: Dies., *Photomontage*, London 1976, die unter anderen die Collage-Künstlerin Linder Sterling als wesentliche Quelle für ihre eigene künstlerische Praxis nennt. Vgl. *Too Many Images: David Company, Linder and John Stezaker Discuss the Use of Found Footage in and After the Age of Mechanical Reproduction*, in: *Conversations*, Issue 2, hg. v. Luxembourg & Dayan, 2018, S. 8–17, hier S. 13.

„I have always made a distinction between collage and montage. Montage is about producing something seamless and legible, whereas collage is about interrupting the seam and making something illegible.“²⁴⁷

Was Stezaker hier betont, ist die Funktion der Collage als Instrument der Unterbrechung und des Stillstands. Montage ist für ihn somit eher filmisch konnotiert, als Form eines sukzessiven Ablaufs, einer Folge von Bildern die mit einer gewissen Geschwindigkeit projiziert werden oder aber auch im Sinne einer Bildökonomie beispielsweise in den Print-Medien zirkulieren. Diese Präferenz für den Begriff der Collage wird auch deutlich, wenn Stezaker an ihr das Potenzial hervorhebt, Reibungen zu verursachen:

„What I consider under the term ‘collage’ is a way of generating friction, or going against what I would otherwise call the ‘montage of everyday life’ that we experience through the media. It is a resistance to the movement away from images, their disappearance, which becomes inevitable because images are now consumed with such speed.“²⁴⁸

Stezaker sieht seine Form der Collage also als eine Notwendigkeit auf die dynamisierten Prozesse der Bilderkonstruktion und -konsumtion der heutigen Mediengesellschaft zu reagieren und diesen ein disruptives und auch widerständiges Element hinzuzufügen.

„Collage is interruptive, it stops the speedy consumption by which images disappear. So to me, collage is increasingly signifying a kind of resistance or friction.“²⁴⁹

Hier wird deutlich, wie sehr Stezakers Verständnis von Bildern ein politischer Kern inhärent ist, der auf die medien-kritischen Strömungen der 1960er und 70er Jahre verweist, in denen Theoretiker wie Paul Virilio, Jean Baudrillard oder Günther Anders gerade die Geschwindigkeit der Informations- und Mediengesellschaft kritisch problematisierten.²⁵⁰ Dabei wird auch klar, dass sich Stezakers Praxis, die ich zuvor als zutiefst in der Konzeptkunst verortet beschrieben habe, aus der ganzen kunst- und medientheoretischen Gemengelage der Postmoderne speist. Gerade in der Unterscheidung der Begriffe von Collage und Montage gelingt es Stezaker sich einerseits als Kenner sämtlicher kunsttheoretischer Debatten seit den 1970er Jahren zu beweisen, andererseits zu zeigen, dass sich seine Praxis der Collage hier nicht eindeutig verorten kann, sondern Einflüsse aus all diesen Praktiken und Begriffen vereinnahmt.

²⁴⁷ Sean O’Hagan, John Stezaker: ‚Cutting a Photograph can feel like cutting through flesh‘, in: The Guardian, März 2014, ohne Paginierung, online unter: <https://www.theguardian.com/artanddesign/australia-culture-blog/2014/mar/27/john-stezaker-sydney-biennale> [16.12.2021].

²⁴⁸ Stezaker in: Too Many Images 2018, S. 10.

²⁴⁹ Ebd., S. 14.

²⁵⁰ Als Überblick hierzu siehe: Mersch 2006, S. 131–184.

Auch bei Ades, die als ausgewiesene Expertin für die Entwicklung der Fotomontage in den europäischen Avantgarden gilt, changieren die Begrifflichkeiten von Collage und Montage: Mal werden die Arbeiten Stezakers als Collagen, mal als Montagen verhandelt. Diese begriffliche Unschärfe hat eine lange Tradition die im Falle Stezakers zum Programm gehört. Eine Unterscheidung beider Kategorien scheint zunächst irrelevant, da beide Begriffe in der kunstwissenschaftlichen Forschung wie im allgemeinen Sprachgebrauch in vielen Fällen gleichbedeutend verwendet werden.²⁵¹ Was beiden Begriffen gleichermaßen zu eigen ist, ist die Verwendung meist kunstfremder Gegenstände, die in ein bestehendes Werk integriert werden. Elementar ist hierbei die Verschiebung eines Gegenstands aus seinem ursprünglichen Kontext und die damit einhergehende Loslösung von seinem eigentlichen Gebrauch und Nutzen.

„Die Befreiung beliebiger Dinge von ihren Funktionen ist Voraussetzung für die Montage und damit einer kombinatorischen Kunst der Ermittlung des Unbekannten aus den Elementen des scheinbar bekannten, also die Erfindung neuer Gebilde.“²⁵²

Die bis heute umfangreichste und detaillierteste Darstellung der unterschiedlichen künstlerischen wie außerkünstlerischen Techniken der Collage/Montage wurde von dem Literaturwissenschaftler Hanno Möbius im Jahr 2000 vorgelegt (auch Möbius bemüht immer wieder den Doppelterminus *Montage/Collage*). Möbius, der in seiner Studie nicht nur die diversen Vorformen der künstlerischen Verfahren etwa in der Volkskunst oder den frühen kommerziellen Medien analysiert, sondern medienübergreifend ein präzises Bild der Collage/Montage in der Literatur, der Musik, den Bildenden Künsten sowie in Fotografie und Film erarbeitet, bemüht sich auch um eine theoretische Einordnung. Diese verläuft entlang der Begriffe *Gleichzeitigkeit* (Simultanität) und *Intermedialität*.²⁵³ Gleichzeitigkeit meint hier die simultane Wahrnehmung verschiedenster Bildteile/Partikel innerhalb *eines* Bildkontinuums. Die Montage/Collage, die grundlegend aus dem Zusammenwirken disparater Fragmente besteht, konfrontiert die Betrachtenden mit per se plural gelagerten Bildern, die nicht mehr länger eine sinnstiftende Einheit darstellen. Anhand der Frage nach der Zeitlichkeit kommt Möbius zu der hilfreichen Unterscheidung von Montage und Collage, die auch die Verwendung des Montage-Begriffs im Film verständlich macht:

²⁵¹ Vgl. Sarah Hadda, *Der Schnitt als Denkfigur im Surrealismus. Max Ernst, Luis Bunuel und Salvador Dalí*, Bielefeld 2019, S. 46ff, siehe auch hier die jüngste Herleitung der Begriffe Collage und Montage, wie sie auch von Hanno Möbius und anderen vorgelegt wird, hier aber nicht in aller Breite wiederholt werden soll. Hanno Möbius, *Montage und Collage*, München 2000, S. 15ff; zur reichen außerkünstlerischen Vorgeschichte der Collage, die hier nicht weiter behandelt werden soll, siehe: Elliot 2019.

²⁵² Holländer 1982, S. 273.

²⁵³ Möbius 2000, S. 14.

„Man sollte die Collage [...] als Medium räumlicher Gleichzeitigkeit, die Montage dagegen als eine Abfolge verstehen.“²⁵⁴

In diesem Sinne würde die Collage mehrere Räumlichkeiten in einem Bild vereinen, die Montage dagegen ein Nebeneinander unterschiedlicher zeitlicher Zustände arrangieren, die eine wie auch immer moderierte Sequenzierung darstellt. Die Collage wäre somit das Medium einer Gleichzeitigkeit in einem Bild, die Montage dagegen das Aufeinanderprallen oder Aneinanderstoßen eigenständiger Bildteile mit je eigenen Zeitparametern. Das filmische Prinzip der Montage, wie es in der russisch-avantgardistischen Bewegung der 1920 erstmals angewendet und vor allem in den Schriften Eisensteins eingehend theoretisiert wurde, ist somit klar von der Collage abzugrenzen. Zwar gilt der „Konflikt“ der kombinierten Bilder in Eisensteins Montage-Theorie als grundlegend, doch wird die Film-Montage als „synthetische Kunst“²⁵⁵ verstanden, der es auf Einheitlichkeit und Kohärenz ankommt. So dominieren hier die zeitliche Sukzession und die Vermittlung einer durch Dauer dargestellten Narration, die das kohärente Verstehen einer Handlung ermöglichen soll. Die Collage dagegen ist eine Bildform, die prinzipiell allein und für sich stehen kann: Auch wenn sie aus mehreren Partikeln und Fragmenten besteht, kann sie als eigenständiges Bild fungieren. Zudem ist der Modus der Collage weit weniger auf ein eindeutiges Verständnis angelegt, sondern eher einer Mehrdeutigkeit verpflichtet, die laut Möbius ein weiteres Hauptmerkmal der Moderne ist:

„Die Mehrdeutigkeit ist eine Gleichzeitigkeit von Bedeutungen und erschließt sich nicht nur im zeitlichen Nacheinander, sondern auch in einer quasi räumlichen Sicht. An Stelle eines eindeutigen ‚entweder/oder‘ tritt [...] das relativierende ‚sowohl als auch‘.“²⁵⁶

Die betonte Intermedialität²⁵⁷ der verschiedenen Montage/Collage-Verfahren werden von Möbius in all seinen medienhistorischen Facetten ausgedeutet und von Georges Didi-Huberman in seiner Studie zur Kriegsfibel von Berthold Brecht an das Konzept der Verfransung der Künste nach Theodor W. Adorno angeschlossen:

²⁵⁴ Ebd., S. 198.

²⁵⁵ W. I. Pudowkin, Über die Filmtechnik, Zürich 1961, S. 219: „Der Vorgang menschlicher Wahrnehmung ist der Montage sehr ähnlich“, zitiert in: Bernd Stiegler, Montagen des Realen. Photographie als Reflexionsmedium und Kulturtechnik, Paderborn 2009, S. 288.

²⁵⁶ Möbius 2000, S. 284.

²⁵⁷ An dieser Stelle kann der vollständige Diskurs kaum wieder gegeben werden. Deshalb sie lediglich auf die wesentlichsten Publikationen zur Intermedialität hingewiesen: Joachim Paech, Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen, in: Jörg Helbig (Hg.), Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsfeldes, Berlin 1998, S. 14–30; Jens Schröter, Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs, in: Montage A/V 7/2/1998, S. 129–154; Irina O. Rajewsky, Intermedialität, Tübingen/Basel 2002.

„Urphänomen der Verfransung der Kunst war das Montageprinzip [...]. Montage heißt aber soviel wie den Sinn der Kunstwerke durch eine seiner Gesetzlichkeit entzogene Invasion von Bruchstücken der empirischen Realität stören und dadurch lügen zu strafen.“²⁵⁸

Laut Didi-Huberman wird Adornos Diktum der Auflösung strenger Gattungsgrenzen im Begriffsfeld von Montage/Collage am besten durch „das moderne Phänomen der Interferenz [*interposition*] zwischen den Gebieten der Kunst“²⁵⁹ beschrieben. Der Begriff der Interferenz ist hier besonders interessant, eignet er sich doch besonders gut dafür, die dynamische Eigenlogik des unscharfen Begriffs der Intermedialität zu fassen und die grundsätzlichen Ambivalenzen des Bildes bei Stezaker zu beschreiben.²⁶⁰ Die paradoxe „Entgrenzung der Künste“, die als Topos der Intermedialität immer wieder verhandelt wird, lässt sich laut Klaus Krüger fassen, wenn sie als „produktiven Interferenzen“ beschrieben werden, die gerade in der Moderne und Postmoderne virulent werden.²⁶¹

Zwar ist eine trennscharfe Unterscheidung der Begriffe und ihrer jeweiligen Verwendungsweisen in den verschiedenen Strömungen der modernen Avantgarden de facto nicht möglich, dennoch soll im Folgenden der Versuch gemacht werden, in der Gegenüberstellung von Dadaismus und Surrealismus die Unterschiede weiter deutlich zu machen und abschließend zu zeigen, welche Einflüsse in den Arbeiten Stezakers zu finden sind.

b) Montage im DADA – Ästhetik des Schocks

Der Begriff der Montage wird zunächst von den technikaffinen *Monteurs* des Dadaismus geprägt,²⁶² sowie vornehmlich in der frühen Filmtheorie und -praxis verwendet. Die berliner Vertreter des Dadaismus George Grosz und Raoul Hausmann (Abb. 3.1) begannen bereits in den Jahren nach 1916 vornehmlich das massenweise produzierte Bildmaterial der illustrierten Zeitungen als Material für ihre Montagen zu verwenden.²⁶³ Dabei beziehen sich beide explizit

²⁵⁸ Theodor W. Adorno, Die Kunst und die Künste, in: Ders., Ohne Leitbild. Parva Aesthetica, Frankfurt/M 1967, S. 158–181, hier S. 179; siehe hierzu Juliane Rebutisch, Singularität, Gattung, Form, in: Georg W. Bertram, Stefan Deins, Daniel Martin Feige (Hg.), Die Kunst und die Künste. Ein Kompendium zur Kunsttheorie der Gegenwart, Berlin 2021, S. 123–137, hier S. 124ff.

²⁵⁹ Georges Didi-Huberman, Wenn die Bilder Position beziehen. Das Auge der Geschichte I, München, S. 164.

²⁶⁰ Vgl. Florian Flömer, Collage als Pfropfung. Zur Ambivalenz des Bildes bei John Stezaker, in: IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft 33, Januar 2021, S. 39–56.

²⁶¹ Klaus Krüger, Das Bild als Palimpsest, in: Hans Belting (Hg.), Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch. München 2007, S. 133–163, hier, S. 135.

²⁶² Vgl. Bernd Stiegler, Der Montierte Mensch. Eine Figur der Moderne, Paderborn 2016, S. 224ff.

²⁶³ Vgl. Anke te Heesen, Der Zeitungsausschnitt. Ein Papierobjekt der Moderne, Frankfurt/M 2006.

auf den Begriff der Montage und seinen Hintergrund einmal im technisch-industriellen, aber auch im militärischen Zusammenhang. Der aus dem Französischen ins Deutsche übertragene Begriff bezeichnete nicht nur das Zusammensetzen von Teilen zu einem funktionierenden Ganzen, sondern auch die *Montur*, also die Ausstattung, des Soldaten. Grundlegender Impetus der dadaistischen Montagen war eine auf verschiedenen Ebenen deutlich werdende Kritik an den kulturellen und gesellschaftlichen Verhältnissen der Zeit.

„Das Zusammenfügen der Partikel wurde vor allem nach dissonantem Verfremdungsprinzip vollzogen, in dem der Schleier der Ironie die existentiellen Abgründe durchscheinen ließ: In dem Zusammenwirken heterogener Teile (Menschlichem – Medialem – Maschinellem) wurden kultur- und zivilisationskritisch Widersprüche aufgedeckt.“²⁶⁴



Abb. 3.1: Raoul Hausmann, *ABCD*, 1923

Abb. 3.2: John Heartfield, *Der Sinn des Hitlergrusses: Millionen stehen hinter mir*, 1932

Der „politisch-didaktische“²⁶⁵ Zug der Montagen des Dadaismus, der sichtbar werden soll durch einen *Erkenntnisschock qua Verfremdung*,²⁶⁶ wird am deutlichsten in den Arbeiten von John Heartfield. Dieser verfolgte den Aspekt der „Erziehung des Sehens“ in seinen ab 1930 in der *Arbeiter Illustrierte Zeitung* erschienen Fotomontagen. Die hierin als agitatorisch-dekonstruierte „Medienparodie und -groteske“²⁶⁷ auftretenden Foto-Text-Montagen richteten sich gezielt gegen tagespolitische Ereignisse und die aufkommende Kriegspropaganda der Nationalisten zwischen den Weltkriegen aber auch gegen die propagandistisch-vereinnahmende Bildsprache eines ideologie-gesteuerten Medienapparats (Abb. 3.2).

„Heartfield entwickelte aus dem simultanen Montage-Prinzip die Dialektik seiner Polit-Aussagen; Ursache und Wirkung wurden aufgedeckt; Opfer und Täter bestimmten die

²⁶⁴ Hanne Bergius, *Montage und Metamechanik. Dada-Berlin. Artistik von Polaritäten*, Berlin 2000, S. 309.

²⁶⁵ Möbius 2000, S. 209.

²⁶⁶ Viktor Žmegač, *Montage/Collage*, in: Dietmar Borchmeyer, Viktor Žmegač (Hg.), *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Tübingen 1994, S. 288.

²⁶⁷ Bergius 2000, S. 86.

Argumentation der Bild-Rhetorik. Das Verfremdungsprinzip ließ deutlich die aufklärende Tendenz der Aussage erkennen; Sprache und Bild erhellen sich gegenseitig. Heartfields Arbeit diente [...] einer Sache – der kommunistischen Revolution.“²⁶⁸

Diese aufklärerische Grundtendenz gilt als Nukleus des kritischen Potenzials der Fotomontage. Im Aufzeigen und Sichtbarmachen einer den Bildern innewohnender Dialektik und der Zweischneidigkeit der ideologischen Pressefotografie sahen Künstler*innen und Theoretiker*innen der Weimarer Republik die wesentlichste Aufgabe der Fotomontage als Bildkritik. Diese entwickelte sich so schnell zu „[dem] Verfahren einer kritischen Auseinandersetzung mit der Bildindustrie, das gerade durch technische Mittel auf eine Kritik der Bilder und der Informationen, auf politische Kritik zielte.“²⁶⁹ Die Presse und die von ihr verwendeten Bilder wurden so schnell zum Feindbild der dadaistischen Kritik erhoben, gegen welches sich nur mit den eigenen Mitteln kämpfen ließ.

„Sie [die Dadaisten] waren die Ersten, die das Material der Fotografie benutzten, um aus Strukturteilen besonderer, einander oftmals entgegengesetzter dringlicher und räumlicher Art, eine neue Einheit zu schaffen, die dem Chaos der Kriegs- und Revolutionszeit ein optisch und gedanklich neues Spiegelbild entreißt.“²⁷⁰

Die Schockwirkung der Dada-Montagen deuten sich für Hanno Möbius auch in einigen Bemerkungen Walter Benjamins an, für den die Erfahrung der Großstadt bereits im Zeitalter Baudelaires den Passanten mit „*Chocks und Kollisionen*“²⁷¹ konfrontierte. Die neuartig-beschleunigte Zeiterfahrung der Städte nötigten auch den Künstler*innen den Versuch ab, „ihren Schock mit den Verarbeitungsformen zu begreifen, die ihnen zu Gebote standen.“²⁷² Benjamin verbindet den Schock später noch einmal konkreter mit der Dadaistischen Montage-Technik, wenn er von den „kleinen Chocks“²⁷³ spricht, die ihn aus den Montagen und Assemblagen der Dadaisten heraus, wie „Geschosse“²⁷⁴ anspringen. Auch Anna Schober nimmt Bezug auf die veränderte Zeiterfahrung, die in der Montage ihre geeignete Form findet. Benjamin betone, so Schober, „dass das in Montagen oder in Assemblagen verkörperte

²⁶⁸ Ebd., S. 323.

²⁶⁹ Bernd Stiegler, *Theoriegeschichte der Fotografie*, München 2010, S. 292.

²⁷⁰ Raoul Hausmann, *Fotomontage*, in: Sieg Triumph Tabak und Bohnen. Texte bis 1933, Bd. 2, hg. v. Michael Erlhoff, München 1982, S. 130–132, hier S. 130.

²⁷¹ Möbius 2000, S. 91ff; Walter Benjamin, *Über einige Motive bei Baudelaire*, in: Ders., GS Bd. 1. 2, Frankfurt/M 1991, S. 605–654, hier S. 630.

²⁷² Möbius 2000, S. 92.

²⁷³ Walter Benjamin, *Bekränzter Eingang*, in: Ders., GS Bd. 4. 1, Frankfurt/M 1991, S. 557–561, hier 561; siehe auch Möbius 2000, S. 167.

²⁷⁴ Ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/M 1963, S. 38; siehe hier auch die konsequente Verbindung der dadaistischen Montagen mit dem Medium Film.

bildnerische Verfahren das gewohnte Kontinuum der Zeit durch eine neue Zeiterfahrung zu sprengen vermag, [...].“²⁷⁵

Auch für Adorno war der Schock das wesentliche Element der Montage, die als radikale Form der Diskontinuität und Disparatheit die „Einheit“ des traditionellen Kunstwerks „desavouiert“ und als „Antithesis zu aller mit Stimmung geladener Kunst“²⁷⁶ zu sehen sei. Für Adorno war die Montage, „als Aktion gegen die erschlichene organische Einheit, auf den Schock angelegt“²⁷⁷ und somit ein veritables Vehikel der Kritik. In Peter Bürgers Deutung wird die Adornosche „Negation der Synthesis“²⁷⁸, also die Absage an jegliche einheitliche Hermeneutik, zum grundlegenden Gestaltungsprinzip der Montage. Dennoch, so Bürger, müsse „eine wie immer prekäre Einheit noch gedacht werden können.“²⁷⁹ Somit hätte auch das avantgardistische Kunstwerk als „Einheit den Widerspruch in sich aufgenommen. Nicht mehr die Harmonie der Einzelteile konstituiert das Werkganze, sondern die widerspruchsvolle Beziehung heterogener Teile.“²⁸⁰ In Bürgers Theorie der Avantgarde kommt der Montage eine zentrale Rolle zu, da sie den avantgardistischen Impuls zur „Infragestellung der Kunst überhaupt“, ihrer „Regeln der Beurteilung“²⁸¹, Werkkategorien und Autorschaftskonstruktionen am prägnantesten verkörpert.

„Eine Theorie der Avantgarde hat vom Begriff der Montage auszugehen, wie er von den frühen kubistischen Collagen nahegelegt wird. Wodurch diese sich von den seit der Renaissance entwickelten Techniken der Bildkonstitution unterscheiden, ist die Einführung von Realitätsfragmenten in das Bild, d.h. von Materialien, die nicht durch das Subjekt des Künstlers bearbeitet worden sind. Damit wird die Einheit des Bildes als eines in allen Teilen von der Subjektivität des Künstlers geprägten Ganzen zerstört.“²⁸²

Für Bürger ändert sich der Status des Bildes durch die Hereinnahme von Realitätsfragmenten so grundlegend, dass die Avantgarden seit dem Kubismus der 1910er Jahre, allen voran der Dadaismus, mit sämtlichen künstlerischen Darstellungsformen brechen.

Für Bernd Stiegler leitet sich die explosive Kraft der Montage im Dadaismus ab aus den Erfahrungen seiner Protagonisten im Ersten Weltkrieg und den mit ihm einhergehenden gesellschaftlichen und kulturellen Veränderungen in Zentraleuropa: „[...] von der Materialschlacht zur Schlacht mit dem Material, das ist der Weg der Montage der 1910er

²⁷⁵ Anna Schober, *Ironie, Montage, Verfremdung. Ästhetische Taktiken und die politische Gestalt der Demokratie*, München 2009, S. 127.

²⁷⁶ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M 1973, S. 232ff.

²⁷⁷ Ebd.; Vgl. auch, Möbius 2000, S. 22.

²⁷⁸ Ebd.

²⁷⁹ Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/M 1974, S. 110.

²⁸⁰ Ebd.

²⁸¹ Ebd., S. 100–101.

²⁸² Ebd., S. 104.

Jahre.²⁸³ Das Zusammenspiel von technischem Fortschritt, Verstärkung und dem Ersten Weltkrieg lässt das Prinzip der Montage laut Stiegler zu einer Schlüsselkategorie der Moderne auswachsen, das die Künste wie das Leben gleichermaßen bestimmt. Dabei geht es der Montage als Kulturtechnik²⁸⁴ grundlegend um „Konstruktion und Absetzung zugleich“, wobei sie „ein ästhetisches, politisches, weltanschauliches etc. Programm“ verfolgt, und dieses „durchzusetzen und zu gestalten“²⁸⁵ sucht. In Stieglers nachvollziehbarer Lesart ist die Montage nicht nur aus einem technikaffinen Nährboden entstanden, sie ist selbst eine Technik – noch präziser – eine Technologie deren „pragmatische Dimension“ auf semantische Funktionalität, also (lineare) Lesbarkeit abzielt und nicht auf eine sinnpluralisierende Offenheit, wie es eine literaturwissenschaftliche Montagetheorie unterstreicht, die ihre Wurzeln in Intertextualität und Dekonstruktion findet.²⁸⁶

„Die Photomontagen sind keineswegs chaotische Bilder kontingenter Kombinationen, sondern bewußte Konstruktionen mit präzise kalkulierten Programmen. Die verschiedenen Praktiken verstehen bei allen Unterschieden die Photomontage als Visualisierungsverfahren von ästhetischen, politischen und theoretischen Programmen.“²⁸⁷

Trotz dieser eindeutigen Lesbarkeit zielt das genuine Bildprogramm der dadaistischen Fotomontage bewusst nicht auf eine übergeordnete Einheit ab, sondern sollte die Disparatheit seiner Teile permanent ausstellen. So sind die Schnitte zunächst stets sichtbar und klar als eigenständige Elemente der Montage zu sehen. Das sich die Form der Montage im Dadaismus vor allem mit John Heartfield immer mehr einem konkreten politischen Programm verpflichtet sah und im Zuge dessen immer mehr in eine politisch-propagandistische Richtung tendierte, widerspricht durchaus den Zielen der frühen Dadaisten wie Raoul Hausmann oder auch Hannah Höch. Dieser Widerspruch zwischen der ambivalenten, den Schock suchenden Offenheit und der „zweckbestimmten Ausrichtung“²⁸⁸ der Montage, die sich nach Möbius in ihren politischen Absichten immer mehr dem „Bereich eindeutiger Botschaften“ und „dem Bereich der Werbung“²⁸⁹ annäherte, kann als ein Grundkonflikt der Fotomontage des Dadaismus verstanden werden.

²⁸³ Stiegler 2016, S. 223; Auf den Ersten Weltkrieg als „Ursache der surrealistischen Bewegung“ weist auch Peter Bürger hin, in: Peter Bürger, *Der französische Surrealismus*, Frankfurt/M 1996, S. 27.

²⁸⁴ Ders. 2009, S. 287ff.

²⁸⁵ Ders. 2016, S. 224ff.

²⁸⁶ Ders. 2009, S. 286ff.

²⁸⁷ Ders. 2016, S. 227.

²⁸⁸ Möbius 2000, S. 225

²⁸⁹ Ebd., S. 226.

Die explizit politisch-didaktische und der Konstruktion eines homogenen Bildgefüges zuarbeitende Eigenschaft der Montage soll im Folgenden der Collage, vor allem aus dem Surrealismus heraus gegenübergestellt werden, als ein Verfahren das gezielt mit Uneindeutigkeiten, Offenheiten und strukturellen Ambivalenzen operiert. Dabei soll der Eindruck vermieden werden, dass der *politischen* Montage im Dadaismus eine *unpolitische* Collage im Surrealismus gegenübergestellt wird. Dass es sich beim Surrealismus um eine zutiefst politische Bewegung handelte, belegen die zahlreichen Manifeste Bretons ab 1924, sowie die diversen Schriften die von der Gruppe der Pariser Surrealisten in Organen wie der *La Révolution Surréaliste* veröffentlicht wurden. Auch die anfänglichen Annäherungsversuche an die Kommunistische Partei Frankreichs durch Breton und andere Vertreter verdeutlichen die revolutionär-politischen Ambitionen der surrealistischen Bewegung.²⁹⁰

Zudem soll hier nicht der Eindruck entstehen, es handele sich bei Dada und Surrealismus um zwei sich komplementär gegenüberstehende Bewegungen. Das sich der Surrealismus in Frankreich offenkundig aus den unterschiedlichen Dada-Zentren Europas entwickelte ist mehrfache dargestellt worden und soll hier darum nicht tiefgehend hergeleitet werden.²⁹¹ Dass die Grenzen zwischen Dada und Surrealismus bisweilen fließend sind und sich eine klare konzise Trennung beider Begriffe, genauso wie die von Montage und Collage oftmals nicht möglich ist, trifft auch auf Stezakers Zuordnung zu einem der beiden Felder zu. Zwar soll auch im Folgenden deutlich werden, dass es wesentliche Überschneidungen zu den Konzepten des Surrealismus mit dem der Bildkombinatorik Stezakers gibt, dennoch sind auch die dadaistischen Montagen für Stezaker immer ein konkreter Bezugspunkt gewesen. Deutlich wird diese Nähe etwa mit Blick auf Hannah Höchs Collagen-Serie *Aus einem ethnographischen Museum* (1924–ca. 1934) (Abb. 3.4) und Stezakers Collage *Africa I* von 2005 (Abb. 3.3). Höchs Serie gilt als eine frühe Auseinandersetzung mit Fragen des Kolonialismus in der Weimarer Republik einerseits und als gesellschaftskritischer Kommentar zur Geschlechterfrage andererseits. In Stezakers Serie, die nur drei Collagen umfasst, ist die Referenz überdeutlich: Wie auch in Höchs Collagen verhandelt das Bild zunächst die fotografische Reproduktion einer vermutlich afrikanischen Holzplastik im Kontrast mit Bildmaterialien aus westlichen Kulturkreisen. Im Falle der Collage Stezakers sind Teile der Figur ausgeschnitten und lassen darunterliegend eine weitere Fotografie erkennen, bei der es sich höchstwahrscheinlich um die Fotografie einer Filmproduktion handelt. Die unterliegende Figur verschmilzt so mit der Statue

²⁹⁰ Vgl. Bürger 1996, S. 32ff; sowie Maurice Blanchot, Überlegungen zum Surrealismus (1949), in: Peter Bürger (Hg.), Surrealismus, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1982, S. 37–50.

²⁹¹ Vgl. Uwe M. Schneede, Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Film, München 2006.

im Vordergrund zu einer hybriden Konstruktion. Ähnliches geschieht auch in der Collage von Hannah Höch, die jedoch aus mehreren Bildpartikeln zusammengesetzt ist.



Abb. 3.3: *Africa I*, 2005



Abb. 3.4: Hannah Höch, *Denkmal II: Eitelkeit (Aus einem ethnographischen Museum)*, 1926

c) Collage im Surrealismus – Magische Welten im Veralteten

Als Urszene der Collage werden immer wieder die *papiers collés* der Kubisten Picasso und Braque genannt, in denen beide ab 1912, ausgehend von ihren zunächst noch analytisch-kubistischen Stillleben, begonnen haben bedruckte Papiere und Zeitungsausschnitte in ihre Bilder zu integrieren. Historische Vorläufer für diese Technik gibt es, wie Möbius und auch Petrus Schaesberg deutlich machen, viele – seien es die fragmentarischen aufgesplitterten Gemälde Paul Cezannes oder Stéphane Mallarmés lyrisch-typografische Experimente.²⁹² Darüber hinaus entwickelte sich das Prinzip-Collage in der Kunst des 20. Jahrhunderts laut Anke te Heesen als „Ergebnis eines Konstruktionsprozesses, bei dem papierne Teile und andere vorgefundene Materialien zusammengefügt werden.“²⁹³ Collage bezeichnet für sie so ein

²⁹² Möbius, 2000; auch Petrus Schaesberg, *Das aufgehobene Bild. Collage als Modus der Malerei von Pablo Picasso bis Richard Prince*, München 2007, S. 37ff; Zur Stellung der Arbeiten Picassos und Braques zwischen 1912 und 1914 für die Entwicklung der Collage siehe auch: Clement Greenberg, *Collage* (1961), in: Ders., *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, Dresden 1997, S. 289–308; Jürgen Wissmann, *Collage oder die Integration von Realität im Kunstwerk*, in: Wolfgang Iser (Hg.), *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexionen. Lyrik als Paradigma der Moderne*, München 1966, S. 327–360; Herta Wescher, *Die Collage. Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels*, Köln 1968, S. 20–51.

²⁹³ te Heesen 2006, S. 187.

„Konglomerat aus geklebten Elementen.“²⁹⁴ In den frühen *papier collés* der Kubisten nahmen die eingefügten Elemente stets eine denotative Rolle ein, das heißt sie behielten ihren ursprünglichen Bedeutungsgehalt nahezu vollumfänglich bei – das ins Bild eingefügte Wachstuch in Picassos *Stilleben mit Flechtstuhl* (1912) hatte im Bild die Funktion, das Wachstuch als „Ersatzmaterial“²⁹⁵ darzustellen. Trotzdem war das im Bild verwendete Material „ein Moment der Täuschung in sich selbst.“²⁹⁶ Durch diese bildinterne „Täuschung“ fordert die Integration vorproduzierter Elemente in das Bild die traditionelle Wahrnehmung eines homogenen Kunstwerks radikal heraus. Für Hanno Möbius ist „das Spiel mit der außerkünstlerischen Realität, [...] zugleich ein Spiel mit dem Status des Kunstwerks und seines Wirklichkeitsbezugs.“²⁹⁷

Im Surrealismus französischer Ausprägung nimmt die Collage, als Verfahren der Integration und Verwendung unterschiedlichster Objekte, Versatzstücke und vorgefertigter Bilder eine zentrale Rolle ein. Auch hier sind, ähnlich der dadaistischen Montage, Verfremdung, Irritation und Schock Teil des ästhetischen Programms. Doch funktioniert die surrealistische Collage auf weit komplexere Weise als die dadaistische Montage, zielt sie doch betontermaßen auf die Aus- und Abbildung psychischer Prozesse ab und das bewusste Unterlaufen gewohnter ästhetischer Rezeptionsformen. Waren die klar politischen Montagen der Dadaisten noch auf eine gewisse Lesbarkeit und Klarheit ausgelegt, dominiert in der surrealistischen Collage ein deutlicher Hang zur Verunklärung, Unbestimmtheit, Indifferenz und traumlogischen Darstellungsweisen. Nichtsdestoweniger dürfen die Collagen der Surrealisten nicht als unpolitisch missverstanden werden, auch wenn Möbius gerade diese Lesart forciert:

„Die surrealistischen Verrätselungsstrategien stehen [...] im Gegensatz zur politisch-didaktischen Montagekunst. Diese ist darum bemüht, Bedeutung für die Rezeption besonders klar vorzustrukturieren.“²⁹⁸

Paradigmatisch für den zum Irrationalen tendierenden Rätselcharakter der surrealistischen Collage wie auch für das gesamte surrealistische Bildprogramm²⁹⁹ steht die von Max Ernst selbst vorgelegte und immer wieder zitierte Beantwortung der Frage *Was für einen Mechanismus hat die Collage?*:

²⁹⁴ Ebd.

²⁹⁵ Philippe-Alain Michaud, Nähte und Verschmelzungen. In: Subversion der Bilder, Surrealismus, Fotografie, Film. (Ausst-Kat. Paris/Winterthur), Winterthur 2010, S. 28–32, hier S. 29.

²⁹⁶ Wissmann 1966, S. 334.

²⁹⁷ Möbius 2000, S. 142.

²⁹⁸ Möbius, S. 186.

²⁹⁹ Vgl. Schneede, 2006, S. 139–165.

„Ich möchte ihn als die Auswertung der zufälligen Begegnung zweier entfernter Wirklichkeiten auffassen.“³⁰⁰

Damit schließt Ernst bewusst an das dichterische Konzept Lautréamonts an, nach dem die „zufällige Begegnung von Nähmaschine und Regenschirm auf einem Seziertisch“³⁰¹, also die „Annäherung von zwei (oder mehr) scheinbar wesensfremden Elementen auf einem ihnen wesensfremden Plan die stärksten poetischen Zündungen provoziert.“³⁰² Hier offenbart sich der bildkombinatorische Kern der surrealistischen Collage, die den Zusammenprall wesensfremder Materialien und Bilder-Schocks weniger als Mittel einer eindeutigen Erkenntnis, sondern vielmehr als Vehikel einer assoziativen Pluralität verstand. Sie galt als „bewusste Methode, um Unbewusstes an den Tag zu bringen.“³⁰³ Seine eigentliche Wirkmächtigkeit generiert es vor allem über die Plötzlichkeit, die einen „Funken im Kopf des Lesers oder Betrachters“ auslösen soll. In diesem Funken blitzt „das surrealistische, das neue, das fremde Bild [auf] [...]“, in welchem sich „das Sichtbare und das Imaginäre, Wirklichkeit und Traum zu einer Überrealität verschränken.“³⁰⁴

Zum Leitbild der surrealistischen Praxis der Bildkombinatorik und auch der Collage wurde das Prinzip der *écriture automatique*. Diese automatische Schreibweise, die von André Breton in seinem ersten Manifest im Sinne des „Reinen psychischen Automatismus“³⁰⁵ zum Kern der surrealistischen Kunstproduktion erhoben wurde, bildet die Grundlage für nahezu sämtliche ästhetische Praktiken der Surrealisten. Als „Kriegsmaschine gegen das rationale Denken und Sprechen“³⁰⁶ umschreibt sie einen Modus der unbewussten Text- oder Bildproduktion, in dem Rationalismus und gesellschaftliche wie kulturelle Tabus ausgeschaltet sind und die der „Wiederentdeckung einer Produktivität [gleich kommt], die nicht dem allgemeinen Leistungsdruck sich fügt, sondern freie Produktivität ist, ein Instrument der Befreiung von einer als Zwang empfundenen Wirklichkeit.“³⁰⁷ Als solche wurde sie von Ralph Ubl präzise als „unbewusste Kommunikation“³⁰⁸ und „Königsweg zurück in die psychische Prähistorie“³⁰⁹ beschrieben und Maurice Blanchot, der sich schon früh als Kommentator der

³⁰⁰ Max Ernst, *Jenseits der Malerei*, in: Günter Metken (Hg.), *Als die Surrealisten noch Recht hatten. Texte und Dokumente*, Hofheim 1983, S. 326–333, hier S. 330.

³⁰¹ Lautréamont, *Das Gesamtwerk*, Reinbek bei Hamburg 1988, S. 223, zitiert nach Möbius 2000, S. 178.

³⁰² Max Ernst, *Was ist Surrealismus*, in: Metken 1983, S. 323–325, hier S. 324.

³⁰³ Schneede 2006, S. 142.

³⁰⁴ Ebd., S. 143.

³⁰⁵ Vgl. André Breton, *Erstes Manifest des Surrealismus* (1924), in: Ders., *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbek bei Hamburg 1986, S. 9–43, hier S. 26.

³⁰⁶ Blanchot 1949/1982, S. 38.

³⁰⁷ Bürger 1996, S. 151.

³⁰⁸ Ubl 2004, S. 63.

³⁰⁹ Ebd., S. 13.

schriftstellerischen Werke der Surrealisten hervortat, sieht ihre Leistung und Bedeutung darin, die „Undurchsichtigkeit der Wörter“³¹⁰ dahinschmelzen zu lassen.

In seiner großen Studie zu den Collagen von Max Ernst unterscheidet Werner Spies die kubistischen *papier collés* deutlich von der Collage der Surrealisten, allen voran denen Ernsts und verweist dabei auf Georges Hugnet, der treffend bemerkte:

„Im Gegensatz zu den ‚papier collés‘ der Kubisten oder Abstrakten [...] haben die Collagen Ernsts keine andere Ambition und kein anderes Ziel, als eine magische Welt an der Schwelle des Gewohnheitsmäßigen zu errichten und einer erloschenen und entzauberten Realität Glanz und Geheimnis zurückzugeben.“³¹¹

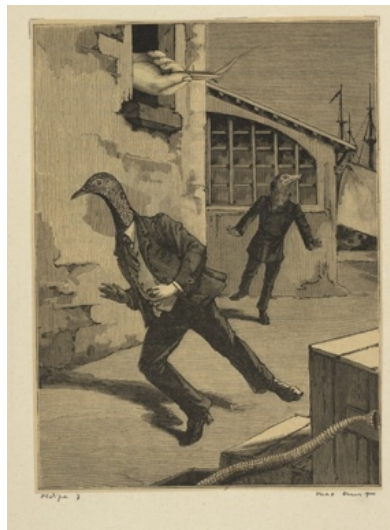


Abb. 3.5: Max Ernst, *Oedipe 7. Une Semaine de bonté* (Viertes Heft), 1934

Diese Suche Ernsts nach einer „magischen Welt“ aus einer „erloschenen und entzauberten Realität“ – in seinem Falle den Bildwelten populärer Holzstiche aus dem 19. Jahrhundert aus denen er seine Collage-Romane zusammensetzte (Abb. 3.5) – heraus, war einer der Leitgedanken der Surrealisten. Noch vor Ernst war es Breton, der laut Walter Benjamin der Erste war, der auf die

„revolutionären Energien (stieß), die im ‚Veralteten‘ erscheinen, in den ersten Eisenkonstruktionen, den ersten Fabrikgebäuden, den frühesten Photos, den Gegenständen, die anfangen auszusterben, den Salonflügeln, den Kleidern vor fünf Jahren, den mondänen Versammlungslokalen, wenn die vogue beginnt sich von ihnen zurückzuziehen.“³¹²

³¹⁰ Blanchot 1949/1982, S. 39.

³¹¹ Georges Hugnet, *L'Aventure Dada (1916–1922)*, Paris 1957, S. 56; zitiert nach Werner Spies, *Max Ernst. Collage. Inventar und Widerspruch*, Köln 1988, S. 16.

³¹² Walter Benjamin, *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*, in: Ders., *GS 2. 1*, Frankfurt/M 1991, S. 295–310, hier S. 299.

Gerade für veraltete Materialien und Objekte haben die Surrealisten ein spezifisches Interesse, stellen sie doch eine Verbindung zu dem her, was Benjamin in den alten Fotografien, den Passagen und Interieurs des damals schon im Verschwinden begriffenen 19. Jahrhundert ausmachte – die „Rückstände einer Traumwelt“.³¹³ In den Collagen wird so ein Verlangen deutlich, einen präkulturellen (auch kindlichen) Zustand der Welt erfahrbar zu machen, der einer Dingwelt anhaftet, die sich aus „Kitsch und Abgegriffenem, sekundären und disparaten Bildern“³¹⁴ speist, die trotz ihrer Funktionslosigkeit, die „mortifizierten Formen der Vergangenheit bewahren“ und somit auch „deren ‚Quintiessenz‘“.³¹⁵

Wie Hal Foster deutlich macht, ist das surrealistische Konzept des Veralteten (outmoded) darüber hinaus konkret an die mechanische Reproduzierbarkeit der Warenwelt gekoppelt:

„ [...] the mechanical-commodified and the outmoded are dialectical related: the mechanical-commodified produces the outmoded through displacement, and the outmoded in return defines the mechanical-commodified as central [...]“³¹⁶

Diese der industriell hergestellten Ware eingeschriebene Dialektik ist es, was das surrealistische *objet trouvé* versucht ist offenzulegen. Um dies zu bewerkstelligen nennt Foster drei verschiedene „sorts of citation: of artisanal relics, of old images within bourgeois culture, and of outdated fashions“.³¹⁷

Um den Modus der „zufällige Begegnung“, den die Collage darstellt zu verdeutlichen, ist die *écriture automatique* eine Methode, der Besuch von Flohmärkten eine andere. So beschreibt Breton im programmatischen Roman *Nadja* von 1928 eine gewisse Faszination für die Gegenstände die er auf dem Flohmarkt von Saint-Ouen findet:

„Ich gehe oft dorthin, auf der Suche nach Gegenständen, die man sonst nirgends findet, altmodischen, zerbrochenen, unbrauchbaren, fast unverständlichen, perversen auch, [...]“³¹⁸

Wie schon Benjamin deutlich machte, suchen die Surrealisten in den zurückgelassenen und veralteten Dingen und Bildern, dem *objet trouvé* als „Ding, das gerade nicht Resultat eines

³¹³ Walter Benjamin, Paris, Die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts (Exposé), in: Ders., GS Bd. 5. 1, 1991, S. 45–59, hier S. 59.

³¹⁴ Ubl 2004, S. 9.

³¹⁵ Ebd.

³¹⁶ Hal Foster, *Compulsive Beauty*, Cambridge, Massachusetts 1995, S. 126.

³¹⁷ Ebd., S. 159.

³¹⁸ Andre Breton, *Nadja* (1928), Frankfurt/M 1974, S. 40.

individuellen Produktionsprozesses ist, sondern zufälliger Fund³¹⁹, eine Verbindung zu einer unbewussten Traumwelt, die sich in der Übereinstimmung verschiedener „semantischer Elemente“³²⁰ sichtbar macht. Der „Kult der Dinge“ (und Bilder würde ich ergänzen), der sich hieraus den Surrealisten attestieren lässt, „gilt nicht dem Ding als solchem, sondern dem Ding als Träger einer allemal abwesenden Bedeutung.“³²¹ Das Veraltete genau wie das Fragmentierte ist seiner ursprünglichen Funktion enthoben und kann im Feld des Ästhetischen eine neue Bedeutung erhalten, eine, die den Spalt verdeutlicht, der zwischen seiner Produktion, seiner Verwendung und seines daran anschließenden Bedeutungsverlust liegt. Hier verbindet sich das surrealistische Dingverständnis mit dem des Benjamin'schen Allegorikers, der bereits in Kapitel 2 im Zusammenhang mit der postmodernen Ästhetik herangezogen wurde. Der Allegoriker nach Benjamin ist, wie auch Bürger in seinen Überlegungen zur Montage festhält, derjenige, der „ein Element aus der Totalität des Lebenszusammenhangs heraus“ reißt, es „isoliert“ und „seiner Funktion [beraubt].“³²² Diese Aspekte sind nicht nur auf die Montage und ihre Rolle in Bürgers Theorie der Avantgarde anzuwenden, sondern auch auf das surrealistische Kunstwerk. Bürger selbst vollzieht diese Übertragung mit Blick auf die Lyrik Bretons, wo er das „Bruchstückhafte des surrealistischen Bildes“³²³ direkt mit dem Fragmentcharakter der Allegorie nach Benjamin zusammendenkt.

Diese grundlegende Faszination für das Veraltete, für Gegenstände, die keinen eigentlichen Gebrauchswert mehr besitzen, ist neben der dialektisch organisierten Collage, der größte konzeptionelle Schnittpunkt, den die Collagen Stezakers mit den der Surrealisten gemein haben. Für ihn ist die Collage als Bildform geradezu zu „alten Materialien“ hingezogen:

„I think there is a natural attachment of collage to aged material, to stuff that has lost its immediate relationship with the world, its currency, and has ‘settled’. I think it is the very nature of collage.”³²⁴

Das gefundene Bild, das seine eigentliche Funktion nur noch errahnen lässt ist für Stezaker ebenso ein Bindeglied zu einer vergessenen Welt, wie es eines für die Surrealisten gewesen ist. Auch für Stezaker ist der Flohmarkt eine der ersten Bilderquellen gewesen, auf welchem er auf das von ihm bevorzugte Material gestoßen ist. Diese emphatische Bedeutung die dem Zufall bei der Auswahl des Ausgangsmaterial zukommt teilt Stezaker ebenfalls mit den Surrealisten.

³¹⁹ Bürger 1974, S. 78.

³²⁰ Hadda 2019, S. 13.

³²¹ Bürger 1996, S. 128.

³²² Bürger, 1974, S. 93.

³²³ Bürger, 1996, S. 169.

³²⁴ John Stezaker in: David Lillington, A Conversation with John Stezaker, in: Craig 2008, S. 20–31, hier S. 26.

Dabei gilt das Zufallsprinzip allerdings nur eingeschränkt, wie Möbius im Falle der Collage-Romane von Max Ernst betont: Die Einheitlichkeit des „Quellenmaterials“³²⁵ schränkt den Spielraum des Zufalls hier deutlich ein. Auch Stezakers Verfahren der Bildkombinatorik beruht auf dem Verhältnis von Zufall und Kalkulation, was in etwa der These von Möbius entspricht, dass „der Zufall der Surrealisten jedoch vielfach auf dem Kalkül“³²⁶ beruht, das unter anderem durch das Material vorgegeben ist. Nichtsdestotrotz hält Möbius fest, dass der Aspekt der Verfremdung des Materials genau wie in der dadaistischen Montage „in das Zentrum der Theorie“³²⁷ des Surrealismus gehöre – und der kalkulierte Zufall die eigentliche „Ambiguität der Bildelemente“³²⁸ bestimme. Beides, Verfremdung des Ausgangsmaterials und Ambiguität der Bildkombinatorik, die konsequent den Parametern des Irrationalen gehorchen, sind die wesentlichen Mechanismen des Surrealismus.

Wie bereits erläutert wurde, ging es der dadaistischen Bild- und Fotomontage primär darum einer zerrütteten Welt ein genauso zerrüttetes Bild gegenüberzustellen. Dabei ist die Montage als Bildform darauf angelegt ihre Konstruktion und die Disparität ihrer Teile permanent zu exponieren.³²⁹ Die surrealistische Collage dagegen, suchte nach einer „dialektischen Synthese von Gegensätzen“³³⁰ die sich in einer scheinbar „nahtlosen Einheit des Bildes“³³¹ wiederfand. Exemplarisch hierfür können die Collagen von Max Ernst in seinen Collage-Romanen angesehen werden, in denen das Material so zusammengefügt ist, dass die einzelnen Teile kaum noch zu erkennen und die konkreten Nähte selbst zu verschwinden scheinen. Werner Spies benennt diese Tendenz zur „Integration“ des Materials als eine der Collage „nicht selbstverständliche Disziplinierung“, die den „alogischen“ Inhalt der Collagen „plausibel“³³² erscheinen lassen. Unterstützt wird diese Tendenz, die einzelnen Collagen als Einheit zu zeigen, durch die fotografische Reproduktion im Buchformat, die die Kanten der Collage weiter glättet.

Um zu verdeutlichen, dass Stezakers Praxis der Bildkombinatorik nicht allein durch die Collage-Verfahren der Surrealisten geprägt ist, sondern dem Programm des Surrealismus weit tiefer verpflichtet ist, soll im Folgenden kurz ein struktureller Vergleich mit René Magritte angeführt werden, zu dessen malerischen Kombinationen ein hoher Grad an Übereinstimmung besteht.

³²⁵ Möbius 2000, S. 178.

³²⁶ Ebd., S. 179.

³²⁷ Ebd.

³²⁸ Ebd., S. 181.

³²⁹ Vgl. Ebd., S. 216.

³³⁰ Rosalind Krauss, Die fotografischen Bedingungen des Surrealismus, in: Dies., Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne, hg. v. Herta Wolf, Dresden 2000, S. 129–162, hier S. 146–147.

³³¹ Ebd., S. 153.

³³² Spies 1988, S. 71, siehe auch Möbius 2000, S. 182.

Auch zeigen die Bilder Magrittes deutlich jenen Hang zur Vereinheitlichung von Gegensätzen innerhalb eines Bildgefüges, der die surrealistische Collage grundsätzlich charakterisiert.

Exkurs: Magritte

Eine der prägnantesten Verbindungen Stezakers zu den Surrealisten, die weniger vom Material ausgeht, als von der Bildgestaltung, ergibt sich in dem Vergleich zu den Bildern von René Magritte.³³³ Wie Uwe Schneede darstellt, war Magritte eine Sonderfigur des Surrealismus, da er sich weder durch einen strengen Hang zur *écriture automatique* noch zu einem experimentellen Gebrauch von Bildern und Gegenständen auszeichnete.³³⁴ Dennoch ist die Auseinandersetzung mit dem Unbewussten und den Schriften Freuds für ihn genauso ein Fixpunkt wie für die anderen Surrealisten gewesen.³³⁵

Seine Formsprache war dabei zutiefst an die Malerei gebunden, in der er ein Verfahren der Kombinatorik erarbeitete, das sich durchaus mit dem Max Ernsts vergleichen lässt. Allerdings sind Magritte nicht Kombinationen von möglichst fernen und absurden Dingen und Gegenständen von Bedeutung, sondern vornehmlich solche, „die zwar unähnlich, aber auf verborgene Art beziehungsreich“³³⁶ erscheinen. So geht Magritte von einer Art inneren Verwandtschaft bestimmter Gegenstände aus, die sich im Akt des vergleichenden Sehens gegenseitig erhellen. Dabei wendet er sich vor allem einer alltäglichen Dingwelt zu und schöpft seine Sujets aus dem Allgegenwärtigen. Prinzipiell verhandelt Magritte in seinen Bildern grundsätzliche Fragen zur bildlichen Repräsentation an sich. Exemplarisch dafür sind die vielen Bild-, Vorhang- und Schleiermotive die leitthematisch die Frage nach dem Innen und Außen des Bildes verhandeln,³³⁷ sowie die zahlreichen Bilder, die über Spiegelungen, Reflexionen oder Umkehrungen den Status des Bildes selbst thematisieren (Vgl. Abb. 3.6). So stellen sich die Bilder Magrittes selbst als bildtheoretische „Vexierbilder“ dar, „die zwischen Gegenständlichkeit und Gedanklichkeit springen, ohne dass eine dieser beiden Einstellungen endgültig die Oberhand zu gewinnen vermöchte.“³³⁸

³³³ Vgl. Etgar 2020, S. 49–53.

³³⁴ Schneede 2006, S. 113.

³³⁵ Vgl. Ralf Konersmann, René Magritte. Die verbotene Reproduktion. Über die Sichtbarkeit des Denkens, Frankfurt/M 1991, S. 6.

³³⁶ Schneede 2006, S. 117.

³³⁷ Vgl. Victor I. Stoichita, Magrittes Vorhänge, in: Didier Ottinger (Hg.), Magritte. Der Verrat der Bilder (Ausst.-Kat. Paris, Frankfurt/M), München, London, New York 2017, S. 142–149.

³³⁸ Konersmann 1991, S. 21.

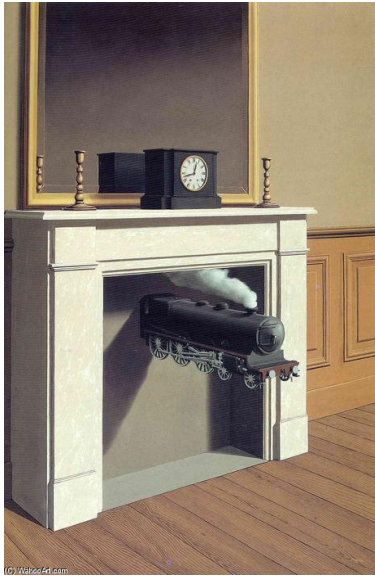


Abb. 3.6: René Magritte, *La dureté poignardée* / *Die durchbrochene Zeit*, 1938

Abb. 3.7: René Magritte, *La reproduction interdite* / *Die verbotene Reproduktion*, 1937

Für Ralf Konersmann ist gerade *La reproduction interdite* (*Die verbotene Reproduktion*) von 1937 (Abb. 3.7) ein Beispiel dafür, wie Magritte mit den spezifischen Erwartungen der Betrachter*innen spielt und diese selbst zum Gegenstand des Bildes macht. So zeigt das Bild eine Person, die, mit dem Rücken zu den Betrachter*innen vor einem Spiegel steht. Statt der Vorderseite des Kopfes ist in der Spiegelung jedoch der gleiche Hinterkopf zu sehen. Das Gesicht ist den Betrachter*innen, wie der Person im Bild selbst entzogen. Konersmann spricht hier von einer Verdopplung der Wahrnehmung der Betrachter*innen im Bild, welches „die Spiegelbegegnung also aus der Perspektive eines Dritten statt, wie wir es gewohnt sind, aus der Perspektive des Sich-Spiegelns“³³⁹ zeigt. Hier verdoppelt sich die externe Wahrnehmung und die Betrachter*innen sehen sich selbst beim Sehen zu:

„Die anderen, Hinzutretenden, das sind in diesem Falle wir, die wir das Bild und in ihm die Rückseite des jungen Mannes vor Augen haben. Sobald unser Blick die erste Schwelle der Bildfläche hinter sich gelassen und auch die zweite Schwelle zur Spiegelwelt überschritten hat, um dort erneut unserer ersten Wahrnehmung nämlich der bespiegelten Rückenfigur zu begegnen, stellen wir fest: wir sind schon im Bild.“³⁴⁰

Konersmann verbindet diese Einbeziehung der Betrachter*innen ins Bild in einem weiteren Schritt mit dem durch die Lacansche Psychoanalyse bekannt gewordenen *Spiegelstadium* der menschlichen Entwicklung: Hier ist der Blick in den Spiegel verantwortlich dafür, dass das Kleinkind sich erstmals vollständig erblicken und als Person anerkennen kann.³⁴¹ Die

³³⁹ Ebd., S. 47.

³⁴⁰ Ebd.

³⁴¹ Ebd., S. 57.

Verfremdung die durch die Seitenverkehrtheit des Spiegelbilds dabei eintritt, ist somit grundkonstituierend für die Subjektivation des Menschen. Die *Verkennung* des eigenen Spiegelbilds in *La reproduction interdite* entwickelt ein eminentes Verunsicherungspotenzial, da es mit der gewohnten Sehweise konsequent bricht³⁴² und die Betrachter*innen als „Dritte“ in die Blick-Struktur des Bildes miteinbezieht. Gleiches ist eines der Hauptmotive der *Voyeur-Collagen* Stezakers, die in Kapitel 7 näher analysiert werden sollen. Hier soll gezeigt werden, dass die Adressierung und Einbeziehung der Betrachter*innen nicht wie im Bild Magrittes über einen sich im Bild befindlichen Spiegel funktioniert, sondern über die aus dem Bild ausgeschnittene Schatten-Silhouette.

Bereits eine der frühesten Collagen Stezakers die auf der Kombination von Film-Still und Postkarte beruht ist vielfach zur Untermauerung der Nähe zu Magritte und dem Surrealismus allgemein herangezogen worden.³⁴³ Über die irritierende Deplatzierung eines Zuges lässt die mit *Negotiable Space I* betitelte Collage von 1978 (Abb. 3.8) deutlich an Magrittes *La dureé poignardeé (Die durchbrochene Zeit)* von 1938 denken (Abb. 3.6). Der Bildaufbau hier besteht auf der Kollision von einem gewöhnlichen Kamin und einer Lokomotive, die anstelle des Feuers dampfend den Kamin verlässt. Hier wird Magrittes Konzept der „Vorbestimmten Kombinatorik“, wie Schneede es sieht, deutlich, die in diesem Falle zwar andeutungsweise über die Gleichsetzung von Dampf und Rauch funktioniert, sich einer abschließenden Deutung aber strukturell entzieht.³⁴⁴

In der Collage Stezakers ist zunächst das Film-Still einer unbekannteren Filmproduktion zu sehen, das eine Innenaufnahme mit einer auf einer Couch liegenden Person und einem hinter einem Schreibtisch sitzenden Mann zeigt. Durch das an der Wand über der Couch aufgehängte Foto Sigmund Freuds liegt es nahe, die Szene einer Therapie-Sitzung zuzuordnen, wie sie etwa in Alfred Hitchcocks *Spellbound* von 1956 mehrfach zu sehen sind. Das Film-Still wird fast zentral von einer farbigen Postkarte überlagert, die einen Zug zeigt, der gerade aus einem Tunnel herausfährt. Die Postkarte überlagert das Still so, dass es zu zwei nicht unwesentlichen Überschneidungen kommt: Zum einen korrespondiert die Tunnelausfahrt deutlich mit dem Kopf der auf der Couch liegenden Person, sodass der Zug direkt aus diesem herauszufahren scheint, zum anderen korrespondieren die Schienen mit der unteren Kante des Schreibtisches – eine Analogie, die noch in vielen Collagen auffallen wird. Wie auch in dem Bild Magrittes lässt sich eine konkrete Bedeutung der Collage nicht abringen. Vielmehr gilt es sie als ein, der

³⁴² Vgl. auch Rolf Haubl, Depersonalisierung im Werk von René Magritte, in: Klaus Herding, Gerlinde Gehrig (Hg.), *Orte des Unheimlichen. Die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und Bildende Kunst*, Göttingen 2006, S. 115–137.

³⁴³ Vgl. Ades 2011, S. 21.

³⁴⁴ Vgl. Schneede 2006, S 117.

Malerei Magrittes verwandtes Reflektieren über den Status des Bildes zu verstehen. Die angedeutete psychoanalytische Lesart der Collage, die auch Parveen Adams³⁴⁵ forciert, ist dabei nur eine von vielen möglichen.

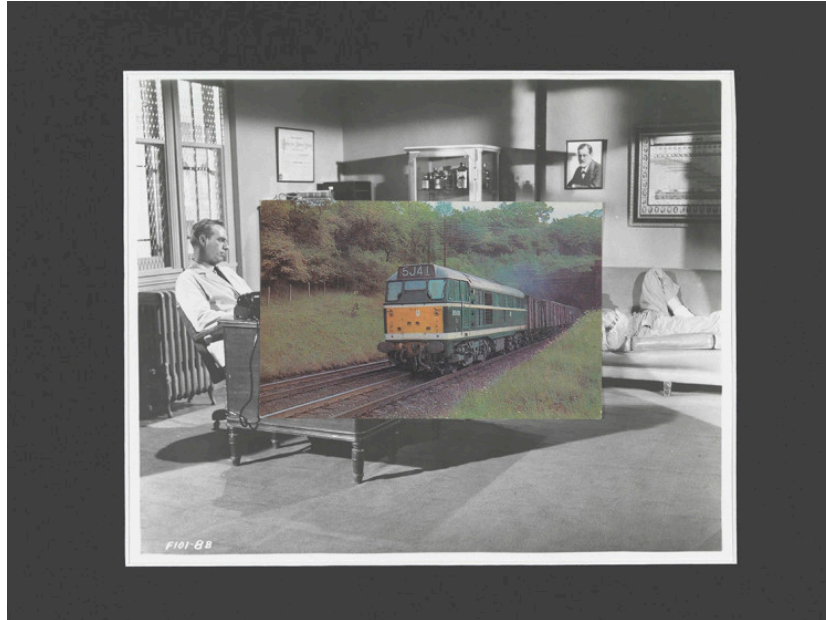


Abb. 3.8: *Negotiable Space I*, 1978

Verglichen mit den Bildern Magrittes wird deutlich, dass Stezakers Bildverständnis dessen und dem der anderen Surrealisten in vielerlei Hinsicht verwandt ist: So vor allem im Aspekt der Kombinatorik, die über die Verbindung zunächst zweier Bildelemente die besagten „poetischen Zündungen“ zu bewerkstelligen sucht. Zwar gilt dieses Konzept im Surrealismus einem auch politisch intendierten Impetus, der durchaus dem dadaistischen Schock-Moment, „zur Befreiung des Menschen“³⁴⁶ beitragen sollte und der in den Collagen Stezakers natürlich nicht mehr im eigentlichen Sinne gedacht ist, doch ist das surrealistische Verunsicherungspotenzial, der Hang zum Irrationalen und zur Verrätselung in ihnen genauso aktiv. Schneede bezeichnet „die Kollision einander fremder Wesen, Objekte, Wörter und die Verwandlung von einem ins andere“³⁴⁷ als das Wesen des surrealistischen Bildes.

Hinzukommt der überdeutliche Zug zum veralteten Bildmaterial, das Stezaker aus einer durchaus vergleichbaren Motivation heraus als Grundlage seiner Collagen verwendet. Auch Stezaker geht es um das diesen Bildern innewohnende Faszinationspotenzial, um die Verbindung die die Bilder zu einer Sphäre des Unbewussten bereithalten.

³⁴⁵ Vgl. Adams 2019, S. 271.

³⁴⁶ Schneede 2006, S. 140.

³⁴⁷ Ebd., S. 141–142.

Stezaker selbst äußerte immer wieder seinen Respekt gegenüber den Surrealisten Breton, Ernst und Magritte, aber auch der Amerikaner Joseph Cornell³⁴⁸ zählt zu den Reverenzen, auf die sich Stezaker wiederholt bezieht. Da sich vor allem Stezakers Leidenschaft für veraltetes Bildmaterial der Filmindustrie in der Cornells widerspiegelt, sei dieser hier kurz angeführt.

„I feel close(r) to Schwitters and Cornell, who equally have no interest in the realist appropriation of images as symptoms or reflections of political or cultural meaning. They appropriate for their own ends.“³⁴⁹

Exkurs: Cornell

Joseph Cornell gilt zwar als eine der prägendsten Figuren der amerikanischen Nachkriegskunst, doch war er Zeit seines Lebens ein Außenseiter, der in weitgehender Abgeschiedenheit von jeglichen Künstlerkreisen arbeitete. Die Verbindung zu Cornell liegt aus vielerlei Gründen nahe, teilen beide doch ein durchaus vergleichbares Interesse am Film, am Kino und den frühen Stars der Filmindustrie. So war auch Cornell vor allem ein Sammler, der aus seinen eigenen Leidenschaften heraus ein Oeuvre entwickelte, das sich klar am europäischen Surrealismus orientierte. Dabei ist gerade seine Leidenschaft für den frühen Film einer der Fixpunkte seiner Arbeiten. So finden sich neben den zahlreichen, einzelnen Schauspielerinnen gewidmete collage-artigen Kästen, wie dem *Penny Arcade Portrait of Lauren Bacall* (Abb. 3.9) immer wieder auch Film-Stills in seinen Objekten, die er „als nostalgisch stimmende Relikte des eigentlichen Filmerlebnisses, als Mittel, symbolisch Besitz von der Schönheit der Schauspielerinnen zu ergreifen“³⁵⁰, behandelte. Diese Form der Verehrung wird von Jodi Hauptman treffenderweise als *stargazing* beschrieben und zurecht als zentrale Praxis in Cornells Schaffen beschrieben.³⁵¹ Stezakers Gebrauch von alten Film-Stills und Star-Porträts unterscheidet sich jedoch deutlich von dieser Form der Verehrung, wie das folgende Kapitel 4 belegen soll. Auch Stezaker kann in einer Weise als „Stargazer“ verstanden werden, denn auch er wird getrieben von einer tiefen Faszination für den Film. Diese manifestiert sich aber weniger an einzelnen Persönlichkeiten und Namen, als an der spezifischen Ausformung des Mediums zu einer bestimmten Zeit.

³⁴⁸ Vgl. John Stezaker in: David Lillington, A Conversation with John Stezaker, in: Craig 2008, S. 22ff.

³⁴⁹ Stezaker in: An Interview with John Stezaker. John Stezaker and Andrew Warstat, in: parallax vol. 16, no. 2, 2010, S. 68–78, hier S. 71.

³⁵⁰ Susan Sontag, Objekte der Melancholie, in: Dies., Über Fotografie, Frankfurt/M 2003, S. 53–83, hier S. 82.

³⁵¹ Jodi Hauptman, Joseph Cornell. Stargazing at the Cinema, New Haven, London 1999, S. 5.



Abb. 3.9: Joseph Cornell, *Penny Arcade Portrait of Lauren Bacall*, 1945–46

d) Collage als Metasprache des Visuellen

Bevor das Kapitel zur Collage mit einer Einordnung Stezakers innerhalb der in Kapitel 2 angedeuteten postmodernen Ästhetik zusammengefasst wird, sei noch einmal mit Rosalind Krauss die Collage als *Metasprache des Visuellen* in den Blick genommen. Krauss selbst gilt als eine der stärksten Theoretikerinnen der Postmoderne, die in ihren zahlreichen Schriften vor allem ausgehend von der klassischen Moderne und immer wieder auch konkret vom Surrealismus, dem Denken der philosophischen Ästhetik innerhalb der Kunst- und Medienwissenschaft Aufschub gegeben hat. Insbesondere ihre konsequente Nähe zum Denken der Dekonstruktion Derridas macht sie für die hier ausgearbeitete Studie zu einer wertvollen Impulsgeberin.³⁵²

In einem ihrer zahlreichen Essays zum Surrealismus analysiert Krauss die frühen *papier collés* Picassos, und damit einen der vielzitierten *Ursprünge der Collage*, auf streng linguistischer

³⁵² Vgl. Rosalind Krauss, Introduction 4 | Poststructuralism and deconstruction, in: Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois, Benjamin Buchloh, David Joselit (Hg.), *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London 2016, S. 42–50.

Ebene.³⁵³ Eingebunden in eine Reflexion klassischer zeichentheoretischer Positionen fragt sie danach, ob „die Wortfragmente, die sich auf der Oberfläche von Picassos Collagen versammeln, nicht [...] die Funktion eines wesentlich anspruchsvolleren Begriffs von Referenz, Repräsentation und Signifikation“³⁵⁴ darstellen. Die „formalen Strategien“, die die Collage im Nachgang des Kubismus entfaltet, bestehen für Krauss vor allem in der „insistenten Figur/Grund-Umkehrung und der ständigen Umstellung zwischen Negativ- und Positivformen“ und der somit intendierten „systematischen Erforschung der Bedingungen des Repräsentationsvermögens [...] die das Zeichen mit sich bringt.“³⁵⁵ Somit betont Krauss das Wechselverhältnis der Elemente in den Collagen Picassos als eines, das durch permanente Verschiebungen in seiner räumlichen Konstitution geprägt ist und das seine innere Hierarchie stetig neu aushandelt (Abb. 3.10).

Die Aufsplitterung der Bilder in verschiedene Versatzstücke, die je mit einem eigenständigen, aber fragmentierten Aussage- bzw. Signifikationsgehalt ausgestattet sind und die sich gegenseitig überlagern, verdecken und durchdringen, intendiere nicht nur „Effekte der Abwesenheit“, sondern darüber hinaus ein „systematische[s] Spiel der Differenz“³⁵⁶. Für Krauss erscheint die Collage nach Picasso grundlegend als ein „Signifikationssystem“, das simpel aber zentral charakterisiert wird, durch „das Aufkleben des Collage-Elements, das Auftragen einer Fläche auf die andere.“³⁵⁷

„Die auf den bildträger aufgeklebte Fläche betritt das Werk als buchstäbliche Verkörperung von Tiefe, indem sie tatsächlich ‚vor‘ oder ‚über‘ dem Feld oder Element liegt, das sie nun teilweise bedeckt. Aber genau dieser Akt der buchstäblichen Verkörperung öffnet das Feld der Collage auch dem Spiel der Repräsentation. [...] In der Auslöschung der ursprünglichen Fläche und in der Rekonstruktion ihrer eigenen Abwesenheit liegt die Hauptbestimmung der Collage als ein System von Signifikanten.“³⁵⁸

Für Krauss setzt die Collage ein konkretes Spiel von An- und Abwesenheiten ins Bild, das sich zwischen den einzelnen Bildpartikeln entfaltet, genauso wie in dem räumlichen Verhältnis von Fläche und Tiefe. Die Bildteile, die das ursprüngliche Bild überlagern, treten ein in ein bild-, und wie Krauss deutlich macht, sprachreflexives Spiel, das einem „Spiel der Differenzen“³⁵⁹ gleichkommt. So kommt für Krauss der Collage die Rolle einer „Metasprache

³⁵³ Rosalind Krauss, Im Namen Picassos, in: Dies., Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne, hg. v. Herta Wolf, Dresden 2000, S. 67–86.

³⁵⁴ Ebd., S. 77.

³⁵⁵ Ebd., S. 80.

³⁵⁶ Ebd., S. 81.

³⁵⁷ Ebd., S. 81ff.

³⁵⁸ Ebd., S. 83.

³⁵⁹ Ebd., S. 84.

des Visuellen“ zu, die sie befähigt „über Raum [zu] sprechen, ohne ihn zu verwenden; sie kann durch ständiges Übereinanderschichten von Grundflächen die Figur darstellen; sie kann unter dem Deckmantel eines geschriebenen Textes von Licht und von Schatten sprechen.“³⁶⁰

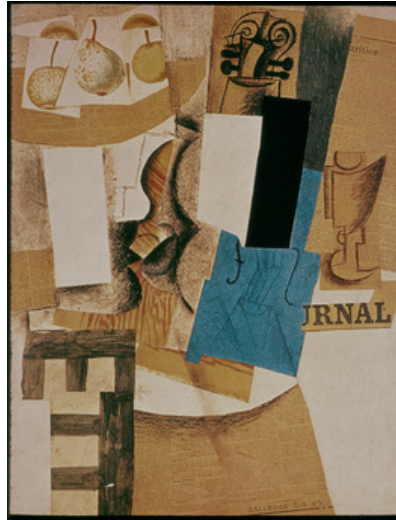


Abb. 3.10: Pablo Picasso, *Stillleben mit Violine und Früchten*, 1913

Die Collage – und nicht nur die Picassos oder der Avantgardisten – erscheint so als ein dynamisches Gefüge, das seine eigene Bildhaftigkeit permanent verhandelt, aushandelt, sichtbar macht und teilweise auch infrage stellt, indem es sich zu seiner eigenen Negativität hin öffnet. Nach Krauss ist die Collage so in der Lage, einen *Meta*-Diskurs in und über sich selbst und seine eigene Bildlichkeit zu führen, was in etwa den Eigenschaften des *Metabildes* nach Mitchell entspricht. Nach diesem zeichnen sich Metabilder durch die Infragestellung der „Struktur von ‚Innen‘ und ‚Außen‘, von einer Repräsentation erster und zweiter Ordnung“³⁶¹ aus. Das heißt, dass die innerbildlichen „Fremdpartikel“ – im Falle Picassos die einmontierten Zeitungsausschnitte oder Wachstuch-Fragmente – in der bildinternen Hierarchie nicht als Bildteile „zweiter Ordnung“ gedeutet werden, die ein primäres Bild stören oder in „Unordnung“ bringen, sondern einen gleichberechtigten bildlichen Status einnehmen. Auch wenn diese eingefügten Bildteile über klar sichtbare Kanten verfügen, sind sie doch in das Gefüge des Bildes eingebunden und haben an ihm Teil. So referieren sie auf ihr „eignes Machen“ und das so, dass sie „die Grenzen zwischen Innen und Außen, der Repräsentation erster und der zweiten Ordnung“ auflösen.³⁶² Die Notwendigkeit die Kanten der Collagen sichtbar zu machen und so auf seine eigene Gemachtheit zu verweisen betont auch Stezakers selbst:

³⁶⁰ Ebd., S. 83.

³⁶¹ W.J.T. Mitchell, *Metabilder*, in: Ders.: *Bildtheorie*, Frankfurt/M 2008, S. 172–233, hier S. 181.

³⁶² Ebd., S. 182. Zum metabildlichen Status der Collagen Stezakers siehe die Zusammenfassung in Kap. 10.

„Ich glaube, dass das Problem bei vielen Collagen darin besteht, dass sie sich selbst als semantische Kombinationen vorgefertigter, linguistischer Elemente sehen. Eine Art der Collage, die sich der gesprochenen oder geschriebenen Sprache annähert oder die sich in ein Kommunikationssystem einpasst, ist eigentlich das Gegenteil von Collage. Ich dachte immer, Collage erfüllt die negative Funktion einer Enttarnung dieser fugenlosen Vorspiegelung des ‚Realen‘: dass sie die Schnittkante vorzeigt, indem sie der technischen Perfektion der Montage zuwiderhandelt.“³⁶³

So argumentiert Stezakers selbst für den Begriff der Collage – und deutlich gegen den der Montage: Montage versuche die Übergänge, die Kanten und Fugen zu verdecken und so – auch im Sinne eines filmischen Schnitts – zu verdecken. Die Collage ist nach Stezaker dagegen das Mittel den ‚fugenlosen‘ Fluss der Bilder zu unterbrechen und die in den Intervallen verschwindenden Bruchstellen sichtbar hervorzuheben. Dass gerade die Dadaisten um Hausmann den Begriff der Montage ganz ähnlich verstanden und auch experimentelle Schnitt- und Montage-Techniken im Film immer wieder auch die Sichtbarkeit des Schnitts und der Montage verhandelten, verdeutlicht die Ambivalenz dieser Unterscheidung.

e) Montage/Collage – postmodern

Stezakers Form der Collage ist, wie bereits angedeutet wurde, nicht nur offen für eine produktive Anbindung an die avantgardistischen Konzepte der Dadaisten und der Surrealisten. Seine kritische Haltung gegenüber den Bildwelten der Massenmedien, das Prinzip der Überforderung das diese verstärkt in den 1960er Jahren mit sich bringen, sowie der vermeidliche Verlust an Originalität im Zeitalter der mechanischen Reproduzierbarkeit rücken ihn, wie in Kapitel 2 bereits klar gemacht wurde, in den Umkreis der New Yorker Künstler*innen, die als *Pictures*-Generation einen dezidiert postmoderne Bildgebrauch umsetzten.³⁶⁴ Was darunter zu verstehen ist und welche Rolle die Collage hierin spielt, soll im Folgenden kurz erläutert werden.

Von einem eindeutigen Konzept der Postmoderne zu sprechen würde bedeuten ihrer eignen Grundbestimmung zuwiderzulaufen: So betont Peter Zima die Gefahr die darin liegt, davon auszugehen, dass es „eine postmoderne Ästhetik gibt“³⁶⁵ und auch Peter Bürger weist in seiner Einleitung zum „Ursprung des postmodernen Denkens“ auf die Schwierigkeiten einer

³⁶³ Stezaker in: Gespräch zwischen David Lillington, John Stezaker und William Horner, in: de Vries 2008, S. 73ff.

³⁶⁴ Vgl. Yuval Etgar, Exploring Collage Tactics and Terminology, in: Elliot 2019, S. 35–49, bes. 46ff.

³⁶⁵ Peter Zima, Modern/Postmodern. Gesellschaft, Philosophie, Literatur, Tübingen 2016, S. 219.

verallgemeinernden Theoriebildung hin.³⁶⁶ Was klar ist, ist der im Begriff intendierte Bruch mit der Moderne, ihren Zielen und Vorstellungen. Jean-François Lyotard gilt als erster, der den Begriff prägte und auch aus der Ästhetik der zeitgenössischen Kunst im Vergleich mit den klassischen Avantgarden der Moderne heraus problematisierte.³⁶⁷ Für ihn gliedern sich Moderne und Postmoderne jedoch nicht in ein klares *vor* und *nach*, das eine Vereinfachung der Wechselwirkungen zwischen beiden darstellen würde. Vielmehr hat für ihn die Moderne an dem was er postmodern nennt, teil: „Ein Werk ist nur modern, wenn es zuvor postmodern war. So gesehen bedeutet Postmodernismus nicht das Ende des Modernismus, sondern dessen Geburt, dessen permanente Geburt.“³⁶⁸ Und weiter: „*Postmodern* wäre also als das Paradox der Vorzukunft (*post-modo*) zu denken.“³⁶⁹ Hier wird die klare Trennung zwischen *vor* und *nach* aufgehoben und Postmoderne als ein komplexes Gefüge von sich durchdringenden und überlagernden Praktiken und Denkmodellen gedacht. Auch Peter Engelmann macht deutlich, dass das Präfix *Post* eine zu simpel gedachte Überwindung der Moderne intendiert, über die sich allzu leicht von allem Schlechten, das mit der Moderne assoziiert werden mag, abgesetzt wird.³⁷⁰ Nach Engelmann liegt die Stärke des Begriffs darin, das er in „Opposition zur philosophischen Moderne [...] unseren Blick zurück auf die Entstehung einer Konfiguration [lenkt], die über alle Veränderungen seit Beginn der Neuzeit stabil geblieben ist.“³⁷¹ Und auch Umberto Eco stellt fest, dass der „Passepartoubegriff“ der Postmoderne keine „zeitlich begrenzte Strömung ist, sondern eine Geisteshaltung, oder genauer gesagt, eine Vorgehensweise.“³⁷² So wird deutlich, dass die Postmoderne nicht als Bruch mit der Moderne zu betrachten ist, sondern als deren „radikale Befragung“ die durch „spezifische Verflechtungen mit ihr verbunden ist.“³⁷³

Trotz der schwierigen begrifflichen Ausgangslage können sich über das Konzept der Postmoderne „gemeinsame Anliegen und Tendenzen“³⁷⁴ insbesondere in der Kunst ab 1980

³⁶⁶ Vgl. Peter Bürger, Ursprung des postmodernen Denkens, Weilerswist 2000, S. 7–12.

³⁶⁷ Jean-François Lyotard, Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?, in: Peter Engelmann (Hg.), Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart, Stuttgart 2007, S. 33–48.

³⁶⁸ Ebd., S. 45.

³⁶⁹ Ebd., S. 48.

³⁷⁰ Peter Engelmann, Einführung. Postmoderne und Dekonstruktion. Zwei Stichwörter zur zeitgenössischen Philosophie, in: Ders. (Hg.), Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart, Stuttgart: 2007, S. 5–32, hier S. 7.

³⁷¹ Ebd.

³⁷² Umberto Eco, Postmodernismus, Ironie und Vergnügen, in: Ders., Nachschrift zum ‚Namen der Rose‘ München 1986, S. 76–84, hier, S. 77.

³⁷³ Wolfgang Iser, Die Geburt der postmodernen Philosophie aus dem Geist der modernen Kunst in: Ders., Ästhetisches Denken, Stuttgart 2017, S. 86–123, hier S. 86.

³⁷⁴ Zima 2016, S. 219.

und natürlich der Architektur³⁷⁵ dieser Zeit herauslesen lassen. Warum gerade die Kunst für die zunächst als geschichtsphilosophisches Konzept gedachte Postmoderne so hilfreich ist, macht Wolfgang Welsch in seinem Aufsatz zur „Geburt der postmodernen Philosophie aus dem Geist der modernen Kunst“ deutlich. Welsch geht darin davon aus, dass das postmoderne Denken grundsätzlich „ästhetisch bestimmt“³⁷⁶ ist, was vor allem an den Schriften Lyotards deutlich wird.

Trotz aller Schwierigkeiten sieht Zima die „Vielfalt und das Heterogene“³⁷⁷ vor allem als Grundlage einer postmodernen Ästhetik und auch Welsch betont die positive Bedeutung des Zusammenprallens heterogener Aspekte für die Postmoderne:

„Postmodernes liegt dort vor, wo Verschiedenheit weder Systemabfall noch bloßes Beiwerk, sondern für die entstehenden Gebilde konstitutiv und für deren Erfassung essentiell ist. Postmoderne geht es um Vielfalt nicht in der schieflich-friedlichen Form des Nebeneinander von Verschiedenem, sondern in der anspruchsvollen, spannungsreich-agonalen und irritierenden Form der Komplexion.“³⁷⁸

Die postmoderne Collage wurde von Frederic Jameson als Zeichen einer radikalen Differenz gelesen. Für ihn ist sie eingebettet in eine allgemeine Tendenz in der Kunst nach den als klassisch bezeichneten Modernen, die um das „Zerreißen der Signifikantenkette“ bemüht ist und eine Art „Schizophrenie“ darstellt, die sich als „eine Serie reiner nicht zusammenhängender Gegenwartsmomente im zeitlichen Ablauf“ darstellt.³⁷⁹ Auf den Aspekt der Zeitlichkeit, beziehungsweise der *Gleichzeitigkeit* in der Collage hat bereits Hanno Möbius immer wieder hingewiesen. Dabei geht Möbius davon aus, dass jeder einzelne Bildteil einer Collage oder Montage über eine eigene ursprüngliche Zeitlichkeit verfügt. Mit Blick auf die Fotografie wird klar, was damit gemeint ist: Nach der ebenfalls linguistisch, an Charles Sander Peirce orientierter Fototheorie, befindet sich jede Fotografie in einem indexikalischen Verhältnis zu derjenigen Wirklichkeit, die sie abbildet.³⁸⁰ Sie ist also eine raum-zeitliche Spur des Gewesenen. Besteht nun eine Collage oder Montage aus zwei oder mehreren fotografischen Bildern oder Bildteilen, so transportiert jeder der Teile seinen eigenen zeitlichen Index, der fortan in einem bildlichen Kontinuum mit einem anderen gelesen wird. So ergibt sich ein

³⁷⁵ Zum Ursprung der Postmoderne aus der Architekturgeschichte siehe Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin 1997.

³⁷⁶ Welsch, 2017, S. 116.

³⁷⁷ Zima 2016, S. 219.

³⁷⁸ Welsch 1997, S. 121.

³⁷⁹ Frederic Jameson, *Postmoderne – Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus*, in: Andreas Huyssen, Klaus R. Scherpe (Hg.), *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek bei Hamburg 1986, S. 45–102, hier, S. 71.

³⁸⁰ Vgl. Geimer 2009, S. 18–31.

mehrzeitliches Bildgefüge innerhalb eines Bildes, das die grundlegende Heterogenität und Ambivalenz der Collage nach Möbius ausmacht.

Jamesons strukturalistisch-linguistisch gefärbte Betrachtung attestiert der Kunst eine grundsätzliche „Heterogenität und fundamentale Diskontinuität“, in der das „Kunstwerk nicht länger einheitlich oder organisch, sondern praktisch eine Wundertüte oder Rumpelkammer voller zerstückelter Subsysteme, zusammengewürfeltem Rohmaterial und Impulse aller Art“³⁸¹ ist. Dieser durchaus negativ zu verstehende Impuls, den Stil- und Systempluralismus der Postmoderne und somit auch das Prinzip der Collage gegenüber, steht im klaren Widerspruch zur teils emphatischen Bedeutung der Collage/Montage in Peter Bürgers eingangs umrissenen Konzepts der Theorie der Avantgarde, wo der Bruch mit den Darstellungs- und Wahrnehmungsprinzipien der Renaissance durch die Montage sein kritisches Potenzial voll entfaltet.³⁸²

Dass Jameson die Collage als Bestandteil einer möglichen Ästhetik der Postmoderne in Betracht zieht, macht deutlich, wie sehr die in der Collage umgesetzte Heterogenität der Teile innerhalb dieser zu verorten ist und den postmodernen Anspruch auf Ambivalenz und Uneindeutigkeit umsetzt. Brandon Taylor war der erste, der Stezaker in seinem kunsthistorischen Abriss der Geschichte der Collage in den Rahmen einer postmodernen Collage einordnete. Unter dem Schlagwort *Collage after Collage*³⁸³ beschreibt er zum einen die postavantgardistischen Strategien der politischen Collage zum anderen die *Post-Pop* Assemblagen der amerikanischen Kunst der 1980er Jahre in einem dezidiert an den Begriffen von Jameson und Bürger geprägten Theorierahmen. Das *nach* bezieht sich hier auf Collage nach der klassisch avantgardistischen Definition im Dadaismus und dem Surrealismus durch Peter Bürger. Die Collage-Praxis ab den 1970er Jahren ließe sich so auch formal durch das typische Präfix der Postmoderne als *Postcollage* bezeichnen.

Neben Stezaker gelten Taylor zunächst die malerischen Assemblagen David Salles und Sigmar Polkes als Beispiele für die postmoderne Collage, in denen er die stilistische Sprunghaftigkeit und die scheinbare Beliebigkeit der Materialien und Oberflächen hervorhebt: „Style would jump abruptly from one image to the next: unrelatedness and ambiguity were systemic.“³⁸⁴ Stezaker findet sich in dieser Kategorie nicht nur durch den Gebrauch vorproduzierter Bilder wieder, sondern nach Taylor auch durch die Hinwendung zur Fotografie und zum Film,³⁸⁵

³⁸¹ Jameson 1986, S. 75.

³⁸² Zur Problematik der Post-Avantgarde und der Frage nach der Haltbarkeit des Schocks siehe Bürger 1974, S. 108ff.

³⁸³ Taylor 2004, S. 195–212, hier S. 207–209.

³⁸⁴ Ebd., S. 208.

³⁸⁵ Ebd., S. 209.

sowie durch die Thematisierung des durch Laura Mulvey am narrativen Hollywoodfilm herausgearbeiteten Voyeurismus als Grundstruktur des *skopischen Regimes*³⁸⁶, das er vor allem an den frühen *Voyeur*-Collagen festmacht (Vgl. Kapitel 5). Hier ist das Spiel mit dem „intra-filmic look“³⁸⁷ ein Zeichen für die postmoderne Betrachtungsweise des Kinos innerhalb der Fotografie. Auch die Anschlüsse an die Collagen der Surrealisten Max Ernst und René Magritte wertet Taylor als Kennzeichen einer postmodernen Verwendung von Stilen und Motiven.³⁸⁸ Yuval Etgar schließt sich dieser Deutung an und präzisiert Stezakers Rolle mit Blick auf die Pictures-Generation der amerikanischen Appropriation Art weiter.³⁸⁹ Für ihn ist die Kunst ab den 1970 Jahren nicht mehr durch einen einheitlichen Gebrauch von spezifischen Techniken oder konkreten Gruppierungen geprägt. So sind für ihn die *Picture*-Künstler wie Sherrie Levine, Louise Lawler und Richard Prince nicht an einer Neubestimmung der Collage interessiert.³⁹⁰ Ihre primären Strategien sind die der *rephotography* (Levine und Prince) und des *arrangements of pictures* (Lawler).³⁹¹ Stezakers Hinwendung zur Collage deutet Etgar bei allen Gemeinsamkeiten und Übereinstimmungen als bewusste Abgrenzung einerseits aber auch als Erweiterung dieses bild- und repräsentationskritischen Impulses. Für Stezaker hat die Reaktivierung der als überholt betrachteten Konzepte der klassischen Avantgarden den Effekt, dass sie in doppelter Hinsicht anachronistisch wirken: Obwohl die Aneignung von Fotografien als zutiefst zeitgenössische Strategie angesehen wird³⁹², ist sein Beharren auf der Collage und ihrem disruptiven Potenzial als ein nostalgischer Rückschritt zu betrachten und auch die Fixierung auf veraltetes Bildmaterial stützt diesen Eindruck. Wie Etgar es darstellt gelingt es Stezaker aber gerade durch die Konzentration auf die Schnitte und Kanten, den stetigen Bilderfluss der visuellen Medien zu unterbrechen und ihn mit seiner eigenen Kurzlebigkeit zu konfrontieren.

Dabei wird dem Medium der Fotografie selbst ein aneignender und den Strom der Bilder unterbrechender Gestus zugesprochen, der dem der Collage an sich nahekommt:

„Considered the level of generalization, photographic representation may be described according to the collage principle. Indeed it is a collage-machine (perfected in television), producing simulacra of the life-world.“³⁹³

³⁸⁶ Vgl. Laura Mulvey, Visuelle Lust und narratives Kino, in: Liliane Weissberg (Hg.), Weiblichkeit als Maskerade, Frankfurt/M 1994, S. 48–65.

³⁸⁷ Taylor 2009, S. 209.

³⁸⁸ Ebd.

³⁸⁹ Yuval Etgar, On Edge. Exploring Collage Tactics and Terminology, in: Elliot 2019, S. 35–49, bes. S. 46ff.

³⁹⁰ Insbesondere zu Richard Prince siehe Schaesberg 2007, S. 168–195.

³⁹¹ Etgar 2019, S. 46.

³⁹² Vgl. Douglas Crimp, Die fotografische Aktivität des Postmodernismus, in: Ders., Über die Ruinen des Museums, Dresden, Basel 1996, S. 123–140.

³⁹³ Ulmer 1983, S. 85.

Ulmer spricht der Fotografie selbst die Fähigkeit zu per se Collagen herzustellen, da diese, wie auch der fotografische Akt, aus der Auswahl, dem Schnitt und dem Transfer eines Fragments in einen neuen Rahmen besteht.³⁹⁴ Hier tangiert die Frage nach der Collage in Stezakers Arbeiten die der Fotografie: Kann Stezakers Collage-Praxis als fotografische Praxis verstanden werden? Mit Ulmer gesprochen heißt das, dass die Collage der Fotografie nicht nur verwandt ist, sondern, dass sie den fotografischen Akt auf gewisse Weise am Bild selbst wiederholt. Somit ließe sich die Collage, insbesondere in dem präzisen Sinne Stezakers, als einen sekundären fotografischen Akt verstehen.³⁹⁵

Auch Douglas Crimp betont die Bedeutung der Fotografie im Konzept der Postmoderne. Für ihn ist jedoch die Aneignung der Schlüssel zu ihrem kritischen Potenzial:

„Die fotografische Aktivität des Postmodernismus operiert, wie zu erwarten ist, in Komplizenschaft mit diesem Modi der Fotografie-als-Kunst, aber nur, um sie zu untergraben oder um über sie hinauszugehen.“³⁹⁶



Abb. 3.11: Martha Rosler, *House Beautiful: Bringing the War Home*, 1967–1972

Um Stezakers Praxis der Bildkombinatorik von denen der amerikanischen Künstler*innen abzugrenzen und gleichzeitig weiter im Kontext der Collage-Diskussion zu problematisieren, stellt David Evans Stezaker und Martha Rosler gegenüber, die er als „monteur who is a reluctant

³⁹⁴ Ebd.

³⁹⁵ Dieser Aspekt soll in Kapitel 9 im Zusammenhang mit dem *3rd Person Archive* vertieft werden.

³⁹⁶ Crimp 1996, S. 133.

collagist“³⁹⁷ bezeichnet. Roslers Montage-Serien *House Beautiful: Bringing the War Home* entstanden in den Jahren 1967 bis 1972 (Abb. 3.11) und von 2004 bis 2008 folgen explizit den dadaistischen Collagen John Heartfields, indem sie Bildmaterial aus Einrichtungs-Magazinen mit journalistischen Fotografien des Vietnamkriegs und in der späteren Serie des Irakkriegs kombiniert. Die politische Aussage wird hier auch ohne den Einsatz von Schrift deutlich. Stezaker wiederum wird von Evans als „collagist who is a reluctant monteur“³⁹⁸ charakterisiert. Die Gegenüberstellung beider Positionen lässt Evans zu zwei vereinfachten Schlüssen kommen. Erstens: „both are simply collagists“ und zweitens: „Rosler is transparent and political, whereas Stezaker is opaque and apolitical.“³⁹⁹ Dass diese beiden Annahmen die Positionen Stezakers und Roslers nur unzureichend darstellen ist Evans durchaus bewusst. Ich möchte hierbei wiederum deutlich machen, dass eine klare Einteilung der Collagen Stezakers in binäre Schemata wie dadaistisch oder surrealistisch, politisch oder apolitisch, oder auch auf die Begriffe Collage oder Montage nicht zielführend ist. Vielmehr müssen sie innerhalb eines postmodernen Gefüges verstanden werden, in dem die Aneignung nicht nur von Bildmaterialien, sondern auch von Stilen und Techniken zum Programm gehört. Wurde Stezaker im vorherigen Kapitel als postmoderner Allegoriker gekennzeichnet, so wird dies durch seinen Gebrauch der Collage/Montage gestärkt.

f) Zusammenfassung

Karlheinz Barck schloss die Collage – und explizit die von Max Ernst – bereits 1993 konsequent an den theoretischen Rahmen der Derrida’schen Dekonstruktion an.⁴⁰⁰ Dabei konstatiert er das „die Technik der Collage [...] unter Bedingungen technischer Reproduzierbarkeit der Künste auf radikale Weise das Medium ins Licht ästhetischer Reflexion [rückt]“⁴⁰¹ und so dieses als das „verdrängte unsichtbare Dritte“⁴⁰² aufscheinen lässt.

³⁹⁷ Evans 2019, S. 163; Evans bezieht sich vor allem auf die gemeinsame Ausstellung von Rosler und Stezaker zusammen mit anderen zeitgenössischen Collage/Montage-Positionen in der Ausstellung *The Unmonumental Picture* die 2007 im New Museum in New York gezeigt wurde, Vgl. Flood 2007; siehe auch hier das hier abgedruckte Interview mit Stezaker, S. 116–118.

³⁹⁸ Ebd.

³⁹⁹ Ebd., S. 168.

⁴⁰⁰ Karlheinz Barck, Max Ernsts Ästhetik des ‚Depaysement‘. Ein Beitrag zur Theorie und Praxis dialektischer Bilder, in: Klaus Dirscherl (Hg.), *Bild und Text im Dialog*, Passau 1993, S. 255–274.

⁴⁰¹ Ebd., S. 258.

⁴⁰² Ebd.

„Als eine Verkettung (Artikulation) von Bild-Zeichen ist die Collage (wie die Montage) ein Verfahren der Differenzierung und der Störung des Blicks und der Sehgewohnheiten.“⁴⁰³

In Anlehnung an Derridas erweiterten Schriftbegriff, sieht Barck in den Collagen Ernsts so ein „Spiel der Differenzen“⁴⁰⁴ am Werk, das „Text“ und „Bild“ so „aufnimmt“ (gleich einem Kamera-Auge) und integriert, daß es vom Betrachter als „dialektische Bild“ gesehen/gelesen und inszeniert werden kann.“⁴⁰⁵ Stezakers Collagen lassen sich hieran nahtlos anschließen: Sie vollziehen die Überwindung der strengen Aufteilung zwischen Collage und Montage und agieren in einem offenen Zwischenraum, der sich aus den Konzepten der klassischen Avantgarden speist, ohne diese einer postmoderne Kritik zu unterziehen. Vielmehr löst Stezaker ein, was Lyotard als die Gleichzeitigkeit von Moderne und Postmoderne entwirft. Mit Georges Didi-Huberman ließe sich auch von einem *Nachleben* des Surrealismus und des Dadaismus in den Collagen Stezaker sprechen, der sich im Sinne eines *bricoleurs* nicht nur verschiedene Materialien aneignet und zweckentfremdet⁴⁰⁶, sondern auch theoretische Konstrukte und Modelle.

„In Wahrheit ist er [der Surrealismus, F.F.] nur nicht mehr hier und dort, er ist allenthalben. Er ist ein Phantom, das auf Schritt und Tritt vor einem aufleuchtet.“⁴⁰⁷

Umberto Eco bezeichnet die Collage-Romane von Max Ernst als genuin postmodern, weil sie als „phantastische Traum- oder Abenteuergeschichten“ gelesen werden können, „ohne zu merken, das sie einen Diskurs über alte Stiche darstellen und vielleicht auch über das Collagieren selbst.“⁴⁰⁸ Diese Doppeldeutigkeit, ist es, was der Konzeptkunst fehlte, da sie einen Moment dargestellt hat, „da die Avantgarde (also die Moderne) nicht mehr weitergehen kann, weil sie inzwischen eine Metasprache hervorgebracht hat, die von ihren unmöglichen Texten spricht.“⁴⁰⁹ Stezakers Collagen sind zwar nicht von jener ironischen Distanz geprägt, die Eco als Ausweg aus dem Dilemma der Moderne vorschlägt, so doch von dem Bewusstsein, das sie nicht nur *einen* Diskurs zu führen haben, sondern eine Vielzahl an Anknüpfungspunkte bieten, die, wie hier dargestellt werden soll, ihre Bezüglichkeit zur historischen Collage/Montage-Debatte betreffen, ihren Aneignungsgestus, ihren medialen Zwischen-Status genauso wie die

⁴⁰³ Ebd.

⁴⁰⁴ Jacques Derrida, *Die différance*, in: Ders., *Randgänge der Philosophie*, hg. v. Peter Engelmann, Wien 1998(a), S. 29–58, hier S. 31.

⁴⁰⁵ Barck 1993, S. 258–259.

⁴⁰⁶ Vgl. Claude Lévi-Strauss, *Die Bricolage*, in: Uwe Wirth (Hg.), *Kulturwissenschaft*, Frankfurt/M, S. 209–228.

⁴⁰⁷ Blanchot (1949) 1982, S. 27.

⁴⁰⁸ Eco 1986, S. 79–80.

⁴⁰⁹ Ebd., S. 78.

bildtheoretischen Fragestellungen die sie aufwerfen. Diese mehrschichtige Lesbarkeit und die Fähigkeit sich unvoreingenommen in einem überzeitlichen Kontinuum von Einflüssen zu bewegen, machen die Collagen Stezakers demnach nicht nur postmodern, sondern auch *postkonzeptuell*. Diese, von Peter Osborne in Rekurs auf Lyotard und Adorno – und explizit gegen Jameson – erarbeitete Begrifflichkeit verschärft insofern den Begriff des postmodernen, als dass er einen Kunstbegriff darstellt, der konsequent „die komplexe historische Erfahrung und das kritische Erbe der konzeptuellen Kunst voraussetzt.“⁴¹⁰ Das ist genau die Basis, von der aus Stezaker seine Collagen und die hier im Fokus stehenden Serien konstruiert. Die postkonzeptuelle Kunst tritt demnach das „kritische Erbe der konzeptuellen Kunst“ an und sorgt für dessen „philosophisches Begreifen und die Ausarbeitung seiner Konsequenzen.“⁴¹¹ Stezakers vehementes Arbeiten an den Grenzbereichen von Fotografie und Film löst auch ein, was Osborne die „transkategoriale“⁴¹² Stellung der postkonzeptuellen Werke nennt.

4. Das Material – Second-Hand Imagery

„Eine Fotografie ist nur ein Fragment, dessen Vertäuung mit der Realität sich im Laufe der Zeit löst. Es trifftet in eine gedämpft abstrakte Vergangenheit, in der es jede mögliche Interpretation (und auch jede Zuordnung zu anderen Fotos) erlaubt. Man könnte eine Fotografie auch als Zitat bezeichnen [...].“⁴¹³

Ihr wesentliches Verunsicherungspotenzial gewinnen die Collagen Stezakers aus dem in der Einleitung angeführten foto-filmischen Diskursrahmen, der sich vor allem über die von Stezaker verwendeten Materialien sowie durch die Praxis des Schnitts und der Bildkombinatorik verdeutlicht, die sich an surrealistische Collage-Techniken anlehnt, sich aber auch filmischen Montage-Assoziationen nicht vollständig verschließt. Im Folgenden möchte ich das Ausgangsmaterial der Collagen weiter analysieren und verdeutlichen, dass dem Film-Still, dem Schauspieler-Porträt genauso wie der Postkarte noch bevor sie durch die Collagen Stezakers eine Transformation erfahren, Ambivalenzen und Unklarheiten zutiefst eingeschrieben sind. Wie dargestellt werden soll, liegen diese Ambivalenzen beim Film-Still vor allem, aber nicht nur, begründet in dem prekären Verhältnis von Bewegung im Stillstand, beim Star-Porträt in dem Changieren zwischen der Repräsentation der Rolle und der

⁴¹⁰ Osborne 2021, S. 504.

⁴¹¹ Ebd., S. 506–507.

⁴¹² Ebd., S. 507.

⁴¹³ Sontag 1980, S. 73.

eigentlichen Person und bei der Postkarte im Verhältnis von Sender und Empfänger. Diese Spannungen werden dadurch potenziert, dass es sich um explizit veraltetes Material handelt, welches jegliche Aktualität sowie jeden ihm ursprünglich zgedachten Nutzen eingebüßt hat. Wie bereits dargestellt, lässt die spezifische Leidenschaft für veraltetes Bildmaterial Stezaker als postmodernen Allegoriker erscheinen, der in einem post-surrealistischen Gestus die in den Bildern verborgenen Welten des Vergangenen sichtbar machen will. Die Aspekte der Melancholie, die Benjamin dem Allegoriker unterstellt, sowie der dem nicht unverwandte Aspekt der Nostalgie gehören ebenso zu den Charakteristika dieser Herangehensweise.

Stezaker selbst erklärt sein Interesse an bestimmten fotografischen Bildern mit einer vagen Anziehungskraft, die von Bildern vergangener historischer Episoden ausgingen:

„Perhaps there is an inherent strangeness in images of worlds that have vanished, which I never inhabited; for example, 1940s film stills or Edwardian postcards.“⁴¹⁴

Diese, den Film-Stills sowie den Postkarten inhärente *strangeness*, die bisweilen auch als „unheimliche Qualität“⁴¹⁵ beschrieben wurde, macht das Moment der Faszination aus, welches nicht nur Künstler*innen sich dieser spezifischen Bildform zuwenden lässt. Das Abgetrennt-Sein vom Film bei gleichzeitiger Verhaftung am Film und der Auflösung im Film, sowie die paradoxe Erfahrung von Stasis und Dynamis im Film-Still⁴¹⁶ hat auch bei Filmtheoretikern dafür gesorgt, sich dem Film-Still als „Theoriefigur auf der Schwelle zwischen Kunst und Kino“⁴¹⁷ zuzuwenden. Wie bereits in der Einleitung erwähnt wurde, betonte bereits Rudolf Arnheim 1932 in einer der ersten Überlegungen zum Filmstandbild überhaupt die merkwürdige, ja beklemmende Wirkung der stehenden Filmbilder in *Menschen am Sonntag*.⁴¹⁸ Arnheim stellt hier vor allem den Unterschied zwischen dem im Stummfilm eingespielten Standbild, also der gestellten Pose des Stillstands und der „totalen Starre“⁴¹⁹ der hier verwendeten Film-Bilder heraus. Stezaker dagegen ist gerade von jenen Fotografien fasziniert, die nach der Aufnahme als stehendes *tableaux vivant* fotografiert wurden und ähnlich der frühen Fotografie und dem

⁴¹⁴ Stezaker im Interview mit David Company, in: David Company, *So present, so visible. Conversations on Photography*, Mailand, Rom 2018, S. 91–105, hier S. 93.

⁴¹⁵ Steven Jacobs, *Tableaux Vivants 2: Film Stills and Contemporary Photography*, in: Ders., *Framing Pictures. Film and Visual Arts*, Edinburgh 2012, S. 121–148, hier S. 135.

⁴¹⁶ Vgl. Raymond Bellour, *The Film Stilled*, in: *Camera Obscura* 8/3 1990, S. 99–123.

⁴¹⁷ Winfried Pauleit, Cindy Sherman und das Kino, in: Moser 2017, S. 222–230, hier S. 230.

⁴¹⁸ Arnheim (1932) 2002, S. 119–120; Vgl. auch Raymond Bellour, *Zwei Minuten Ungewissheit in Menschen am Sonntag*, in: Hámos, Pratschke, Tode 2010, S. 39–53.

⁴¹⁹ Arnheim (1932) 2002, S. 119–120; siehe zum Standbild im Stummfilm Daniel Wiegand, *Stillstand im Bewegungsbild. Intermediale Beziehungen zwischen Film und Tableaux vivants um 1900*, in: *Montage AV* 20,2, 2011, S. 41–52; sowie zum Standbild im zeitgenössischen Film Joanna Barck, *Hin zum Film. Zurück zu den Bildern. Tableaux Vivants: „Lebende Bilder“ in Filmen von Antamoro, Visconti und Pasolini*, Bielefeld 2008, S. 59–80.

Stummfilm über gesteigerte Aspekte der Zeitlichkeit (Aufnahmedauer), wie der theatralen Inszenierung mit allen Abweichungen von der Filmaufnahme (Belichtung, Tiefenschärfe, etc.) verfügen.⁴²⁰

In diesem Kapitel soll gezeigt werden, dass die von Stezaker gewählten Materialien zudem durch strukturelle Ähnlichkeiten durchzogen sind. So sind etwa Film-Stills und Postkarten durch ihre Mobilität und ihr Verhältnis zur Bewegung verwandt, die Stezaker selbst benennt:

„They were both images that have to do with movement, or mobility if you will. Postcards move through the world and tell us about other places, and film-stills are records of movement. Together they merge the notion of movement in both spatial and temporal terms.“⁴²¹

Das Arbeiten mit gefundenen fremdproduzierten Fotografien oder ähnlichem standardisiertem Bildmaterial ist eine ästhetische Strategie, die ihren Ursprung, wie gezeigt wurde, in den klassischen Avantgarden des Dadaismus, des Kubismus und des Surrealismus findet. Hier diente die Wiederverwendung von Bruchstücken und Fragmenten einer Collage- und Montageästhetik, die sich gezielt gegen einen Kunstbegriff wendete, der sich nach den Parametern von Originalität und Homogenität misst. Das Kunstwerk aus Bruchstücken, aus Teilen die nicht von einer alleinigen Künstler-Instanz produziert wurde stellt diese grundlegenden Kategorien zugunsten von strukturellen Offenheiten und Ambivalenzen infrage. Am umfassendsten lassen sich die Bilder, die Stezaker verwendet, als Second-Hand Bildmaterial beschreiben. Angefertigt zu einem spezifischen Gebrauch haben sie diesen im Laufe der Zeit verloren und finden nun ein „Zweites Leben“ innerhalb der Collagen Stezakers.

a) Das Film-Still als prekäre Fotografie

„What sense do we make of an image when we do not know where it has come from? What does it mean if we cannot recognize the film or if it barely resembles cinema at all? The beauty and craft of the image are robbed of reason, but a new fascination will fill in the void. In this regard the film still embodies the potential fate of any photograph. Made for one purpose, it is easily detached and redefined elsewhere.“⁴²²

Das Film-Still ist in der film- und medienwissenschaftlichen Forschung mehrfach Gegenstand von tiefgehenden Untersuchungen gewesen, die sich mal auf die medialen Eigenschaften der

⁴²⁰ Stezaker 2006, S. 117.

⁴²¹ Stezaker im Interview mit Yuval Etgar in: Too Many Images 2018, S. 11.

⁴²² Company 2008, S. 127.

Bildform beziehen, mal auf die konkreten Arbeitskontexte einzelner Fotografen im Umfeld des Films. Dabei ist wiederholtermaßen auf den prekären Status des Film-Stills als Zwischen-Bild hingewiesen worden.

Der gegenwärtige Forschungsstand bezieht sich im deutschen Sprachraum in der Regel auf Vera Glaßers Buch zum Filmstandbild von 1997.⁴²³ Hier wird erstmals eine systematische Untersuchung des Gegenstands und seiner paradoxen Verwobenheit mit dem Film ausgearbeitet. Bemerkenswert an der Studie Glaßers ist das Zusammendenken von Film-Still und Starporträt, das genauso wie das Standbild die Emotionalität des Films transportieren und den Betrachter*innen „das Entfliehen in dessen Traumwelt“⁴²⁴ erleichtern soll.

Winfried Pauleits Studie verortet das Film-Still in der „Passage zwischen Kunst und Kino“.⁴²⁵ Hier werden Filmstandbilder zu ihrem Verhältnis zur Fotografie und zum Film, sowie zum Kino-Dispositiv und zur bildenden Kunst befragt. Pauleit attestiert dem Film-Still in allen Bereichen eine vermittelnde „Relaisfunktion“.⁴²⁶ Am Werk Cindy Shermans macht Pauleit deutlich, dass dies den „Effekt einer gegenläufigen Hermeneutik“ vor allem über die „radikale Ablehnung der kontextuellen Beziehungen zum Film“⁴²⁷ entwickelt. Ihre inszenierten Fotografien zitieren konkrete filmische Ästhetiken, ohne auf einen realen filmischen Referenten zu verweisen. Filmstandbilder, auch fiktiv inszenierte, markieren so „Grenzlinien“ zwischen „den Bildformen, zwischen den Künsten und den symbolischen Formen“ und wirken gleichermaßen als „Triebmittel der Dissemination und als Vehikel der Grenzüberschreitung.“⁴²⁸

Eine weitere Studie, die sich mit dem Film-Still als Schwellenbild befasst, ist Walter Mosers Arbeit zu den Filmstandbildern des amerikanischen Fotografen Warren Lynch.⁴²⁹ Moser untersucht hier das Verhältnis von Fotografie und Film ausgehend von den Aufnahmen die Lynch zu Erich von Stroheims Film *Greed* von 1934 anfertigte. Die Studie Mosers ist vor allem interessant, weil sie den vielvernachlässigten Beruf des Set-Fotografen in den Blick nimmt und seine relevante Rolle im Entstehungsprozess des Films – und nicht erst für die nachträgliche Vermarktung dessen – hervorhebt. Das Verhältnis von Fotografie, Film und Kunst wird von Moser zudem in der von ihm kuratierten Ausstellung „*Film-Stills. Fotografien zwischen Werbung, Kunst und Kino*“ die 2017 in der Albertina in Wien präsentiert wurde, weiter

⁴²³ Vera Glaßer, *Schaukastenbilder. Standbilder aus amerikanischen Tonfilmen*, Bielefeld 1997.

⁴²⁴ Ebd., S. 71.

⁴²⁵ Pauleit 2004.

⁴²⁶ Ebd., S. 308.

⁴²⁷ Ebd.

⁴²⁸ Ebd., S. 311.

⁴²⁹ Walter Moser, *Film-Stills von Warren Lynch zu Erich von Stroheims Greed (1934) – Zum Verhältnis von Fotografie und Film* (Univ.-Diss.), Wien 2015, (unpubliziert).

vertieft.⁴³⁰ Hier wird vor allem versucht, den prekären Status des Film-Stills angesichts seiner hohen handwerklichen und auch künstlerischen Qualität aufzuwerten und nicht nur als Gegenstand der Forschung, sondern auch als eigenständiges Anschauungsobjekt zu präsentieren. So sind die Fotografien der Ausstellung konsequent als Originale dargestellt, die zwar auf einen Film verweisen, aber auch losgelöst von diesen einen eigenständigen Anschauungswert, eine eigene Aura entfalten. Flankiert wurde die Ausstellung von einem hochwertigen Katalog, der diesen Anspruch weiter unterstreicht.

Auch Steven Jacobs untersucht in unterschiedlichen Publikationen das Verhältnis vom Film und den visuellen Künsten am Gegenstand des Film-Stills. So in seiner überblicksartig-historischen Darstellung des „Classic Film Stills“ in dem er einen Bogen schlägt von den frühesten Set-Fotografien des Hollywood-Systems bis zur zeitgenössischen Fotokunst von Jeff Wall, Cindy Sherman, Gregory Crewdson und anderen, für die das Film-Still und seine spezifische Ästhetik ein konstanter Referenzpunkt darstellt.⁴³¹ In einem darauf folgenden Aufsatz zum Thema führt Jacobs diese Argumentation weiter fort und unterstreicht die bereits zuvor angedeutete Nähe des Film-Stills zur akademischen Malerei des 19. Jahrhunderts, die ähnlich dem Film-Still ihre Theatralität über Posen und Gesten zum Ausdruck bringen.⁴³²

Wie bereits dargestellt gehören die Publikationen von David Company ebenfalls zum weiten Forschungsfeld des Film-Stills an der Schwelle von Fotografie und Kunst.⁴³³ Von ihm stammen diverse Einführungen sowie Essays und Katalogbeiträge in denen er sich mit den verschiedenen Kontexten des Film-Stills auseinandersetzt. Außerdem kann Company aus der Perspektive eines Sammlers berichten der, ähnlich Stezakers, ein spezifisches Interesse an der Bildform des Film-Stills entwickelte.⁴³⁴

Der als historisch zu bezeichnende Forschungsstand zum Film-Still beginnt in den 1970er Jahren und stellt weniger eine konzise Einordnung oder Befragung der Bildform dar, als eine in den meisten Fällen stark semiologisch ausgerichtete Theoretisierung. Diese soll im übernächsten Schritt in Anschluss an die diskursbestimmenden Überlegungen von Roland Barthes vertieft werden. Zunächst soll in Anlehnung an den bereits referierten Forschungsstand

⁴³⁰ Walter Moser (Hg.), Film-Stills. Fotografien zwischen Werbung, Kunst und Kino (Ausst.-Kat. Wien), Heidelberg 2016, S. 10–30; bereits 1993 wurde das Film-Still zum Gegenstand einer eigenen Ausstellung, siehe: Museum für Gestaltung Zürich (Hg.), Film Stills. Emotions made in Hollywood (Ausst.-Kat.), Zürich 1993.

⁴³¹ Steven Jacobs, The History and Aesthetics of the Classical Film Still, in: History of Photography 34/4 2020, S. 373–386, hier S. 385.

⁴³² Jacobs 2012, S. 136; siehe hierzu auch Anne Hollander, Moving Pictures, Cambridge, London 1991, auf die sich auch Stezaker bezieht in: Stezaker 2006.

⁴³³ Vgl. Company 2005; Company 2008.

⁴³⁴ Vgl. David Company, Two Film-Stills (2012), in: <https://variousmallfires.co.uk/2012/04/24/one-photograph-6-two-film-stills-by-david-company/>, [30.07.2021].

das Film-Still in seiner Abhängigkeit zum Film und dessen Funktionalisierung in den filmischen Produktionsumstände dargestellt werden.

Produktion: *Second Shot*

Die Stellung des Filmstandbildes ist wie bereits angedeutet auf vielen Ebenen eine prekäre und von Widersprüchen Durchdrungene. Diese ist einerseits durch die Produktionsbedingungen andererseits durch die nachträgliche Handhabung des Film-Stills vorgegeben.

Zunächst zur Produktionsseite: Wie beispielsweise Glaßer deutlich macht, gehörten die Film-Stills in den Aufgabenbereich von Setfotografen, die einen eigenen Berufszweig innerhalb des frühen Hollywood-Systems ab den 1910er Jahren etablierten.⁴³⁵ Diese auch als *Stillmen* bezeichneten Fotografen hatten am Set der Filmproduktion eine doppelte Bedeutung: einerseits sollten sie einzelnen prägnante Szenen für die spätere Vermarktung des Films festhalten, andererseits aber auch mit ihren Fotografien den Regisseuren und Technikern die Ansichten des Sets sichern, falls eine Szene an einem folgenden Tag zu Ende gedreht werden sollte. In diesem Fall war die Fotografie nicht für eine Veröffentlichung bestimmt, sondern lediglich als ein dokumentarisches Hilfsmittel der Produktion selbst.⁴³⁶ Auch waren die Set-Fotografen oftmals mit einzelnen Porträt-Aufträgen betraut, die die Schauspieler*innen in Kostüm und Maske festhielten. Diese Aufnahmen wurden oftmals für die Plakatgestaltung verwendet oder in den gleichzeitig mit dem Hollywood-System aufkommenden Fan-Magazinen abgedruckt.⁴³⁷ Trotz der eminenten Funktion der Setfotografen für die Produktion wie für die Vermarktung des Films ist ihre „Anonymität [...] eine Konstante, egal ob in Hollywood oder in Europa.“⁴³⁸ Wie Glaßer deutlich macht, standen die Setfotografen in der Studiohierarchie an unterster Stufe und „verfügten weder über das Copyright an ihren Aufnahmen, noch waren ihnen Mitspracherechte bei der Auswahl und der Vervielfältigung ihrer Fotos zugesichert, nicht einmal in künstlerische Fragen.“⁴³⁹ Nur in wenigen Ausnahmefällen haben es die Fotografen geschafft sich über die Produktion von Film-Stills einen Namen zu machen.⁴⁴⁰

⁴³⁵ Vgl. Glaßer 1997 S. 15–24

⁴³⁶ Vgl. Pauleit 2004 S. 25.

⁴³⁷ Vgl. Jacobs 2012, S. 125.

⁴³⁸ Christian Maryska, Marginalien zur Geschichte der frühen Film Stills, in: *eikon* 10/11, September 1994, S. 64–71, hier S. 64.

⁴³⁹ Glaßer 1997, S 19.

⁴⁴⁰ Ausnahmen sind der deutsche Theater- und Filmfotograf Hans Natge und die deutsche Fotografin Li Erben, siehe: Jürgen Trimborn, Hans Natge und die Anfänge der Filmfotografie in Deutschland, in: *Fotogeschichte* Jg. 20, Heft 75, 2000, S. 33–44; sowie: *Gesichter. Szenen. Impressionen. Fotografien von Li Erben* (Ausst.-Kat. Frankfurt), Kinematograph 13/1999.

Die besondere Schwierigkeit der Fotografen am Set lag vor allem darin, die Schauspieler nach dem eigentlichen Dreh für eine weitere Aufnahme, einen *second-shot* in Pose zu bringen. Da die Film-Stills mit einer separaten Kamera aufgenommen wurden, die in der Regel über ein wesentlich größeres Format und damit gegenüber der eigentlichen Filmkamera über eine höhere Tiefenschärfe verfügte, war es nötig die Fotografien nachträglich zu inszenieren. Dieser Aspekt der Nachträglichkeit und der Pose sind wesentlich für die ambivalente Ästhetik des Film-Stills, da hier seine Bedeutung als *Stand-Bild* voll zum Tragen kommt. Wie Moser deutlich macht, wird die „fotografische Fiktion“ durch die Pose „subvertiert“: Indem „die Akteure vorgeben, in einer vom Betrachter unabhängigen Wirklichkeit zu agieren, wird durch das offensichtliche Posieren der Schauspieler ersichtlich, dass es sich um eine Inszenierung für die Fotokamera handelt.“⁴⁴¹ Den Aspekt der Pose hat, wie auch Moser betont, Craig Owens im Rahmen einer an der Dekonstruktion Derridas geleiteten Lektüre vertieft. Für ihn ist die für das Foto eingenommene Pose eine Vorwegnahme der körperlichen Totenstarre im Bild: „[...] die *Mortifikation* des Fleisches durch die Fotografie in die ganze Körperoberfläche einschreiben.“⁴⁴² Die Starre der Pose nimmt die Starre der Fotografie vorweg.⁴⁴³

Wie David Company deutlich macht, ist die Gegenüberstellung von „acting“ und „posing“⁴⁴⁴ im Film-Still, wie auch im *Tableau vivant* zu einfach gedacht. Wenn wir Posieren machen wir uns zwar in vorseilendem Gehorsam selbst zum Bild, die Kamera wird dies jedoch machen, ob wir es wollen oder nicht – „the camera will pose us.“⁴⁴⁵

Durch den Aspekt des nachträglichen Posierens hat Jacobs das Film-Still mit dem malerischen *tableau vivant* in Verbindung gebracht, das weniger am „decisive moment“ des fotografischen Schnappschusses interessiert ist, sondern am „significant“ oder „pregnant moment“ im Sinne Lessings, der die ganze Narration einer Erzählung in einem Bild synthetisieren sollte.⁴⁴⁶ So ist das Film-Still wie das *tableau vivant* ein hochgradig gestelltes, ja fast fiktives Standbild das Bewegung genauso wie jegliche innerbildliche Aktion, seien es Blicke oder Gesten, vortäuscht aber auch verdichten und auf den Punkt bringen soll (Vgl. Abb. 4.1).

⁴⁴¹ Moser 2015, S. 21–22.

⁴⁴² Craig Owens, Posieren, in: Herta Wolf (Hg), Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters Bd. 2, Frankfurt/M 2003, S. 92–114, hier S. 107–108.

⁴⁴³ Vgl. Moser 2015, S. 22. Das Verhältnis von Fotografie und Tod im Spannungsverhältnis von Bewegung und Stillstand wurde bereits von Roland Barthes in der hellen Kammer ausgearbeitet und anschließend hieran vielfach vertieft. Exemplarisch siehe hierzu Laura Mulvey *Death 24x a second. Stillness and the Moving Image*, London 2006.

⁴⁴⁴ David Company, *Posing Acting, Photography*, in: Green, Lowry 2006(b), S. 97–112, hier S. 98.

⁴⁴⁵ Ebd., S. 107.

⁴⁴⁶ Jacobs 2012, S. 137.

„Im besten Fall bringt eine Standfotografie einen Film auf einen (Bild-)Begriff und fungiert wie ein ‚abstract‘ oder Bild-Index. Sie kann dann den Film als eine Summe enthalten, ohne selbst als Bild im Film enthalten zu sein.“⁴⁴⁷



Abb. 4.1: anonym: Still aus *Ghost Catchers* (Dir. Edward F. Cline, USA), 1944

Neben diesen, direkt auf eine Szene des Films sich beziehenden Film-Stills haben sich eine Reihe von Sonderformen an den Film flankierenden Fotografien entwickelt, deren Anspruch über die Repräsentation des Films teilweise hinausläuft. Dazu zählen Fotografien zu Filmen, bei denen die Regisseure ein gesteigertes Interesse an der Vermarktung aufweisen und die die filmische Fotografie teilweise als eigenständiges Medium nutzen. Zu diesen Filmemachern gehörte vor allem Alfred Hitchcock, der für die den Film bewerbenden Fotografien teilweise eigene Arrangements zusammenstellte, die so im Film nie zu sehen waren (Vgl. Abb. 4.2). Diese Fotografien sollten Elemente und Motive des Films inszenieren und andeuten ohne den Anspruch zu haben, als direktes, dem Film entnommenes Bild gelesen zu werden.

Dem Film-Still ist, wie in Kürze gezeigt wurde, bereits auf Seiten der Produktion ein Set von Ambivalenzen eingeschrieben, die sich vor allem aus der technischen Differenz von Foto- und Filmkamera ergeben. Die hochauflösende Fotokamera liefert ein vielfach schärferes Einzelbild als es die Filmkamera bewerkstelligen könnte. Auch durch die Nachträglichkeit der für das Foto

⁴⁴⁷ Michael Diers, *Bilder nach (Film-)Bildern. Über Interferenzen von Fotografie und Film* bei Andreas Gursky, in: Ders. 2006, S. 111–139, hier S. 118.

gestellten Szene, in der die Akteure in starrer Pose die im Film natürlich fließenden Gesten und Blicke nur vortäuschen können liegt die Ambivalenz des Stills begründet.

Als „Schaukastenbilder“⁴⁴⁸ gehören die von den Produktionsfirmen der Filme in Auftrag gegebenen Film-Stills (wie auch Kinopлакate und Star-Porträts) zum Beiwerk oder *Paratext* des Films⁴⁴⁹, dessen Zweck sich zunächst in der Werbung für den eigentlichen Kinobesuch erschöpft, aber auch teilnimmt an der gesamten Publicity-Maschine der Filmindustrie. Als materielle Fotografien, „auf Papier fixiert, statisch und somit dauernd – ersetzt [es] den Film überall dort, wo dieser aufgrund seiner Abhängigkeit von der Leinwand nicht bestehen kann.“⁴⁵⁰

Ist der Film nach in der Regel wenigen Wochen nicht mehr im Programm des jeweiligen Kinos, finden die Film-Stills zumeist den Weg in den Müll, in glücklicheren Fällen in eine Sammlung oder ein eigenes Archiv.

Die große Rolle, die das Film-Still in der Vermarktung des Films im klassischen Hollywood-System einnahm, steht dabei der nur marginalen Anerkennung des Set-Fotografen krass gegenüber. Dies lässt die Fotografien trotz der aufwendigen Inszenierung und der teils hohen technischen Qualität als autorlose Bilder erscheinen, die nur in seltensten Fällen einem Namen zugeordnet werden können. All diese Aspekte begründen das gesteigerte bild- wie medientheoretische Interesse am Film-Still, das im Folgenden kurz dargestellt werden soll.



Abb. 4.2: anonym: Still aus *Little Caesar* (Dir. Mervyn LeRoy, USA), 1931



Abb. 4.3: Bud Fraker (zugeschrieben), *Psycho* (Dir. Alfred Hitchcock, USA) 1959/60

⁴⁴⁸ Glaßer 1997.

⁴⁴⁹ Vgl. Alexander Böhnke, *Paratexte des Films. Über die Grenzen des filmischen Universums*, Bielefeld 2007.

⁴⁵⁰ Moser 2016, S. 13.

Bildtheorie des Film-Stills

Die Theoretisierung des Film-Stills beginnt mit Roland Barthes' Aufsatz zum *Dritten Sinn. Forschungsnotizen über einige Fotogramme S. M. Eisensteins*, in dem dieser erstmals eine eigenständige Theorie des Filmstandbildes in Aussicht stellt.⁴⁵¹ Hier werden Film-Stills, Barthes spricht von Fotogrammen, zum Gegenstand einer eigenständigen Analyse, die angeschlossen ist an den semiotischen Kontext der Rhetoriken des Bildes – Barthes Auseinandersetzung mit den Codes und Botschaftern der Fotografie die zwischen 1961 und 1970 – entstanden. Dabei ist festzuhalten, dass Barthes in seinen Ausführungen zum Filmstandbild sich explizit auf Kadervergrößerungen bezieht und nicht auf nachträglich gestellte Fotografien im Sinne eines *second-shot*.

Dass Barthes die stehende Fotografie dem bewegten Film vorzog wird andeutungsweise im ersten Absatz der *Hellen Kammer* deutlich, wo er berichtet, sich dazu entschieden zu haben „das Photo gegen das Kino“ zu lieben, auch wenn es ihm nicht möglich war „beides voneinander zu trennen.“⁴⁵² Deutlicher wird diese Haltung in seinem 1975 verfassten Text *Beim Verlassen des Kinos*, in dem er präziser die „hypnotische“ Kinosituation, also das kinematographische Dispositiv des „schwarzen [...] Würfel[s]“⁴⁵³ kritisiert. Hier ist es gerade die Geschwindigkeit der Filmbilder, die keine Kontemplation ermöglichen, sondern die Betrachter*innen in einen rauschähnlichen Zustand versetzen und die Dunkelheit des Kinosaals, die die Betrachter*innen in einen „kinematographischen Kokon“⁴⁵⁴ einspinnt. Barthes Interesse am Film ist eher ein Interesse „hinein ins Fragment, ins einzelne Bild, dessen Komposition und a-semantische Dimension.“⁴⁵⁵

Genau diesen Hang zum Fragment unterstreicht seine Auseinandersetzung mit den Fotogrammen Eisensteins: Hier versucht Barthes in den stillgestellten und vom eigentlichen Film losgelösten Filmbildern einen *dritten Sinn* auszumachen, der sich kategorial von den Ebenen der *communication* und der *signification* unterscheidet. Die erste Ebene ist dabei die der Information und der Kommunikation und wird von Barthes der klassischen Semiotik zugeordnet, von der er sich programmatisch zu lösen versucht.⁴⁵⁶ Die zweite Ebene ist die der „diegetischen Symbolik“, die über die „Gesamtheit der Bedeutung“ zur „Wissenschaft des

⁴⁵¹ Barthes 1990(a), S. 65. Vgl. Pauleit 2004, S. 136–147.

⁴⁵² Barthes 1985, S. 11.

⁴⁵³ Barthes 2005, S. 376–377.

⁴⁵⁴ Ebd., S. 377

⁴⁵⁵ Kirsten 2015, S. 24.

⁴⁵⁶ Barthes 1990(a), S. 47–48.

Symbols (Psychoanalyse, Ökonomie und Dramaturgie)⁴⁵⁷ übergehe. Mit beiden Ebenen eröffnet Barthes ein binäres Schema, dem er den dritten Sinn als „überzählig[en]“ „Zusatz“⁴⁵⁸ gegenüberstellt. Dieser bezeichnet eine „nicht zu decodierende Schicht, die sichtbar vorhanden ist und den Blick affiziert“⁴⁵⁹, die sich nur schwer artikulieren lässt und die sich lediglich in Details offenbart, wie der „Kompaktheit der Schminke der Höflinge, die hier dick auffallend ist, dort glatt und sorgsam aufgetragen ist, es ist die ‚dumme‘ Nase des einen, die fein nachgezeichnete Augenbraue des anderen [...]“.⁴⁶⁰ Diese Details verfügen über eine vage „theoretische Individualität“, die nicht in einer „intellektuellen Erkenntnis“ zu fassen sind, sondern in einer „poetischen Erfassung.“⁴⁶¹ Ist die zweite Ebene eine, die offensichtlich von Eisenstein vorgegeben ist und somit als die „entgegenkommende“ gedeutet werden kann, ist die dritte diejenige, die als „stumpfer Sinn“ nicht von der „intellektuellen Erkenntnis aufzufassen“⁴⁶² ist.



Abb. 4.4: anonym, Film-Still aus: *Iwan der Schreckliche/Иван Грозный*, (Reg. Sergei Michailowitsch Eisenstein, RUS), 1944

Über die Details, die Barthes in den Fotogrammen aus *Iwan der Schreckliche* sieht, ergibt sich die Eigentümlichkeit des dritten Sinns „darin, dass er die Grenzen verschwimmen lässt, den Ausdruck von der Kleidung trennt, aber auch darin, dass er diese Schwingung sehr bündig liefert: als eine elliptische Emphase, wenn man so will: als komplexe und sehr verstrickte

⁴⁵⁷ Ebd., S. 47.

⁴⁵⁸ Ebd., S. 50.

⁴⁵⁹ Kirsten 2015, S. 20–21.

⁴⁶⁰ Barthes 1990(a), S. 48–49.

⁴⁶¹ Ebd., S. 49.

⁴⁶² Ebd., S. 50.

Anordnung [...].⁴⁶³ Diese Verstrickung rührt für Barthes daher, dass der stumpfe, dritte Sinn „ein Signifikant ohne Signifikat“ ist, dessen „Lektüre zwischen dem Bild und seiner Beschreibung, zwischen Definition und Annäherung in der Schweben“⁴⁶⁴ bleibt. Diese Unbestimmtheit des dritten Sinns, der sich einer fixierenden Versprachlichung zu entziehen scheint, liegt dessen Potenzial den metasprachlichen Diskurs der Semiotik zu stören und zu untergraben.⁴⁶⁵

Was Barthes' Überlegungen zum dritten Sinn hier nicht nur für das Film-Still bedeutsam macht, sondern darüber hinaus für die hier angestrebte Analyse der Figuren und Figurationen des Dritten, ist der kritische Umgang mit dem eingangs geschilderten Binarismus von *communication* und *signification* der durch das hinzutretende dritte Element gestört wird. Wie Roland Berg bemerkt, siedelt der dritte Sinn „jenseits der binären Klassifikation [von] Kultur/Natur, Bild/Sprache, von Signifikat/Signifikant oder Denotation/Konnotation“⁴⁶⁶ und findet seinen „Ursprung in der Reaktion des Betrachters angesichts des Bildes.“⁴⁶⁷ Wichtig ist hier die Betonung auf die Betrachter*innen als dasjenige Element, das den dritten Sinn ausfindig macht, ihn findet, aber auch gleichzeitig *erfindet*. Hierzu passt eine Bemerkung aus Barthes (pseudo)biographischer Schrift *Über mich selbst*, wo es unter der Überschrift *Dialektiken* heißt:

„Alles scheint darauf hinzudeuten, dass sein Diskurs nach einer Zwei-Terme-Dialektik verläuft: die geläufige Meinung und ihr Gegenteil, die Doxa und ihr Paradox, Stereotyp und Neuerung, Ermüdung und Frische, Neigung und Abneigung: *ich liebe/ ich liebe nicht*. [...]. Doch stimmt das wirklich? Es zeichnet sich in ihm eine andere Dialektik ab und sucht zur Aussage zu kommen: in seinen Augen tritt durch die Entdeckung eines dritten Terms, der nicht Synthese sondern Verlagerung ist, die Widersprechung der Terme zurück [...].“⁴⁶⁸

Als „dritter Term“ stört der dritte Sinn den strengen Binarismus einer Semiotik, die nach Saussure auf der Gegenüberstellung von Signifikat und Signifikant aufgebaut ist. Im Film sind dies die Ebenen von (formaler) Information und (innerfilmischer) Symbolik. Barthes begnügt sich hiermit nicht und entwirft den dritten Sinn nicht als Aufhebung dieses Binarismus, sondern

⁴⁶³ Ebd., S. 54.

⁴⁶⁴ Ebd., S. 60.

⁴⁶⁵ Vgl. Herta Wolf, Das, was ich sehe, ist gewesen. Zu Roland Barthes' Die helle Kammer, in: Dies. 2002, S. 89–103, S. 101; siehe hier auch die in den Raum gestellte These, dass sich das später in der *hellen Kammer* ausgearbeitete *punctum* der Fotografie im *dritten Sinn* bereits andeutet. Zu einer differenzierteren Gegenüberstellung von *punctum* und *dritter Sinn* siehe Hubertus von Amelnunx, Touching Sense. Roland Barthes's Third Meaning and the Tangent, in: Cooper, Knörer, Malkmus 2008, S. 192–200, hier S. 195–196.

⁴⁶⁶ Ronald Berg, Die Ikone des Realen. Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes, München 2001, S. 210–223, hier S. 211.

⁴⁶⁷ Ebd., S. 212.

⁴⁶⁸ Barthes 2010, S. 79; Dieser Abschnitt ist nur einer von vielen, in denen sich Barthes mit Dualismen und Binarismen auseinandersetzt und verschiedene „dritte Terme“ diesen einzuschreiben versucht; Vgl. Ebd., S. 56; 157–158; 165.

als Zusatz der ihm supplementär vorgelagert ist, ihm nachträglich anhängt oder ihn von innen heraus heimsucht. Bezogen auf den Film klingt dies so:

„Die Anwesenheit eines dritten, zusätzlichen, stumpfen Sinns – und sei es auch nur in einigen Bildern, aber dann als unvergängliche Signatur, als ein Siegel, das für das ganze Werk – und das Gesamtwerk – als Bürge einsteht, – diese Anwesenheit strukturiert den theoretischen Status der Anekdote tiefgreifend um: Die Geschichte (Diegese) ist nicht mehr bloß ein starkes System (ein tausendjähriges narratives System), sondern auch und widersprüchlicherweise ein bloßer Raum, ein Feld von Permanenzen und Permutationen.“⁴⁶⁹

Der dritte Sinn im Film wirke, so Barthes als „Parasit der erzählten Geschichte“.⁴⁷⁰ Das eigentliche Wesen des Films wird hier im „Spannungsfeld zwischen dem Sagbaren und dem Sichtbaren“⁴⁷¹ verortet, dem es sich permanent entzieht: der Artikulation wie der Sichtbarkeit. Das Fotogramm, als das Fragment des Films, wird von Barthes ganz im Sinne der oben angeführten Charakterisierung des Film-Stills als „Nebenprodukt des Films“ beschrieben, als „ein Muster, ein Lockmittel für Kunde“, das „eine Reduktion des Werks durch Immobilisierung dessen [darstellt], was man für das geheiligte Wesen des Films ausgibt: der Bewegung der Bilder.“⁴⁷² Dabei geht sein Blick nicht auf die in der Montage vollzogene Kombination von Fragmenten, sondern, mit Eisensteins Worten, zunächst in das „*Innere* des Fragments, *in die im Bild selbst enthaltenen Elemente*.“⁴⁷³

Auf der Ebene des dritten Sinns verortet Barthes daraus folgend das *Filmische* des Films, als dasjenige, „das sich nicht beschreiben lässt, die Darstellung, die sich nicht darstellen lässt“ und das dort beginnt, „wo die Sprache und die gegliederte Metasprache aussetzen.“⁴⁷⁴ Verstehen wir den dritten Sinn als Sphäre des eigentlich Filmischen, so entfaltet sich dieses im Widerspruch zum geläufigen Verständnis nicht in der Bewegung, sondern in der Stasis des Fotogramms, welches sich der filmischen Erfahrung grundsätzlich entzieht. Hier tangiert Barthes wiederum die bereits von Christian Metz und Peter Wollen dem stehenden Film-Bild und der Fotografie attestierte Nähe zum Tod im Bild, die überleitet in eine Thanatologie der Fotografie. Das stehende Bild assoziiert Kälte und Tod, das Bewegungsbild Wärme und Leben. Das sich diese Gegenüberstellung wiederum als ein dualistisches Schema darstellt, das sich nur in Gegensätzen manifestiert, erzeugt auch hier die Notwendigkeit eines „dritten Terms“, der dynamisch an beiden Seiten teilhat, ohne eine dreigliedrige Hierarchie anstelle der

⁴⁶⁹ Barthes 1990(a), S. 62–63.

⁴⁷⁰ Ebd., S. 63.

⁴⁷¹ Kirsten 2015, S 75.

⁴⁷² Barthes 1990(a), S. 64.

⁴⁷³ Ebd., S. 65.

⁴⁷⁴ Ebd., S. 63.

zweigeteilten zu etablieren. Hier sei das *Foto-filmische* auf Basis des dritten Sinns entworfen, das nicht von einer „Beseelung“ des Films ausgeht und diesen mit Begriffen „Fließen, Beweglichkeit, ‚Leben‘, Kopie“⁴⁷⁵ assoziiert, sondern der in einer wechselvollen „Palimpsestbeziehung“⁴⁷⁶ zwischen Film und Fotogramm/Fotografie sich entfaltet.

Die weitere Theoretisierung des Film-Stills hat sich in Anschluss an Barthes' 1970 in den *Cahiers du cinéma* veröffentlichten Essay zunächst unmittelbar im Feld der Filmsemiotik niedergeschlagen. Exemplarisch hierfür stehen die Aufsätze von Michel Ghuede, der ebenfalls 1970 erschien⁴⁷⁷ und die „Éléments pour une théorie du photogramme“ von Sylvie Pierre Ulmann aus dem Jahr 1971.⁴⁷⁸ Da Ghuedes Aufsatz nahezu zeitgleich und ohne Nennung von Barthes' Essay zum dritten Sinn erscheint, ist unklar, ob er sich direkt auf diesen bezieht. Deutlich ist hier, dass das Film-Still ins Zentrum einer filmsemiotischen Lektüre gerückt wird, die sich an der damaligen Debatte in den *Cahiers du cinéma* orientiert, die sich vor allem um die ideologischen Verstrickungen des Films entzündete. Der Ansatz von Ulmann geht dagegen direkt von Barthes und den Filmen Eisensteins aus, ist aber auch bemüht die von Barthes aufgeworfenen Gedanken auf die Montage zu beziehen. Für sie ist klar, dass die Herauslösung der einzelnen Bilder und die hiermit verbundene Aufwertung des Fotogramms keinesfalls im Sinne Eisensteins gewesen wäre: „[...] nothing was more alien to Eisenstein's thinking than the idea of a disruption of the transitivity of the signifying process – of a surfeit of the signifier without a signified.“⁴⁷⁹

François Albera berichtet von „zwei entgegengesetzten Schulen“ die sich in der Auseinandersetzung mit der Theorie des Films in den 1980er Jahren entwickelt haben. Diese beziehe zum einen Impulse von Roland Barthes' Essay zum Fotogramm, der das Filmische jenseits der Bewegung lokalisiert und andererseits von Gilles Deleuze, der im ersten seiner Kino-Bücher das Filmische explizit an die Bewegung bindet.⁴⁸⁰ Zu den wohl ergiebigsten Reflexionen auf den dritten Sinn zählt Karl Siereks Essay *Photogramme* von 1995. Hier stehen die „paradoxen Bewegungen“ die das Fotogramm als „abgeschnittenes Filmstück oder als Ausdruck auf Papier“, „als Dia auf die Wand geworfen oder [...] als Standbild am

⁴⁷⁵ Ebd., S. 65

⁴⁷⁶ Ebd., S. 66.

⁴⁷⁷ Michel Ghuede, Les Photogrammes comme signifiant, in: Cinématique 7/8, 1970, S. 256–265; in Auszügen auf englisch erschienen in: Art in Translation Vol. 8, Nr. 1, 2016, S. 95–107.

⁴⁷⁸ Sylvie Pierre Ulmann, Éléments pour une théorie du photogramme, in: Cahier du cinéma, Januar/Februar 1971, S. 75–83; auf englisch in: ebd., S. 108–127.

⁴⁷⁹ Ebd., S. 123.

⁴⁸⁰ François Albera, Vom Standbild zum Bewegungsbild. Über einige neue Theorien des Films, in: Cinema 30, Bild für Bild, 1994, S. 60–69.

Videoschirm⁴⁸¹ zutage fördert im Zentrum einer Analyse, die sich explizit mit Fragen auseinandersetzt, die „das Kreuz aus den Begriffsbalken ‚Sichtbares/Nichtsichtbares Bild‘ und ‚Bewegung/Zeitschnitt‘ auf sich nehmen.“⁴⁸² Für Sieriek ist der „legendär Aufsatz“ von Barthes der Ausgangspunkt, um „die Betrachtung von Kaderphotos“ in einer schwankenden Bewegung „zwischen einer dem Kino heteronomen Perspektive der Untersuchung des Substanzfragments und dem Entwurf eines autonomen Forschungsgegenstands“⁴⁸³ zu verorten.

In Frankreich ist es vor allem Raymond Bellour, der in Anschluss an Barthes weiter über das Verhältnis von Bewegung und Stillstand im Kino nachdenkt und sich wie auch Albera an einer Gegenüberstellung von Barthes und Deleuze orientiert.⁴⁸⁴ Für Bellour konstituiert das Filmische, das Barthes von der Bewegung des Films los löst „a kind of utopic virtuality caught in the very moment of the film, but against the grain.“⁴⁸⁵ So oszilliere der dritte Sinn zwischen einer der Film äußerlichen Position und einer, die ihn von innen heraus „exhumiert.“⁴⁸⁶ Diese paradoxe Bewegung hält Bellour für unvereinbar mit Deleuze, der trotz der umfassenden Taxonomie von Bildkategorien, die er auf das Filmbild anwendet (Vgl. Kap. 10.) eher an eine einheitliche Lesart des Films gebunden ist.⁴⁸⁷

Dass der theoretische Diskurs um das Film-Still grundlegend von Barthes' Essay zum dritten Sinn bestimmt wird, stellen auch Pauleit und Moser klar.⁴⁸⁸ Hier wird die sich zwar von der strengen Semiotik loslösende, doch ihren Begrifflichkeiten immer noch verhaftende Diskussion in eine eher am Bild orientierte Lesart verschoben, die sich einer konkreten Bildtheorie des Film-Stills annähert.

So charakterisiert Pauleit das Filmstandbild aufgrund seiner sekundären Stellung gegenüber dem eigentlichen Film zunächst als *Parabild*, also als „visuellen Zusatz zum Film“⁴⁸⁹ mit Schwellen- und Rahmenfunktion.⁴⁹⁰ Mit diesem Begriff bezieht er sich auf Gerard Genettes Begriff des *Paratextes*, welcher die Summe aller einen literarischen Text umgebenden Texte, wie Vorwort, Titel, Untertitel, Anmerkungen, Nachworte, etc. meint.⁴⁹¹ Als *Parabilder* sind Film-Stills aber noch in einem deutlichen Abhängigkeitsverhältnis zum Film gedacht – eine Feststellung, die bereits Glaßer hervorhob und die von Pauleit und auch von Moser konsequent

⁴⁸¹ Karl Sieriek, *Photogramme*, in: Meteor. Texte zum Laufbild Nr.1, 1995, S.72–81, hier S. 72–73.

⁴⁸² Ebd., S. 74.

⁴⁸³ Ebd., S. 75.

⁴⁸⁴ Bellour 1990, S. 102–105.

⁴⁸⁵ Ebd., S. 103.

⁴⁸⁶ Ebd.

⁴⁸⁷ Ebd.

⁴⁸⁸ Vgl. Moser 2015, S. 51.

⁴⁸⁹ Pauleit 2004, S. 69.

⁴⁹⁰ Auch Stezaker spricht vom Kino-Vorraum als Schwellenraum („*rite of passage*“), in: Stezaker 2006, S.113.

⁴⁹¹ Vgl. Böhnke 2007. Zum „parasitären“ Verhältnis von Film und Fotografie siehe Pauleit 2004, S. 77, und zum Parasiten als Figur des Dritten Kap. 10.

infrage gestellt wird.⁴⁹² So gelingt es Pauleit über die Bildtheorie Mitchells das Film-Still als *Metabild* mit Eigenschaften auszustatten, die über die reine Verweisfunktion auf den Film hinausgehen.⁴⁹³ Auch dieser Begriff beruht auf Genettes grundsätzlichen Überlegungen zur Literatur (*Metatext*) die von Mitchell im Zuge seiner zeichentheoretischen Bildbetrachtungen fruchtbar gemacht werden. Mitchell bezeichnet darin Metabilder als *Bilder-über-Bilder*, die in der Lage sind Funktionsweisen und Beziehungen von Bildern untereinander anzuzeigen und zu reflektieren.⁴⁹⁴ Nach Pauleit sind Filmstandbilder Metabilder, da sie ebenso das „kinematographische Ereignis abbildbar und reflektierbar machen“.⁴⁹⁵ Dieses vollbringen sie, indem sie die Betrachter*innen nicht in einem hierarchischen Stufensystem in einen nach innen verschachtelten Bildraum integrieren, sondern über einen flüssigen „Strudeffekt“⁴⁹⁶ in die Bilder „hineinsaugen“.⁴⁹⁷ Auch Klaus Krüger betont in Anschluss an Barthes die „doppelte Ordnung“ des nachgestellten Film-Stills die für ihn vor allem darin liegt, „dass der Schauspieler im Standphoto sich selbst als Schauspieler des Films nachstellt.“⁴⁹⁸ Somit sind für ihn Film-Stills „Bilder einer zweiten Ordnung“ und ebenso metabildliche „Bilder über Bilder.“⁴⁹⁹

Die Bilder erfahren so eine Umwertung, die nicht allein den Set-Fotografen zum „heimlichen Philosophen der Filmkunst“ aufwertet, sondern auch die Betrachter*innen und Kinogänger, denen das Film-Still ein Metabild zur Hand gibt, „über das die (industriellen) Einschreibungen und Festschreibungen des Sinns aufgeschoben und verstreut werden.“⁵⁰⁰ Mit Barthes gesprochen werden die Betrachter*innen dadurch zu einer Analyse befähigt, die ‚über den Film hinaus geht‘. Genau von diesem ‚Autonom-Werden‘ des Film-Stills, das sich vom Film löst und einen eigenen Analysemodus zulässt, funktionieren die Collagen Stezakers: Hier wird das Potenzial des Film-Stills als eigenständige Fotografie vorgeführt und in der Collage transformiert. Die metabildlichen Eigenschaften des Standbildes setzen es in die Lage, seine eigenen filmischen Kontexte anzuerkennen und zu reflektieren. Dabei durchlebt das von seinen Kontexten losgelöste Film-Still eine Befreiung, die es für die Lektüre des *dritten Sinns* hin öffnet.

Stezaker ist in erster Linie ein Kinogänger, der sich weniger für die Narration des jeweiligen Films interessiert, sondern dafür, welche ideologischen Mechanismen dem Medium

⁴⁹² Vgl. Moser 2015, S. 47.

⁴⁹³ Pauleit 2004, S. 149–174.

⁴⁹⁴ Vgl. Mitchell 2008, S. 172; Vgl. Kap. 3.

⁴⁹⁵ Pauleit 2004, S. 149.

⁴⁹⁶ Ebd., S. 172.

⁴⁹⁷ Ebd., S. 151.

⁴⁹⁸ Klaus Krüger, *Bild – Schleier – Palimpsest. Der Begriff des Mediums zwischen Materialität und Metaphorik*, in: Ernst Müller (Hg.), *Begriffsgeschichte im Umbruch?*, Hamburg 2005, S. 81–112., hier S. 95.

⁴⁹⁹ Ebd.

⁵⁰⁰ Pauleit 2004, S. 152.

eingeschrieben sind. Um diese zu reflektieren musste er sich dem dritten Sinn zuwenden, als Möglichkeitsform diesen Codes eine eigene Lektüre gegenüberzuhalten.

Was hier über den kurzen Abriss der komplexen film- wie bildtheoretischen Überlegungen zum Film-Still nachvollzogen werden sollte, ist die Wendung der Bildform vom sekundären Anhängsel des Films, für dessen Vermarktung es lange Zeit als essentiell gewesen ist, hin zu einer autonomen Bildform, die in der Lage ist, ihren ambivalenten Status voll anzuerkennen und auszustellen. Dies geht einher mit der von Moser – in der Studie wie auch in der Ausstellung – vollzogenen Aufwertung des Setfotografen einerseits und der Aufwertung des Standfotos als eigenständiges Anschauungsobjekt andererseits.

Über den dritten Sinn ist dem Film-Still ein eigenständiger Lektüremodus zugeschrieben worden, der es als theoretisches Objekt in vielerlei Schwellensituationen verortet. Der hybride⁵⁰¹ Charakter des Film-Stills lässt diese selbst als Bilder einer *Dritten Gattung* erscheinen, die im Spannungsfeld von Fotografie und Film, Bewegung und Stillstand oszilliert, wobei sie an beiden Polen teilhaben, diese verunsichern und selbst infrage stellen.

Film-Stills als Sammlerobjekte

Ausgehend von der Autonomisierung des Film-Stills in der Theorie, die die Betrachter*innen als Akteure entwirft soll im Folgenden das Film-Still als Sammlerobjekt und Objekt der Begierde beschrieben werden. Stezaker, der sich seit seinen Studienjahren mit gefundenen Bildern auseinandersetzt, benennt gerade den Fund von einigen Kisten mit Film-Stills und „Film-Portraits“ als eines der Schlüsselerlebnisse für seine späteren Collagen. Dabei soll gezeigt werden, dass die Verwendung von Film-Stills in der bildenden Kunst, nicht nur als Modus für die Inszenierung eigener Fotografien, sondern gerade die materielle Aneignung, diesen, in der Theorie herausgearbeiteten, Anspruch auf Autonomie verstärkt und seine hier angedeuteten Potenziale voll ausspielt.

Als einer der ersten der sich dem Film-Still als Objekt der Begierde zuwendet und gleichzeitig eine überraschend präzise Charakterisierung des Film-Stills liefert gilt der britische Filmproduzent Paul Rotha. In seinem Kommentar zur „Sixty Years of Cinema“-Ausstellung, die 1956 in London stattfand berichtet dieser aus der Perspektive eines Sammlers, der sich seit den 1920er Jahren für Film-Stills verschiedenster Produktionen und Länder interessiert. Seine Sammlung ist seitdem kontinuierlich angewachsen und hat teilweise seinen Weg in offizielle

⁵⁰¹ Vgl. Moser 2015, S. 75.

britische Filmarchive gefunden. Um seine Faszination für das Material zu erklären legt Rotha folgende Definition vor:

„Stills are usually regarded as commercial publicity aids to a film itself. They may be the work of a still-photographer attached to the production company, who takes photographs as near as possible to certain selected scenes as they will appear in the completed film. Such stills all too often appear ‘staged’, which indeed they are. Alternatively, stills may be ‘blown up’ – enlarged – from the actual cine-negative of the film, a method mostly obtaining in documentary and experimental films where still-photographers are an unnecessary luxury.”⁵⁰²

In dieser Definition ist bereits viel von dem angelegt, was spätere film- und medienwissenschaftliche Autorinnen und Autoren ebenfalls im Film-Still erkennen sollen. Insbesondere der Aspekt der Nachträglichkeit und der Pose ist als wichtig festzuhalten, sowie die Differenz zwischen dem gestellten *second-shot* als aufwendig inszenierter Fotografie und der „aufgeblasenen“ Vergrößerung des Stills vom filmischen Negativ selbst.

Ihren spezifischen Wert sieht Rotha darüber hinaus in ihrer Funktion als Stütze für das Gedächtnis von Filmstudenten, die sich über das Film-Still wesentliche Szenen eines Films in Erinnerung rufen können, sowie in ihrer Funktion als „records in the future, when the films they illustrate may possibly have been destroyed“.⁵⁰³ Auch hier erweist sich Rothas Beschreibung als erstaunlich treffend, schätzt er die Funktion des Film-Stills gerade nicht nur als Gedächtnisstütze für die Analyse eines Films, sondern darüber hinaus als einen fotografischen Beweis, der Zeugnis vom Film ablegt, wenn dieser bereits lange zerstört und vergessen wurde. Auch das prekäre Verhältnis von Bewegung und Stillstand, dass das Film-Still ausmacht, bedenkt Rotha:

„Yet we must always remember that stills are ‘frozen movement’ and can only at best give a feeling of the original dynamic film. Nevertheless, their fascination is immense.”⁵⁰⁴

Wie David Company deutlich macht, ist das massenhaft produzierte Film-Still (und mit ihm auch das Schauspieler-Porträt) im Zuge einer Welle der Auflösung von Kinos in den 1970er Jahren nicht nur zum Gegenstand der künstlerischen Weiterverarbeitung, sondern auch zu einem begehrten Sammlerobjekt geworden.

⁵⁰² Paul Rotha, *Old Film Stills* (1956), in: Ders., *Rotha on the Film. A Selection of Writings about the Cinema*, New York 1958, S. 57–60, hier S. 57.

⁵⁰³ Ebd.

⁵⁰⁴ Ebd., S. 57–58.

„These holdings from long forgotten movies were thought to have little cultural or economic worth. Cut loose from their sources, the glossy prints were left to fend themselves. Suddenly the photographs were up for grasp. New audiences of collectors, film fans, historians and dealers began to scramble for these exotic fragments. With a freshly acquired exchange value the stills were assembled into new collections, with all kinds of archival intentions.“⁵⁰⁵

Stezaker gehört dagegen zu jenen Künstlern, die sich dem Film-Still zuwenden, nicht weil sie ein archivarisches oder filmhistorisches Interesse haben, sondern weil sie in ihm einen von Ambivalenzen tief durchdrungenen Gegenstand erkennen. Wie auch Rotha ist er von der bisweilen rätselhaften Faszination des Film-Stills getrieben. Seine Leidenschaft als Sammler ist dabei nicht an die von Rotha formulierten Qualitäten der Bildform gebunden, sondern beruht gänzlich auf der Faszination, die das Film-Still als scheinbar autor- und kontextbefreites Foto verdeutlicht.

Zusammenfassung: Die Bedeutung des Film-Stills bei Stezaker

Die oben beschriebenen grundlegenden Paradoxa des Filmstandbildes sorgten bei Stezaker bereits in den 1960er Jahren für genügend Faszination, um eine lebenslange künstlerische Beschäftigung zu begründen. In dem 2006 erschienen Essay *The Film-Still and its Double: Reflexions on the 'Found' Film-Still* reflektiert er diese anhaltende Faszination ausführlich. Hier spricht er genauer von einer „*spectral and shadowy underworld*“ die diese Bildform im Verhältnis zum Film evoziere und die „*mysterious opacity*“⁵⁰⁶ der Bilder, die es für ihn zu hinterfragen galt. Dabei ist er sich der primären Funktion der Standbilder als Werbebilder durchaus bewusst. Gerade in der Erfahrung des bereits beschriebenen Missverhältnisses zwischen dem durch die Bilder angefachten Verlangen nach dem Film und der nachträglichen Enttäuschung, dass diese, durch das Foto versprochenen Eindrücke ausblieben, benennt Stezaker hier als Motor für das Interesse an den Bildern:

„These images claimed to be samples of a promised cinematic entertainment but never seemed to actually appear on the screen.“⁵⁰⁷

⁵⁰⁵ David Company, ‚Once more for Stills‘, in: Schifferli, Christoph (Hg.), Paper Dreams. The Lost Art of Hollywood Stills Photography, Göttingen 2007(a), S. 7–13, hier S. 9.

⁵⁰⁶ Stezaker 2006, S.113.

⁵⁰⁷ Ebd., S. 113.

Gerade die britischen Stills hatten es ihm zunächst angetan und wurden für ihn zu „spaces of imaginary habitation“⁵⁰⁸ und Ausgangspunkt für eine Verzauberung, die sich durch den Film selbst schnell zerstreute. Dabei richtete sich sein Interesse weniger auf den Film an sich, sondern auf die teils hervorragenden technischen Qualitäten der Fotografien und die überdeutlichen Fehlleistungen, die sie im Verhältnis zum Film repräsentierten:

„The source of my fascination seemed to be in their failure: in what they accidentally revealed about their production (and that of the film’s production).“⁵⁰⁹



Abb. 4.5: *Blind*, 1979

In seinem Essay stellt Stezaker den bereits bei Steven Jacobs angedeuteten Vergleich zum *tableau vivant* und den somit verhandelten Widerspruch von Bewegtheit und Starre in der Pose heraus. Auch er bezieht sich auf die Verbindung, die Film-Stills als narrative Fotografien mit der niederländischen Genre-Malerei aufweisen⁵¹⁰ und die Verunsicherungen und Paradoxa, die dadurch entstehen:

„These estrangements of the cinematic image created by its still ‘double’ became the focus of my collection and it was in trying to find an internal dramatic representation of this quality of stillness and rigidity which led me into collecting cinematic images of blind characters or blindfolded figures.“⁵¹¹ (Vgl. Abb. 4.5)

Sich auf Marcel Duchamps Äußerungen zum ready-made als „snapshot“ im Sinne einer Unterbrechung der alltäglichen Wahrnehmung („fluidity of everyday experience“) berufend,

⁵⁰⁸ Ebd.

⁵⁰⁹ Ebd., S. 115.

⁵¹⁰ Vgl. Ebd., S. 117.

⁵¹¹ Ebd.

stellt Stezaker das Film-Still einerseits als Unterbrechung des bewegten Filmbildes heraus, andererseits mit Maurice Blanchot als eine, im Moment der Loslösung vom eigentlichen Gebrauch, sich selbst ähnelnde und somit verdoppelnde Bildlichkeit.⁵¹² Das im kinematographischen Ereignis bewegte Laufbild, vom Kinobesucher als Singularität nicht zu fassen, verliert in der Fixierung seinen Wert und Nutzen als Teil eines dynamischen aber kontingenten Ganzen. Daher rührt auch die Bezeichnung des Film-Stills als das „Double“ oder als „Simulation“ des filmischen Fotogramms. Das Film-Still stellt als solches ein vom Film (und seinem Gebrauch) abgespaltenes Fragment dar, das wie die Objekte in den Assemblagen der Surrealisten oder den Collagen Schwitters⁵¹³ seinen aktiven Gebrauchswert zugunsten eines (auf *Dauer* gestellten) Ausstellungswerts einbüßt. In der Projektion als Film geht es jedoch vollends verloren:

„Vision can never catch up with itself, trapped as it is in a process of following the perpetual fugitive image. The still image is absorbed into (disappears into) the function of perceptual deferral. [...] The image as a whole, as a framed formally composed and constructed entity, disappears into cinema's double momentum of action and viewpoint.“⁵¹⁴

Dabei ist für Stezaker das Film-Still der Ort der Wiederkehr des im Film unterdrückten Details und dessen Sichtbarkeit. Hier überschneidet sich die Argumentation Stezakers für das Film-Still mit Barthes Ausführungen zum dritten Sinn:

„The film-still is the main ready-made site for the return of this repressed detail and, in certain terms, for the repressed visibility of the film image to stage an appearance. By a process of cutting the temporal ties with the everyday world: linear narration, cultural circulation, historical location, the found and defunct film-still can represent a confrontation with the material circumstances of the cinematic illusion.“⁵¹⁵

Das gefundene Film-Still stellt aufgrund seiner Stasis einen Bruch innerhalb der alltäglichen wie auch der filmischen Wahrnehmung dar, der eine andere Form der Reflexion und Lektüre ermöglicht. Auf der Ebene des dritten Sinns verortet Barthes die Lektüre des Details, das sonst in der Fließbewegung des Films untergeht.

⁵¹² Vgl. Ebd., S. 120; Blanchot 2012, S. 265–275.

⁵¹³ Vgl. Lambert Wiesing, Bilder – Collagen – Videoclips. Das Materialkonzept von Kurt Schwitters, in: Barbara Naumann, Thomas Strässle, Carolina Torra-Mattenklott (Hg.), Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften, Zürich 2006, S. 247–259.

⁵¹⁴ Stezaker 2006, S. 123.

⁵¹⁵ Ebd.

„In the found film-still fixity is doubly a condition of visibility of the image as an interruption – both of the momentum of everyday image circulation and the momentum of cinematic experience.“⁵¹⁶

Was hier deutlich wird ist das Stezaker das Film-Still nicht nur an die filmische Erfahrung anschließt, sondern seine Qualität im weiteren Kontext einer gesellschaftlichen Bildkultur liest: Beides wird vom (gefundenen) Film-Still unterbrochen und so in einen Zustand der Reflexion befördert, der an Barthes' Begriff des *Satori* denken lässt, jene „zeitweilige Leere“⁵¹⁷ die sich an fotografischen Details entzündet und die er in der *hellen Kammer* als „lebendige Unbeweglichkeit“⁵¹⁸ beschreibt.

Unter Berücksichtigung dieser Äußerungen zum Film-Still wird Stezakers durchgängiges Desinteresse an einer konkreten Zuordnung der von ihm gefundenen Fotografien zu den ursprünglichen Filmen weiter verständlich. Als gefundene Fotos können sie sich von ihrer filmischen Vergangenheit keinesfalls gänzlich losmachen – ihre Produktionsumstände sind ihnen für immer eingeschrieben – doch sind sie in einen Zustand übergetreten, der ihnen die Anbindung an jeglichen Kontext erlaubt, ohne das sie aktiv mit diesen brechen müssen. Ihr Kontext als solcher ist verloren gegangen, also können sie gar nicht mehr in einem konkreten paratextuellen Verhältnis zum Film gelesen werden. Aber anders als bei den vorgetäuschten filmischen Kontexten der inszenierten *Untitled Film-Stills* von Cindy Sherman, sind sie im Falle der von Stezaker verwendeten Bilder einmal konkret gewesen.

Was Stezakers Reflexionen zum gefundenen Film-Still verdeutlichen, ist einerseits sein Bewusstsein für die Ambivalenzen, die Widersprüchlichkeiten und die theoretischen Implikationen der Bildform, die seine Faszination grundlegend antreiben. Zum anderen unterstreichen sie die anhaltende Bedeutung der Theorie für Stezaker. In der Kontextualisierung der eigenen Praxis im konkret filmtheoretischen Diskurs, wird deutlich, dass er trotz seiner Distanz zur Konzeptkunst, nach wie vor Theorie und Praxis zusammendenkt und aus der Theorie entscheidende Impulse für seine Kunst zieht. Das Film-Still als Metabild ist dafür der denkbar geeignetste Ausgangspunkt um die Amalgamierung von Theorie und Praxis im Feld der bildenden Kunst zu verdeutlichen. Zudem verdeutlicht die von Barthes dem Film-Still attestierte *Palimpsestbeziehung* einen enorm produktiven bildtheoretischen Zugang zu

⁵¹⁶ Ebd.

⁵¹⁷ Barthes 1989, S. 59.

⁵¹⁸ Ebd; bereits in „Das Reich der Zeichen“, Barthes' Reisebericht aus Japan und Reflexion auf den Zen-Buddhismus, wird die Bedeutung des *Satori* als Ausweg aus dem westlichen Denken im Sinne eines „sprachfreie[n] Zustand[s]“ und „Aufhebung des sekundären Denkens“ hervorgehoben; siehe Ders., *Das Reich der Zeichen*, Frankfurt/M 1981, S. 102.

Stezakers Collagen im Allgemeinen, der im Zentrum der abschließenden Betrachtung stehen soll (Vgl. Kap.10).

b) Das Star-Porträt als Mediengesicht

Fotografische Porträts von Schauspieler*innen machen neben den Film-Stills den zweiten Großteil derjenigen Fotografien aus, die Stezaker für seine Collagen verwendet. Genau wie im Falle der Film-Stills gehören diese Porträtfotografien einem vergessenen Fundus an Bildern an, denen eine eminent wichtige Funktion im Filmgeschäft ab den frühen 1910er Jahren zukam. Genau wie bei den Stills ist dabei eine eindeutige Zuordnung der Porträtfotografien zu konkreten Personen im Konzept Stezakers weder relevant, noch in den meisten Fällen überhaupt möglich.

Dem voraus (bzw. teilweise auch parallel hierzu) gegangen ist eine tiefe und für die frühe deutsche wie französische Filmtheorie zentrale Auseinandersetzung mit dem Gesicht in der filmischen Großaufnahme, die einen bis heute anhalten kontinuierlichen Diskurs in der Filmtheorie etabliert hat.⁵¹⁹ Um deutlich zu machen, dass es sich bei den von Stezaker gewählten Ausgangsmaterialien um solche handelt, die von einer ihnen innewohnenden Grundambivalenz geprägt sind, ist es an dieser Stelle wichtig, diesen filmischen Diskurs zu reflektieren und zu verdeutlichen, welches identitätslogische Problem dem Schauspielerporträt zu eigen ist und welche Funktion die Schauspielerporträts als Mediengesichter⁵²⁰ im Rahmen der von Stezaker angegriffenen Bildkultur einnehmen. Dafür soll hier in zwei Schritten vorgegangen werden. Der erste skizziert den filmtheoretischen Diskurs des *Filmgesichts* ausgehend vom film- und medienwissenschaftlichen Diskurs sowie Roland Barthes Ausführungen zum Star-Porträt. Der zweite Schritt untersucht die Rolle des Porträts als *Mediengesicht*⁵²¹ im kultur- und kunstwissenschaftlichen Kontext der von Thomas Macho so benannten *facialen Gesellschaft*⁵²² und den Stellenwert der Fotografie bei der Generierung des *Star-Images*.⁵²³ Beide Aspekte sind eng miteinander verwoben und tangieren nicht nur die

⁵¹⁹ Christa Blümlinger, Karl Sierek (Hg.), *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*, Wien 2002; sowie die beiden Ausgaben zum Gesicht im Film der Zeitschrift *Montage AV* 13,1 und 13,2, 2004.

⁵²⁰ Hans Belting, *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, München 2013, S. 214–233.

⁵²¹ Vgl. auch Gunnar Schmidt, *Das Gesicht. Eine Mediengeschichte*, München 2003.

⁵²² Thomas Macho, *Gesichtsverluste. Faciale Bilderfluten und postindustrieller Animismus*, in: Thomas Macho, Gerburg Treusch-Dieter (Hg.), *Medium Gesicht. Die Faciale Gesellschaft, Ästhetik und Kommunikation* 94/95, Berlin 1996, S. 25–28.

⁵²³ Stephen Lowry, *Stars und Images. Theoretische Perspektiven auf Filmstars*, in: *Montage AV* 6,2, 1996, S. 10–35.

medientheoretische Überkreuzung von Gesicht und Leinwand, sondern betreffen, wie etwa Laura Mulvey deutlich macht, immer auch normative Geschlechterverhältnisse innerhalb des Star-Systems.⁵²⁴ Die Engführung beider Teile soll zudem den genuin foto-filmischen Problemhorizont verdeutlichen, der den medientheoretischen Hintergrund dieser Arbeit grundlegend bestimmt.

Es soll gezeigt werden, dass die Komplexität und Ambivalenz des Star-Porträts, wie es von Stezaker angeeignet wird, aus der diskursiven Überblendung von Filmgesicht und Mediengesicht entsteht und von den ästhetischen wie medialen Probleme beider profitiert.

Auf den Diskurs zur Rolle des Porträts in der abendländischen Kunstgeschichte und -theorie sowie auf einen explizit fototheoretischen Diskurs soll an dieser Stelle zugunsten einer auf die Medien Film und Fotografie zielenden Ausführung zunächst verzichtet werden. Eine konkrete Relevanz gewisser Aspekte dieser Diskurse lassen sich in der Einzelanalyse und der hier vorgenommenen Gegenüberstellung von Gesicht und Maske anbringen (siehe Kap. 6).

Die Entwicklung der Filmindustrie seit der Stummfilm-Ära ging Hand in Hand mit der Etablierung eines umfassenden kommerziellen *Star-Systems*. Die massenmediale Vermarktung des *Star-Images* war gerade in den Anfangsjahren (und ist es bis heute) auf die Fotografie angewiesen. Wie auch das Film-Still sind die hochglänzend produzierten Porträt-Aufnahmen der Stars ein wesentlicher Bestandteil der Vermarktungsmaschine Hollywoods.⁵²⁵ Innerhalb dieser Film- und Medienindustrie nimmt der Filmstar dabei von Anfang an eine ambivalente Rolle ein, die zwischen den Polen der öffentlichen Kunstfigur und der privaten Person changieren. Diese ambivalente Struktur des *Star-Phänomens* hat Richard Dyer in seiner für die Filmwissenschaft diskurs-bestimmenden Studie *Stars* als „mehrdeutiges Zeichenkonglomerat, in dem sich visuelle, sprachliche und akustische Zeichen verschränken“⁵²⁶ beschrieben. Seine Studie wird von Brigitte Weingart und Stephen Lowry hervorgehoben, weil sie das akademische Forschungsfeld der *Star Studies*, das bisher von soziologischen oder kulturkritischen Sichtweisen dominiert war, analytisch weiter differenzierte und für eine semiotische Lesart öffnete.⁵²⁷

„With stars, the ‘terms’ involved are essentially images. By ‘image’ here I do not understand exclusively visual sign, but rather a complex configuration of visual, verbal and aural signs. This configuration may constitute the general image of stardom or of a particular star. It is manifest not only in films but in all kinds of media text.“⁵²⁸

⁵²⁴ Mulvey, 1994; dies, *Fetishism and Curiosity*, London 1996; sowie hierzu Michael Cuntz, *Star*, in: Joanna Barck, Petra Löffler (Hg.), *Gesichter des Films*, Bielefeld 2005, S. 261–273, hier S. 263 ff.

⁵²⁵ Vgl. Maryska 1994, S. 65.

⁵²⁶ Brigitte Weingart, *Star Studies*, in: Morsch, Groß 2012, S. 589–609.

⁵²⁷ Vgl. Lowry 1996, S. 11.

⁵²⁸ Richard Dyer, *Stars*, London 1998, S. 34.

Aus dieser Überschneidung von verbalen und visuellen Elementen hat sich in den 1980er die Kernproblematik der *Star-Studies* als ein eigenes medienwissenschaftlichen Forschungsfeld etabliert.⁵²⁹ Das *Image* des Stars ist somit nicht allein auf seine visuelle Erscheinung im Film reduziert, sondern speist sich aus all den filmindustriellen Aspekten der Vermarktung, die die Paratexte des Kinos bilden (und die Film-Stills mit einbeziehen). Trotz seiner mehrschichtigen Konstruktion ist die bildliche Vermarktung zentraler Fixpunkt und wesentliches Element der Ikonisierung, Idolisierung und Vergötterung von Filmstars. Insbesondere die bereits in den 1910er Jahren aufkommenden Fan-Magazine wie *Photoplay* oder *Motion Picture* trugen einen wesentlichen Teil zur Vermarktung und Kommodifizierung des *Star-Images* bei⁵³⁰ und beförderten einen starken normativen Gesichtsdiskurs. Die ‚Filmgesichter‘ der frühen Filmstars unterlagen einer Reihe von Idealen und Normen, „optischen Standards“, die für die Karriere der jeweiligen Akteure ausschlaggebend waren und diese, wie Petra Löffler ausführt, in eine enges System von Typisierungen einbanden.⁵³¹ Zu diesen Typisierungen und Normierungen gehörten neben den naheliegenden Schönheitsidealen vornehmlich auch Qualitäten des Gesichts, die dieses zu einer neutralen „Projektionsfläche für Affekte“, also zu einem „medialen Interface“⁵³² machen.⁵³³

Thomas Van Parys macht auf die Verbindung von Publicity-Porträts und Film-Stills aufmerksam, die beide in ähnlichen Kontexten sowohl als Bildform, wie auch als spezifische Gebrauchsfotografie entstanden – beide sind für ihn „vehicles of films“.⁵³⁴

Als jemand der sich früh mit den Überschneidungen von Film und Fotografie und speziell der visuellen Kultur des Kinos auseinandergesetzt hat, verfasste Roland Barthes bereits 1953 unter dem Titel *Visages et figures* (dt. Antlitze und Gesichter)⁵³⁵ eine richtungsweisende Analyse fotografischer Schauspielerporträts. Dabei fokussierte er sich auf die spezielle Bildsprache des Pariser Fotostudios *Harcourt* das 1934 gegründet wurde und bis heute tätig ist. Das Studio

⁵²⁹ Zum weiteren Stand der *Star-Studies* vgl.: Susanne Weingarten, *Bodies of Evidence. Geschlechtsrepräsentationen von Hollywoodstar*, Marburg 2004, S. 21–34; und Richard Dyer, *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*, London 1986.

⁵³⁰ Vgl. Annemarie Hürlimann, *Madame Bovarys Sprösslinge. Hollywoods Fan-Magazine*, in: *Museum für Gestaltung Zürich* 1993, S. 39–42.

⁵³¹ Vgl. Löffler 2006.

⁵³² Ebd., S. 31.

⁵³³ Zum umfangreichen fotohistorischen Stand der Glamour-Fotografie, insbesondere mit Fokus auf die Phase des Hollywood-Star-Systems siehe: John Kobal, *The Art of the Great Hollywood Portrait Photographers. 1925–1940*, London 1980; Michael Bhatti, *Geschichte und Vermarktung der Hollywood-Glamour-Photographie*, Frankfurt/M 1997.

⁵³⁴ Thomas Van Parys, *A Typology of the Publicity Still: Film for Photograph*, in: *History of Photography Vol 32*, Nr. 1, Spring 2008, S. 85–92, hier S. 88.

⁵³⁵ Roland Barthes, *Antlitze und Gesichter*, in: Gläser, Groß, Kappelhoff 2001, S. 57–69; auch in: Roland Barthes, *Auge in Auge. Kleine Schriften zur Fotografie*, hg. v. Peter Geimer, Bernd Stiegler, Berlin 2015, S. 9–24; Ein Auszug hieraus ist auch als „Der Harcourt-Schauspieler“ in den *Mythologies* 1957 erschienen. Auf deutsch in: Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, (Vollständige Ausgabe), Berlin 2010, S. 29–32.

Harcourt etablierte vor allem in den 1930er und 1940er Jahren einen eigenen fotografischen Stil und lieferte dem französischen Filmgeschäft Porträts höchster Qualität. Markenzeichen des Studios ist bis heute der Verzicht auf Farblichkeit, sowie eine betont kontrastreiche Ausleuchtung der Gesichter (Abb. 4.7). Gerade diese effektvolle Beleuchtung im Porträt wurde von vielen Star- und Glamour-Fotografen eingesetzt, um den Schauspieler*innen den Nimbus einer „Lichtgestalt“ zu verleihen (Abb. 4.8).

„In Frankreich ist man nicht Schauspieler, wenn man nicht von den Harcourt-Studios photographiert wurde.“⁵³⁶

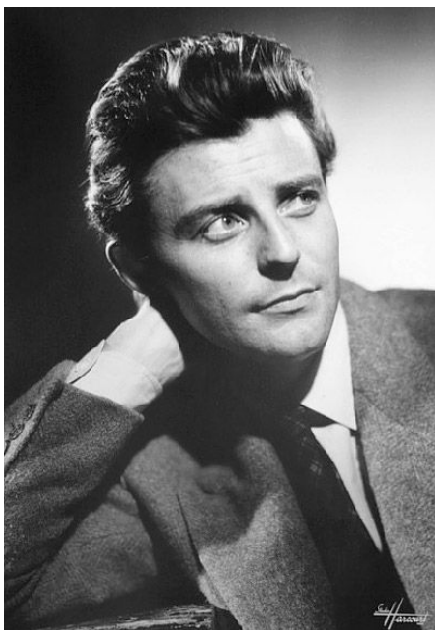


Abb. 4.7: anonym/Studio Harcourt, *Gérard Philip*, 1951

Abb. 4.8: Robert Coburn, *Charles Boyer*, 1937

Im Fokus Barthes' liegt der durch die enorme Verbreitung dieser Fotografien hervorgerufenen „Bazillus der Mode“, also die Nachahmungserscheinungen spezifischer Codes in Kleidung, Frisur und Make-up in der Gesellschaft, sowie die „Vergöttlichung des Schauspielers“ am Beispiel Rudolph Valentinos. Das Kino liefere „autoritäre Typologien“⁵³⁷, die durch die Fotografie in der Werbung erheblich an Einfluss gewinnen. Dabei spricht Barthes gerade dem Kino, noch vor der Malerei und der Fotografie das Potenzial zu „das historische Zeitalter einer Soziologie des Gesichts [zu] begründen.“⁵³⁸ Die Typologisierung und Normierung des Gesichts in der Filmindustrie benannte schon Petra Löffler als wesentlichen Zug in der Herausbildung

⁵³⁶ Barthes 2010, S. 28.

⁵³⁷ Barthes 2001, S. 58.

⁵³⁸ Ebd.

des frühen „Filmgesichts“. Für Löffler sind die „technischen als auch diskursiven Zurichtung [...]“ des Filmgesichts verbunden „mit der massenmedialen Präsenz des Gesichts in der Moderne – greifbar etwa im Starkult oder in der Reklame.“⁵³⁹ Barthes' Interesse gilt aber nicht nur der analytischen Betrachtung von verschiedenen Stereotypen der Filmgesichter, sondern vor allem der affizierenden Wirkung des Gesichts in der Fotografie.

Die *d'Harcourt-Ikonographie* „vergeistigt die Körperlichkeit des Schauspielers“ und lässt etwa im Schauspielergesicht Valentinos „urplötzlich einen Gott erscheinen“, dessen „magisches“ Gesicht er als „reines Gesicht, eine Maske von hieratischer Schönheit“⁵⁴⁰ beschreibt. Dabei sieht Barthes im durch Kinozeitschriften verbreiteten Gesicht der Schauspieler, das „Luxus-Double“ jener „armen Gesichter“,⁵⁴¹ die sie betrachten. Die Filmgesichter changieren bei Barthes so zwischen den Polen der absoluten Vergötterung, die getragen ist von der hochglanz-Ikonographie der Fotografie und deren Stellenwert innerhalb des Star-Systems und der absoluten Oberflächlichkeit der Typisierung, die hinter den Gesichtern der „Vamps oder Gigolos“ keinerlei Empfindung von Innerlichkeit mehr zulässt. Ähnliches wird auch deutlich, wenn er in den *Mythen des Alltags* das Gesicht von Greta Garbo beschreibt. Dieses

„gehört zu jenem Augenblick in der Geschichte des Films, da das Erfassen des menschlichen Gesichts die Massen in größte Verwirrung stürzte, da man sich buchstäblich in einem menschlichen Abbild verlor wie in einem Liebestrank [...]“⁵⁴²

Das Paradox des Star-Gesichts wird deutlich, wenn er in dem vergöttlichten Gesicht Garbos ein „Gesicht-Objekt“ im Sinne einer Maske ausmacht, die über die „schneeige Dichte“ der Schminke, dieses zu einem „gipsartigen Gesicht“⁵⁴³ transformiert. Jegliche spiegelbildliche Subjektivierung muss hier abprallen und es bleibt nur noch Raum für eine passive/asymmetrische Idolatrie. So integrieren sich Barthes' Betrachtungen zu den Gesichtern Valentinos oder Garbos in den „anhaltenden Diskurs um die Entzifferung des Gesichts, der für die Begehrenslogik zwischen ungreifbaren Star und Massenpublikum konstitutiv ist.“⁵⁴⁴

Wie auch das Film-Still beruht das Star-Porträt auf der notwendigen medialen Differenz von Fotografie und Film. Die paratextuell zum Film gehörenden Porträt-Aufnahmen in Maske, Schminke und Kostüm formieren dabei die unerlässlichen „Imagines“ des Filmstars, die „ohne

⁵³⁹ Petra Löffler, ‚Filmgesicht‘. Die Rede vom Gesicht im frühen Film, in: Beilenhoff, Erstić, Hülk, Kreimeier 2006, S. 25–26.

⁵⁴⁰ Barthes 2001, S. 62–64.

⁵⁴¹ Ebd.

⁵⁴² Roland Barthes, Das Gesicht der Garbo, in: Ders., *Mythen des Alltags*, Frankfurt/M 1964, S. 73–75, hier S. 73.

⁵⁴³ Ebd.

⁵⁴⁴ Ilka Becker, *Verpasste Züge*. Trockel, Prince, Ruff, in Petra Löffler, Leander Scholz (Hg.), *Das Gesicht ist eine starke Organisation*, Köln 2004, S. 302–321, hier S. 310.

ihr bewegtes Bild [...] diesseits der Leinwand nur ein sekundäres, dem Kino entliehenes, quasi-öffentliches Leben (führen).“⁵⁴⁵ Und doch ist den Star-Porträts eine diskursbildende „transmediale Autonomie“⁵⁴⁶ zu eigen, die ihnen ein eigenes Leben jenseits des Films ermöglicht.

Gertrud Koch verweist treffend darauf, das die Verwendung der Standbilder in den Printmedien „das Image der Stars selbstreferenziell verwertet als Marketing für das Studio oder einen speziellen Film“, das hierdurch aber auch eine „eigene Öffentlichkeit im Fotojournalismus [geschaffen wird], wo mit den Bildern der Stars für alle möglichen Produkte geworben wird.“⁵⁴⁷ Bereits mit Blick auf die Konstruktion von Weiblichkeit im frühen Star-Kult Hollywoods und dessen Einbindung in die Konsumkultur kommt Koch weiterhin zu der Annahme, dass „die Standbilder der weiblichen Stars [...] in dem Kontext der Werbung eine doppeldeutige Rolle [spielen], zum einen haben sie Leitbildfunktion mit stark appellativem Charakter, andererseits sind sie verbildlichte Substanz.“⁵⁴⁸ Dieser appellative Charakter ist in der Lage „ganze Moderichtungen zu kreieren“⁵⁴⁹ und trägt das Image des Stars, wie das des Films um die ganze Welt. Das Schauspieler-Porträt fungiert also vornehmlich als normative Schablone und separates Image des Menschen als Objekt der Begierde. Der Star fällt im Bild mit seinem Image zusammen und lässt somit seine eigentliche Persönlichkeit (und auch Körperlichkeit) hinter sich.

Mit Blick auf die feministisch-kritische Haltung Laura Mulveys, die diese im Zusammenhang einer psychoanalytisch geprägten Filmlektüre nach Lacan erarbeitet, geht Gertrud Koch aber noch einen Schritt weiter.

„Unübersehbar haben die Stars und die Stills eine Verbindung, die in die Filme hineinwirkt, die in die Bewegung filmischer Bilder eingreift.“⁵⁵⁰

Mulvey hat in ihrem richtungsweisenden Essay *Visuelle Lust und narratives Kino*⁵⁵¹ aus dem Jahr 1975 laut Koch darauf hingewiesen, dass „es die Bilder weiblicher Stars sind, die den Fluß der Filmhandlung durchbrechen.“⁵⁵² Hier kommt dem Gesicht im Film jene Fähigkeit zu, die

⁵⁴⁵ Ines Steiner, Christoph Brecht, Grotteske Attraktionen, gestörte Expressionen, in: Löffler, Scholz 2004, S. 273–301, hier S. 298.

⁵⁴⁶ Ebd.

⁵⁴⁷ Gertrud Koch, Verweile doch, du bist so schön ... , in: Filmstills. Emotions made in Hollywood 1993, S. 23–25, hier S. 23.

⁵⁴⁸ Ebd.

⁵⁴⁹ Ebd.

⁵⁵⁰ Koch 1994, S. 23.

⁵⁵¹ Mulvey 1994, S. 48–65.

⁵⁵² Koch 1994, S. 23; Das Paradigma der *Unterbrechung* und des *Stillstands* im Gegensatz zur (filmischen) *Bewegung* findet sich beinahe leitmotivisch in allen Perioden der Film- und Fototheorie und stellt auch den oben skizzierten Kern der Problematik des Film-Stills dar. So vor allem im Zusammenhang mit dem intermedialen

auch dem Film-Still inhärent erscheint: die Unterbrechung der filmischen Dynamik und ihres narrativen Gehalts. Die im Film separat erscheinende Großaufnahme des weiblichen Stars, die einem Porträt in Bewegung gleichkommt, soll den Betrachtenden eine Form der Kontemplation und Einfühlung ermöglichen, die der Idolatrie des fotografischen Porträts nicht unähnlich ist.

Das Filmgesicht als *Mediengesicht* zu verstehen, heißt es in den breiteren Kontext der *facialen Gesellschaft* einzubinden, den Thomas Macho Ende der 1990er Jahre als kulturwissenschaftliche Kategorie etabliert hat. Hierbei handelt es sich um eine umfassende Analyse der visuellen Kultur als eine durch Gesichtsbilder durchsättigte und auf diese angewiesene, die „ununterbrochen Gesichter produziert.“⁵⁵³ Macho bindet seine Studien zum Gesicht in den Medien (und *als* Medium) an einen durch Hans Belting geprägten bildwissenschaftlich-anthropologischen Diskurs an, der die Bedeutung des Gesicht und seiner unterschiedlichen Bedeutungshorizonte und Semantiken vor allem im Spannungsverhältnis von Körper und Bild verortet.⁵⁵⁴ Dieser Diskurs ist genauso anthropologisch wie kunsthistorisch geprägt und befragt die Darstellung des Gesichts vor allem über den Terminus des Porträts und der Maske als kulturübergreifende Artefakte⁵⁵⁵, sowie das in Porträt und Maske zum Ausdruck kommende Verhältnis von Leben und Tod. Dabei ist für Macho die Entwicklung des Gesichts als Medium an frühneolithische Toten- und Begräbnisriten gebunden, in denen Masken als vom Gesicht „abgezogene“ Artefakte „unabhängig von den Körpern, die sie einmal ‚getragen‘ hatten, verwendet werden“⁵⁵⁶ können. Somit erfolgt „die Geburt des Gesichts [...] aus dem Geist der Maskierung“.⁵⁵⁷ Gesicht und Maske sind untrennbar mit einer als fortdauernd empfundenen Präsenz des Verstorbenen nach dem Tod verbunden. Hieran anschließend begreift Macho den Begriff des Mediums in seiner vollumfänglichen Doppeldeutigkeit:

„Einerseits können Medien als Personen [...] verstanden werden, die aufgrund eines sonderbaren Talents abwesende Autoritäten [...] verkörpern und deren Empfehlungen oder Befehle vergegenwärtigen können: also Schamanen, Orakelpriesterinnen [...], spiritistische Trancemedien. Andererseits können Medien als technische Apparate und Arrangements verstanden werden, mit deren Hilfe ebenfalls räumlich und zeitlich

Diskurs von Film und Fotografie, etwa bei: Joachim Paech, Paradoxien der Auflösung und Intermedialität, in: Hubertus von Amelnunx, Martin Warnke (Hg.), *Hyperkult. Geschichte, Theorie und Kontext digitaler Medien*, Basel, Frankfurt/M 1997, S. 331–368, hier S. 332; Green, Lowry 2006; Laura Mulvey, *Death 24 x a Second. Stillness and the Moving Image*, London 2012.

⁵⁵³ Thomas Macho, *Vision und Visage. Gesichter als Medien*, in: Ders., *Vorbilder*, München 2011, S. 263–289, hier S. 263.

⁵⁵⁴ Vgl. Belting 2001.

⁵⁵⁵ Siehe auch: Sigrid Weigel, *Das Gesicht als Artefakt. Zu einer Kulturgeschichte des menschlichen Bildnisses*, in: Dies. (Hg.), *Gesichter. Kulturgeschichtliche Szenen aus der Arbeit am Bild des Menschen*, München 2013, S. 7–29.

⁵⁵⁶ Macho 2011, S. 279; hierzu auch Belting 2001, S. 143–188.

⁵⁵⁷ Macho 2011, S. 280.

abwesende Menschen und deren Informationen repräsentiert werden können: also halluzinationsfähige Statuen, Schriftzeichen, Radio- oder Fernsehgeräte.“⁵⁵⁸

Gesicht und Maske werden hier eingebunden in einen theoretischen Komplex, der Medien in einer Stellvertreterlogik als sekundäre Zeichen einer vorgelagerten Präsenz sieht. Das Medium hat eine Vermittlerfunktion. Urform des Gesichts als Mittler zwischen Leben und Tod ist Macho dabei die Totenmaske „mit dessen Hilfe die Toten bei passenden Gelegenheiten wiederkehren konnten.“⁵⁵⁹ Die Totenmaske wird hier als präfotografisches Kontaktmedium eingesetzt, das über den direkten Abdruck vom Gesicht ein erstes „wahres Bild“ (*vera icon*) des Menschen liefert.⁵⁶⁰ Die faciale Gesellschaft Machos ist also nicht nur eine, in der Gesichter in den Medien omnipräsent sind, sondern auch *als* Medien in Erscheinung treten und kommunikative Mittlerfunktionen einnehmen. Dabei changieren sie zwischen den Polen der Präsenz des anwesenden Gegenübers und dem Entzug der durch das Gesicht vermittelten/repräsentierten Subjektivität:

„Jedes Gesicht verkörpert eine Paradoxie: ein Anwesendes, das fehlt; ein Abwesendes, das vorantritt und bindet.“⁵⁶¹

Noch bevor Thomas Macho von der facialen Gesellschaft sprach, war es Ulrich Raulff, der schon 1984 feststellte, dass unsere Gesellschaft bereits „seit dem Ende der zwanziger Jahre“ von der „Produktion von Gesichtsbildern [...] durchdrungen [ist].“⁵⁶² Für Raulff ereignet sich gerade mit der Erfindung der Fotografie und deren Kommerzialisierung am Ende des 19. Jahrhunderts die Geburt des *homo photographicus*, des modernen Bildermenschen und somit auch des „fotogenen Gesichts“⁵⁶³, das für ihn nicht mehr als eine geschlossene Einheit fungiert. Vielmehr sind hier im Gesicht „Bilder verschiedenster Herkunft zu einer künstlichen Einheit verschnürt“, die keine „Ausdrucksfläche eines Charakters oder – romantisch – einer Seele“ mehr ist, sondern „eine Collage aus fotografischen Flächen, die ganz speziellen wissenschaftlichen, kriminalistischen und journalistischen Lesarten unterliegt.“⁵⁶⁴

Hier spiegelt sich die diskursive Pluralität des Mediengesichts wider, die auch Martin Schulz anhand des „telepräsenten Gesichts“ des Fernsehens benennt, welches

⁵⁵⁸ Ebd., S. 286.

⁵⁵⁹ Ebd., S. 280.

⁵⁶⁰ Vgl. Belting 2013, S. 44–53; sowie S. 99–104.

⁵⁶¹ Macho 1996, S. 25.

⁵⁶² Ulrich Raulff, *Image oder Das öffentliche Gesicht*, in: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.), *Das Schwinden der Sinne*, Frankfurt 1984, S. 46–58.

⁵⁶³ Ebd., S. 53.

⁵⁶⁴ Ebd., S. 53–54.

„in eine lange Kette von Vorbildern, Nachbildern, Zwischenbildern, Vorstellungsbildern und Wahrnehmungsbildern eingebunden [ist], so daß zumindest nicht genau bestimmt werden kann, wo sich das eigentliche Bild befindet und wo die Präsenz und Identität eines ‚wahren‘ Gesichts sich von seiner artifiziellen Re-Präsenz unterscheidet.“⁵⁶⁵

Für Schulz sind die Gesichter der Medien – er spricht explizit von den Gesichtern des Fernsehens, der Nachrichtensprecher*innen und der Politiker*innen⁵⁶⁶ – hochgradig inszenierte und konstruierte Erscheinungen, die dem Regelwerk einer komplexen „mediale Maskerade“⁵⁶⁷ unterliegen. Das in und durch die Medien repräsentierte Gesicht des Fernsehens, „das lebendig erscheint, aber nicht lebendig ist“, wird von ihm dabei als doppelt gelesenes Bild-im-Bild beschrieben, da das „übertragene Bild-Gesicht bereits von einem geschminkten und frisierten Gesicht vorgegeben ist, dessen Mimik wiederum kulturellen Konventionen unterliegt und das im Blick des Betrachters ohnehin schon als Oberfläche eines möglichen Bildes erfahren wird.“⁵⁶⁸

Die negativ konnotierte Differenz zwischen dem realen Gesicht als *physischer Präsenz* und der *symbolischen Präsenz* eines medial vermittelten Gesichts ist das Kernargument der kritischen Befragung von Mediengesichtern bei Hans Belting⁵⁶⁹, die hier abschließend benannt werden soll. Für Belting sind die durch die Medien produzierten und reproduzierten Gesichter der Fotografie, des Kinos und des Fernsehens synthetische Klischees, die keinerlei Bindung an einen lebenden Körper besitzen. Dabei ist die Logik des Mediengesichts in erste Linie eine Logik des Konsums, des Begehrens und im extremen Fall der (chirurgischen) Angleichung. Die Massenmedien der facialis Gesellschaft „liefern Gesichter als Ware und Waffe“⁵⁷⁰, die sich in den abgeflachten, entleerten Gesichtern von Filmstars und Prominenten in den Printmedien zeigen, sowie in den „kolossalen Masken“⁵⁷¹ von Politikern, die auf Plakaten den öffentlichen Raum zur Ausübung politischer Macht nutzen. Wesentlicher Kritikpunkt Beltings ist die Asymmetrie zwischen den prominenten Gesichtern der Massenmedien und den anonymen Gesichtern der Masse, die nur die passive Haltung von Konsumenten einnehmen können. Das synthetische Bild, das in der vermeintlichen Face-to-Face-Kommunikation

⁵⁶⁵ Martin Schulz, Ent-Larvung der Bilder. Zum Anachronismus der TV-Gesichter, in: Hans Belting (Hg.), Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch, München 2007, S. 285–304, hier S. 286.

⁵⁶⁶ Vgl. zum Politikerporträt: Christian Brändle (Hg.), Kopf an Kopf. Politikerporträts (Ausst.-Kat. Zürich), Baden: Müller 2009.

⁵⁶⁷ Schulz 2007, S. 286.

⁵⁶⁸ Ebd.

⁵⁶⁹ Belting 2011, S. 214–233.

⁵⁷⁰ Ebd., S. 215.

⁵⁷¹ Ebd., S. 222.

betrachtet wird, „gewinnt [...] eine abstrakte Gewalt. Es erwidert keine Blicke aus dem Publikum, auf das seine Wirkung berechnet ist [...].“⁵⁷²

Dieser *Gesichtskult* ist grundlegend durch die amerikanische Filmindustrie geprägt, deren prominente *faces* „nur in den Medien existieren“ und die über die Nahaufnahme im Film einen realen Blicktausch nur „vorgaukeln“ und auch in der fotografischen Reproduktion nur einen „leeren Blick“ generieren, den „man vergeblich auf sich ziehen wollte.“⁵⁷³ Für Belting ist das Gesicht der Medien nur ein Teil der „Gesellschaft des Spektakels“ Debordscher Prägung. Hier vermischen sich die kulturkritischen Tendenzen von Jean Baudrillard oder Günther Anders, die diese bereits in den 1960er Jahre anhand der Begriffe von Simulacrum/Simulation und Phantom und Matrize formulierten, mit einer an der christlichen Kunst geschulten Kunstgeschichte, die im Blicktausch mit dem Bild die Restauration einer quasi-göttlichen Präsenz unternahm.⁵⁷⁴ Das durch die Medien konstruierte und distribuierte Gesicht wird als sekundäre Repräsentation einem „wahren“, körperlichen Gesicht antagonistisch gegenübergestellt, dessen Idealisierung den Diskurs bestimmt.

Diese latente Degradierung des Mediengesichts, die es als eine ‚bloße‘ Maske versteht und die keine Rückschlüsse auf ein dahinterliegendes ‚wahres‘ Gesicht zulässt, schließt zudem an die deutliche Kritik des Kinogesichts, die von Max Picard bereits in den 1930er Jahren formuliert wurde. Picards Bücher stehen noch deutlich unter dem Einfluss des Physiognomie-Diskurses seiner Zeit, was deutlich wird, wenn er in *Das Menschengesicht* von 1929 das Gesicht als das „ewige Ebenbild Gottes“⁵⁷⁵ beschreibt und den Medien gegenüber, und vor allem der Fotografie, eine stark abwertende Haltung einnimmt. Seine frühe Medienkritik bringt er in *Grenzen der Physiognomik* am Beispiel des „Kinostars“ auf den Punkt:

„Wenn das Innere gar nichts ins Äußere zu schicken hat, wenn kein Inneres mehr da ist, wie beim Kinostar zum Beispiel, wenn auf das Gesicht nichts mehr ausgedrückt wird von innen her, dann hört das Gesicht auf, Gesicht zu sein, es wird eine elastische Maske. Aber die Maske dient hier nicht dazu, eine Wirklichkeit zu verdecken, sie ist bloß das Mittel, eine Wirklichkeit, die keine ist, nämlich Leere, zu bedecken. Solch ein Gesicht ist eher Prothese als Maske.“⁵⁷⁶

Dem Mediengesicht in der Deutung von Belting und Macho ist die prekäre Doppeldeutigkeit des Filmgesichts eingeschrieben, das zwischen der öffentlichen Person als stereotypes Produkt

⁵⁷² Ebd., S. 221.

⁵⁷³ Ebd., S. 226–27.

⁵⁷⁴ Eine grundlegende Kritik am Präsenz-Paradigma der Kunstgeschichte lässt sich aus dem Konzept der *différance* Jacques Derridas ableiten, der gerade die phantomhaften Aspekte der Medien produktiv weiterdenkt.

⁵⁷⁵ Petra Löffler, ‚Ein Dichter sieht aus wie ein Chemiker‘. Das Gesicht in der Fotografie, in: Stefan Adriopoulos, Bernhard J. Dotzler (Hg.), 1929. Beiträge zur Archäologie der Medien, Frankfurt/M 2002, S. 132–57, hier S.149.

⁵⁷⁶ Max Picard, *Grenzen der Physiognomik*, Erlenbach-Zürich 1937, S. 48.

der Konsumgesellschaft bzw. des Films und der realen Privatperson schwankt. Dabei ist die dichotome Aufteilung in ‚wahr‘ und ‚falsch‘, wie sie bei Belting und Picard deutlich wird wieder einmal eine dualistische Vereinfachung und Schematisierung einer komplexen Sachlage. Gerade am Gegenstand des Publicity-Porträts wird die Ununterscheidbarkeit zwischen den Positionen deutlich: Es sucht nicht nach dem ‚wahren‘ Bild einer Person, sondern nach einer Form, einer Marke, einem *Image* das die Betrachter*innen affiziert und zum Konsum anregt. Ihre primäre Funktion erschöpft sich, genau wie beim Film-Still, in ihrer Marketingfunktion.⁵⁷⁷ Sie darüber hinaus am Porträt-Begriff der Kunst zu messen, heißt sie ihrer ambivalenten Struktur berauben und in ein starres Schema von wahr und falsch einzuschließen.

Stezakers Interesse am Schauspielerporträt speist sich aus einer Reihe von Faktoren, die diese Bildform grundlegend prägen. Zunächst gelten sie für ihn, wie auch die Film-Stills als Repräsentanten einer vergangen Bildkultur des Films. Sein spezifischer Fokus auf die eher unbekanntes Film-Produktionen und -Akteure verdeutlicht dabei sein Gespür für per se ambivalente und von sich aus problematische Bildformen. Dabei sind die fotografischen Star-Porträts, auch die von Persönlichkeiten die es in den Fundus eines kollektiven Gedächtnisses geschafft haben, von einer zugespitzten Doppeldeutigkeit geprägt, wie Victor Stoichita ausführt:

„Ein (Film)Star ist zugleich ein lebendes Wesen und bloße Erscheinung, zugleich eine wirklich existierende Person und eine Phantomgestalt. Ein (Film)Star ist nie ‚sich selbst‘, niemals ‚eins‘.“⁵⁷⁸

Die Uneinigkeit des Filmstars, seine Spaltung in reale Person und gespielte Rolle brachte vor ihm bereits Edgar Morin in einer der ersten Studien zum Starwesen auf den Punkt:

„The Star is a product of a dialectic of personality: an actor imposes his personality on the hero he plays, these heroes impose their personality on the actor. From this superimpression is born a composite being: the star.“⁵⁷⁹

Für Morin ist der Star als Schauspieler*in somit Sinnbild für eine gespaltene Persönlichkeit, die sich aus verschiedenen Komponenten zusammensetzt: ein Subjekt als Assemblage – eine

⁵⁷⁷ Vgl. Stephen Lowry, Glamour und Geschäft. Filmstars als Marketingmittel, in: Vinzenz Hediger (Hg.), Demnächst in ihrem Kino. Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung, Marburg 2005, S. 282–296.

⁵⁷⁸ Victor I. Stoichita, Der Pygmalion-Effekt. Trugbilder von Ovid bis Hitchcock, München 2011, S. 197.

⁵⁷⁹ Edgar Morin, The Stars, Minneapolis 2005, S. 89.

komposite, aus Überblendungen verschiedener Elemente zusammengesetzte Person. Und auch Thomas Van Parys betont jene Spannung, die im Star-Porträt sichtbar wird:

„In the publicity still, there is a palpable tension between the real-life person, the actor, the persona of the star and the character.“⁵⁸⁰

Alle drei Aussagen verdeutlichen den Komposit-Charakter des Filmstars, der in seiner medialen Repräsentation über die Fotografie weiter zugespitzt wird. Im Schauspielerporträt überlagern sich die beiden Formen von Filmgesicht und Mediengesicht mitsamt den ihnen eingeschrieben Ambivalenzen.

Die gesellschaftliche Relevanz der Stars ist dabei hochgradig von der Aktualität seiner Kontexte (Filmproduktionen, Werbung, Moden) abhängig und nur durch permanente Aktualisierung aufrecht zu erhalten. Sein *Image* muss sich den wechselnden Vorlieben und Sehnsüchten des Publikums anpassen. Die von Stezaker verwendeten Porträts sind ausnahmslos Fotografien von Schauspielerinnen und Schauspielern, die Sigfried Kracauer als *Berufsschauspieler* von den eigentlichen *Hollywood-Stars* unterscheiden würde und die hinter den von ihnen verkörperten Rollen verschwinden.⁵⁸¹ Der Star, als Persönlichkeit des öffentlichen Lebens dagegen, ist in der Lage „seine reale oder stilisierte physische Erscheinung [...] jeder von ihm geschaffenen Rolle auf [zu zwingen]“, wodurch sein Auftreten im Film „über den Film hinaus“⁵⁸² weißt, also über eine außerfilmische Existenz jenseits der Rolle verfügt. Der Berufsschauspieler verfügt demgegenüber nur über eine marginale außerfilmische Eigenständigkeit und auch seine Porträts neigen eher dazu, eine Rolle oder einen Stereotyp in Erinnerung zu rufen, statt der eigentlichen Person. Dabei sind die Berufsschauspieler stärker noch auf die eigentliche Leinwandpräsenz angewiesen als es der etablierte Star ist, dessen *Image* über starkes außerfilmisches Eigenleben verfügt, das über die massenmediale Verbreitung Eingang in ein kollektives Gedächtnis findet. Bleibt die Leinwandpräsenz aus, „etwa, weil ein anderer Typus gefragt ist, fällt auch die Person in Vergessenheit“ - „sein Verschwinden bedeutet seinen medialen Tod.“⁵⁸³

„Wo sind die Leinwandgrößen von gestern geblieben? – Schneller Ruhm – noch schnelleres Ende. – Das kurze Gedächtnis des Kinopublikums.“⁵⁸⁴

⁵⁸⁰ Van Parys 2008, S. 89.

⁵⁸¹ Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* Frankfurt/M 1985, S. 141–45.

⁵⁸² Ebd., S. 143.

⁵⁸³ Petra Löffler, ‚Filmgesicht‘. Die Rede vom Gesicht im frühen Film, in: Beilenhoff, Erstić, Hülk, Kreimeier 2006, S. 25–52, hier S. 34.

⁵⁸⁴ Anonym, ‚Filmstars, die man schon wieder vergessen hat‘, in: *Film-Hölle. Unabhängige Blätter für und gegen den Film*, 2. Jg., 1921, Nr. 3, S.1, zitiert in: Ebd.

Die potenzielle Kurzlebigkeit der Filmstars ist auch Siegfried Kracauers Ausgangspunkt seiner 1927 verfassten Kritik der Fotografie in der illustrierten Presse⁵⁸⁵ am „Leitfaden einer Theorie des Gedächtnisses und der Geschichte“⁵⁸⁶. Hier geht Kracauer von der Fotografie einer anonymen 24-jährigen „Filmdiva“ aus, der er die damals schon 60 Jahre alte Fotografie seiner eigenen Großmutter gegenüberstellt.⁵⁸⁷ Die aktuelle Fotografie der „dämonischen“ Filmdiva ist eingebettet in einen zeitgenössischen Kontext – da sie „zum Glück unter den Lebenden [weit]“ wird sie erkannt und die Fotografie „erinnert an ihre leibhaftige Wirklichkeit“.⁵⁸⁸ In der veralteten Fotografie der Großmutter dagegen, deren Identität der mündlichen Überlieferung der Eltern geglaubt werden muss, bleibt nichts als die Kuriosität der damaligen Mode, die seltsame „Ornamentik des Kostüms“, die sie einem „archäologischen Mannequin“⁵⁸⁹ gleichsetzt. Das fotografische Bild wird von Kracauer den Gedächtnisbildern gegenüber als nachrangig beschrieben. Die Fotografie „erfasst das Gegebene als ein räumliches (oder zeitliches) Kontinuum, die Gedächtnisbilder bewahren es, insofern es etwas meint.“⁵⁹⁰

„Verjährt die Photographie, so ist ihr unmittelbarer Bezug auf das Original nicht mehr möglich.“⁵⁹¹

Ist die Fotografie seiner geschichtlichen Zuordnung entzogen, stellt sie nunmehr das „schlechthin Vergangene“ dar und wird zur Spur einer Vergangenheit, die durch die Fotografie selbst bezeugt ist, aber keine Zeugen mehr kennt; das Bild der Großmutter „geistert wie die Schloßfrau durch die Gegenwart [...]. Die Fotografie wird zum Gespenst, weil die Kostümpuppe gelebt hat.“⁵⁹² Dieses Gespenster-Dasein ist auch das Schicksal der *Filmdiva*.⁵⁹³ Auch ihre Erscheinung wird „in seine Einzelteile zerfallen“, deren „Zusammenhang sowenig notwendig ist, daß man sich die Teile auch anders angeordnet denken könnte.“⁵⁹⁴

Wie auch das Film-Still wird das von seinen Kontexten losgelöste Star- oder Filmporträt zu einem autonomen Bildgegenstand, der sich an jeglichen neuen Zusammenhang anschließen lässt. Dabei schwingt sein ursprünglicher Entstehungskontext zwar auch hier nach wie vor mit,

⁵⁸⁵ Siegfried Kracauer, Die Fotografie (1927), in: Ders., Das Ornament der Masse. Essays, Frankfurt/M 1963, S. 21–39.

⁵⁸⁶ Stiegler 2006, S. 288.

⁵⁸⁷ Kracauer (1927) 1963, S. 21.

⁵⁸⁸ Ebd., S. 28.

⁵⁸⁹ Ebd., S. 22–23.

⁵⁹⁰ Ebd., S. 25.

⁵⁹¹ Ebd., S. 30.

⁵⁹² Ebd., S. 31.

⁵⁹³ Vgl. Geimer 2009, S. 124–130; Stefan Peters, Die Figur des Todes bei Siegfried Kracauer und Roland Barthes, in: Fotogeschichte Jg. 20, Heft 78, 2000, S. 97–110.

⁵⁹⁴ Kracauer 1963, S. 31–32.

eine konkrete Rückkopplung an diesen ist in den meisten Fällen jedoch nicht möglich und von Stezaker keinesfalls intendiert. Ein Wiedererkennen der Personen, die Stezaker in seinen Collagen verwendet ist genauso wenig relevant wie die Identifizierung der Filme, deren Stills er verwendet.

c) Die Postkarte: Bildmedium – Kommunikationsmedium – Phantommedium

„Was ich vorziehe, an der Postkarte, ist, daß man nicht weiß, was vorn oder hinten ist, hier oder da, nah oder fern [...], recto oder verso. Noch was das Wichtigste ist, das Bild oder der Text, die Botschaft oder die Legende, oder die Adresse.“⁵⁹⁵

An die oben dargestellten konkret foto-filmischen Gegenstände soll nun mit der Postkarte eine weitere Bildform eingeführt werden, die die Struktur der Collagen in vielen Serien entscheidend prägt. Es soll so klar werden, dass die Postkarte eine Bildform darstellt, die nicht weniger von Ambivalenzen durchzogen ist als die zuvor besprochenen Film-Stills und Star-Porträts. Vor allem die Verhandlung der Postkarte innerhalb des medien- und kommunikationstheoretischen Gefüges des *postalischen Prinzips* hält dafür ein Repertoire an Begrifflichkeiten und Figurationen bereit, die sich vor allem an „Spuren der Abwesenheit“⁵⁹⁶ formieren. Diesem Diskurs inhärent ist auch die Verhandlung des Boten als Übermittler und Vermittler im Sinne einer konkreten Figur des Dritten, wie sie bereits einleitend mit Dieter Mersch angedeutet wurde (und im Kapitel 10 vertieft werden soll). Hier soll diese Figur nicht im Zentrum stehen, sondern das postalische Verhältnis zwischen Sender und Empfänger und der Bildpostkarte dazwischen. Mit Bernhard Siegert wird hier deutlich, dass die in den Collagen Stezakers verwendeten Postkarten, deren rückseitigen Botschaften im Verborgenen bleiben – so sie denn überhaupt welche aufweisen – als leere Bedeutungsträger zu verstehen sind:

„Unbeschriftete Ansichtspostkarten transportieren nicht-erinnerbare Bilder; was sie bedeuten ist auf dem Weg von Absender zum Adressaten verloren gegangen – daher kann der Blick auf ihnen nicht ruhen. Sie gleiten vorüber, ohne eine Spur im Gedächtnis des Betrachters zu hinterlassen. Sie sind die positive Gestalt des Vergessens.“⁵⁹⁷

⁵⁹⁵ Derrida 1982, S. 20.

⁵⁹⁶ Vgl. Sigrid Weigel, Spuren der Abwesenheit. Zum Liebesdiskurs an der Schwelle zwischen ‚postalischer Epoche‘ und post-postalischen Medien, in: Sigrid Schade, Christoph Tholen (Hg.). Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien, München 1999, S. 80–93.

⁵⁹⁷ Bernhard Siegert, Relais. Geschicke der Literatur als Epoche der Post 1751 – 1913, Berlin 1993, S. 179.

Zunächst soll kurz die Postkarte, genauer die Bildpostkarte aus fotohistorischer Sicht in den Blick genommen werden um deutlich zu machen, wie der Gebrauch von Postkarten einen frühen gesamtgesellschaftlichen Bilderstrom formierte, der sich bis in die Gegenwart hinein erhalten und unter den Vorzeichen der Digitalisierung umfassend transformiert hat. Gerade in der gegenwärtigen digitalen Bildkultur und -kommunikation sind Prozesse des Sendens, Verschickens und Teilens von Bildern ein allgegenwärtiger Bestandteil geworden.⁵⁹⁸ Die erhöhte Geschwindigkeit ist dabei nur einer von vielen Faktoren, die die heutige Form der Bildkommunikation prägt.⁵⁹⁹

Als Gegenstand einer historischen Bild- und Fotografieforschung wurde die Bildpostkarte im Umkreis der Zeitschrift *Fotogeschichte* mehrfach untersucht und als vielschichtiges Objekt mit soziologischen und medien-historischen Implikationen gelesen. So wurde sie in der von Timm Starl und Eva Tropper herausgegebenen Ausgabe aus dem Jahr 2010, die sich „Aspekten der fotografisch illustrierten Postkarte“ zuwandte vertiefend behandelt.⁶⁰⁰ Hier berichtet Eva Tropper von der Mediengeneese der Postkarte in Österreich um 1900 und macht deutlich, wie sie sich hier in Abhängigkeit von einem staatlichen Postwesen zu einem „Massenkommunikationsmittel“ etablierte, welches den Brief als bis dahin primäres Medium schriftlicher Kommunikation verdrängte.⁶⁰¹ In ihrer Darstellung wird klar, wie die Schrift als Mitteilungsmedium durch das Bild immer mehr an Relevanz einbüßte und schlussendlich in der populären Postkarte „mit dem Bild in eins gefallen ist.“⁶⁰² Die Postkarte als doppelseitiges Mitteilungsmedium und „Bild-Text-Gebilde“⁶⁰³ verhandelt in sich das Verhältnis von Bild und Schrift, Visualität und Textualität. Hier wird klar, dass die Postkarte als Medium nicht nur der Kommunikation dient, sondern „das *Verhältnis* zu Bildern regelt“⁶⁰⁴ und bewusstwerden lässt.

„Jedes Ding hat zwei Seiten, so auch die Postkarte, und dies per Definition: einerseits die Anschriftseite, andererseits den ‚Raum für Mitteilungen‘ [...]. Text und Bild sind über die Vorder- und Rückseite ein und derselben Karte aufs engste miteinander verbunden und meist auch aufeinander bezogen. Dem Bild ist der Text als Mitgift auf

⁵⁹⁸ Vgl. Winfried Gerling, Susanne Holschbach, Petra Löffler (Hg.), *Bilder verteilen. Fotografische Praktiken in der digitalen Kultur*, Bielefeld 2018; Sowie Felix Hoffmann, Kathrin Schöneegg (Hg.), *Send me an Image. From Postcards to Social Media* (Ausst.-Kat. Berlin), Göttingen 2021.

⁵⁹⁹ Dabei ist festzuhalten, dass das heute in medienwissenschaftlichen Debatten zum Teilen und Verschicken von Fotografien über die Sozialen Netzwerke diskutierte Verhältnis von Öffentlichkeit und Privatheit kein Phänomen allein unserer Zeit ist, sondern bereits in den Anfängen des Mediums virulent war.

⁶⁰⁰ Timm Starl, Eva Tropper (Hg.), *Zeigen, Grüßen, Senden. Aspekte der fotografisch illustrierten Postkarte*. *Fotogeschichte* Jg. 30, Heft 118, 2010; sowie Anton Holzer, *Fotografien, gewendet. Sieben unvollständige Geschichten*, in: *Fotogeschichte* Jg. 23, Heft 87, 2003, S. 17–27.

⁶⁰¹ Vgl. Eva Tropper, *Bild/Störung. Beschriebene Postkarten um 1900*, in: Dies., Starl 2010, S. 5–16.

⁶⁰² Ebd., S. 15.

⁶⁰³ Ebd., S. 14.

⁶⁰⁴ Ebd.

der Adressseite der Karte eingeschrieben, und ihr Verhältnis zueinander läßt sich dem von Avers und Revers einer Medaille vergleichen.“⁶⁰⁵

Die bildende Kunst kennt die Postkarte als Objekt vor allem in der sogenannten *Mail Art*, die sich in den 1960er Jahren im Zuge der auf Demokratisierung und Institutionskritik abzielenden Fluxus-Bewegung etablierte.⁶⁰⁶ Auch die Konzeptkunst der 1970er Jahre interessierte sich für den Postverkehr als Form die Dematerialisierung des Werks und seiner Begriffe umzusetzen. Künstler wie On Kawara nutzen die Postkarte als eigenständiges Medium um Kunst zirkulieren zu lassen und so einen dezentralen, auf Prozess und Bewegung abzielenden Kunstbegriff zu artikulieren (Abb. 4.9). Im Zentrum des Interesses stand hier das Netzwerk der Korrespondenz und der freundschaftliche Austausch unter Künstlerkolleg*innen oder zwischen Künstler*innen, Sammler*innen und Gallerist*innen. Die Postkarte – der als „kleine Form“ lange Zeit der „Charakter des Ephemeren“⁶⁰⁷ anhängt – wird hier zu einem bedeutungstragenden Medium der Kunst, das über seinen Kommunikationswert hinaus die „Schaffung von Netzwerken und die Distribution von Ideen“ ermöglichte.⁶⁰⁸ Ein subversives Potenzial entfaltet die *Mail Art* größtenteils in Osteuropa und der DDR, wo sie als Möglichkeit verstanden wurde, Kunst jenseits der staatlichen Vorgaben und Kontrollen zu produzieren und zu teilen.⁶⁰⁹

Dass die triviale vorproduzierte Bildpostkarte in der Kunst der Moderne vielfach selbst als Objekt der Aneignung und der Umdeutung und -gestaltung verwendet wurde, verdeutlicht Sigrid Metken in ihrer Überblicksdarstellung avantgardistischer Künstlerpostkarten.⁶¹⁰ Ausgehend von der „Cartomanie des Goldenen Zeitalters der Bildpostkarte zwischen etwa 1870 und 1920“⁶¹¹ haben sich immer wieder Künstler*innen – von Emil Nolde bis Marcel Broodthaers – in ihren Arbeiten mit Bildpostkarten auseinandergesetzt. Insbesondere die Surrealisten entwickelten ein gesteigertes Interesse an der oftmals banalen Motivik der Bildpostkarten der 1920er Jahre, in denen sich „schmachtende, kecke oder erotische Wunschträume“⁶¹² manifestierten, die, dem surrealistischen Programm gemäß, die Sphäre des Unterbewussten besiedeln.

⁶⁰⁵ Bärbel Hedinger, Künstler, Post, Karte – eine Einleitung, in: Dies. (Hg.), Die Künstlerpostkarte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, München 1992, S. 9–18, hier S. 15.

⁶⁰⁶ Vgl. Hilke Wagner, Mail Art, in: Hubert van den Berg, Walter Fähnders (Hg.), Metzler Lexikon – Avantgarde, Stuttgart/Weimar 2009, S. 201–202.

⁶⁰⁷ Hedinger, 1992, S. 9.

⁶⁰⁸ Wagner 2009, S. 202.

⁶⁰⁹ Vgl. Ebd.

⁶¹⁰ Sigrid Metken, Facteur Chevals Posttasche. Bildpostkarten regen Künstler an, in: Hedinger 1991, S. 48–57.

⁶¹¹ Ebd., S. 48.

⁶¹² Ebd., S. 51.



Abb. 4.9: On Kawara, *I got up at*, 1976/77

Abb. 4.10: anonym, *Old Weir Bridge, Killarney*, ca. 1920

Das grundsätzliche Spannungsverhältnis, dass die Künstlerpostkarte eröffnet, spiegelt sich in der Frage nach dem Status des Werks als Modifikation eines vorproduzierten und standardisierten Gegenstands wider. Die triviale Postkarte als Massenmedium und -ware par excellence erfährt hier im Sinne der avantgardistischen Aufhebung der Trennung von ‚hoher‘ und ‚niederer‘ Kunst eine Aufwertung zum Kunstgegenstand. Die Reproduktion wird, ganz wie das Duchampsche ready-made, durch die Be- und Verarbeitung den in den Status eines Originals erhoben.

Motivik: Landschaft und Idyll

Im Falle der von Stezaker für seine Collagen verwendeten Postkarten ist noch ein weiterer Aspekt von Bedeutung, der näher auf die konkrete Motivik eingeht: die Landschaft. Vor allem in der *Mask*-Serie, die im Kapitel 6 genauer in den Blick genommen werden soll, weisen die in die Star- und Schauspielerporträts eingefügten Postkarten zum Großteil landschaftliche Motive auf. Die Form der Ansichtskarte mit landschaftlichen Motiven ist in der Forschung zum Medium der Postkarte bisher nur marginal verhandelt worden.⁶¹³ Der kunsthistorische Diskurs dagegen, der sich von den frühesten Reflexionen zur Landschaftsmalerei und ihrer Hochzeit in

⁶¹³ In der bereits zitierten Ausgabe der Fotogeschichte finden sich Siehe Sándor Kékési, ‚Pusztá-Idyll‘. Zur Konstruktion und Tradition eines Landschaftsmotivs, in: Starl, Tropper 2010, S. 29–38.

der Romantik⁶¹⁴ bis in die Verhandlung zeitgenössischer Fragestellungen zur Ökologie im Anthropozän oder zur Konstruktion von nationalen Identitäten über Landschaftsbilder erstreckt⁶¹⁵, kann als einer der Hotspots der Kulturwissenschaften bezeichnet werden.

Die vor allem in touristischen Bereichen produzierte und konsumierte Ansichtskarte mit landschaftlichem Motiv ist insofern ein Sonderfall der Bildpostkarte, da sie in der Regel über einen gesteigerten innerbildlichen Tiefenraum verfügt, der sich klar am perspektivischen Bildkonzept der Landschaftsmalerei orientiert.

Vergegenwärtigt man sich die Postkarten, die Stezaker verwendet, so wird deutlich, dass er, wie auch bei den zuvor beschriebenen Materialien einen eigenständigen Fokus hat. Im Falle der Postkarten sind dies landschaftliche Ansichtskarten der 1910er bis 1930er Jahre, wobei eine konkretere Datierung der Karten oftmals nicht möglich ist (Abb. 4.10). Gemeinsam ist allen ein Hang zur Idylle, der sich in Landschaften darstellt die einen von industriellen Einflüssen freien Naturraum zeigen. Dabei fällt der regionale Fokus Stezakers auf: Nahezu alle Ansichtskarten zeigen Naturräume, Landmarken oder Sehenswürdigkeiten Großbritanniens. Die Miniaturisierung die die meist als erhaben gedeuteten Landschaften durch die fotografische Reproduktion erfährt bezeugt einen Drang der Inbesitznahme eines Naturraums aber auch des Teilens von natur-ästhetischen Erfahrungen. Die größte gesellschaftliche Bedeutung entfaltete die Ansichtskarte ab den 1890er Jahren durch die Industrialisierung, die standardisierte Druckverfahren hervorbrachte sowie eine gesteigerte Mobilität der Bevölkerung, die Reisen auch zu touristischen Zwecken ermöglichte.⁶¹⁶

Auch Postkarten sind, wie Film-Stills und Star-Porträts sobald sie ihren primären Zweck erfüllt haben Sammlerobjekte, die ein spezifisches Nachleben als private Andenken und Memorabilien entfalten. Als Unterkategorie der Philatelie, hat sich die *Philokartie* als Postkartenkunde im Sinne eines eigenständigen Fachbegriffes für das Sammeln von Ansichtskarten entwickelt. Unter Hobbysammlern wurde hier ein ausführliches Feld erschlossen, das sich mit den historischen, technischen und motivischen Aspekten von Ansichtskarten auseinandersetzt. Im Fokus steht dabei eine eindeutige Zuordnung von einzelnen Exemplaren in konkrete Systematiken, die sich aus regionalen oder historischen Kategorien zusammensetzen.⁶¹⁷ Als hybrides Konstrukt zwischen philokartischem

⁶¹⁴ Vgl. Werner Busch (Hg.), *Landschaftsmalerei*, Berlin 1997.

⁶¹⁵ Vgl. Rainer Guldin, *Politische Landschaften. Zum Verhältnis von Raum und nationaler Identität*, Bielefeld 2014.

⁶¹⁶ Vgl. Günter Formery, Thomas Fürst, *Die Welt des Ansichtskartensammelns*, Schwalmtal: Phil Creativ, Verl. & Agentur 2011, S. 37–38.

⁶¹⁷ Vgl. Horst Hille, *Sammelobjekt Ansichtskarte*, Berlin 1989.

Ordnungswahn und freier künstlerischer Aneignung können die Sammlungen des Briten Martin Parr angesehen werden. Parr, der sich seit vielen Jahrzehnten nicht nur als Fotograf, sondern auch als Sammler von massenmedial produzierten Bildern betätigt, verfügt über eine umfassende Sammlung von Postkarten, die in verschiedenen Serien ausgestellt und in Buchform publiziert wurden.⁶¹⁸ Dabei gilt Parris Interesse weniger der historischen Bedeutung der Postkarte als Kommunikationsmedium, sondern mehr dem Wandel der Motivik und der teils absurden Ästhetik die diese aus heutiger Perspektive zum Ausdruck bringen. In Parris Sammlungen wird das Objekt der Postkarte in eine Metakonstruktion eingespannt, in der einerseits die Objekte selbst betrachtet werden können, andererseits das Sammeln selbst als kulturelle Praktik reflektiert wird. Auch wenn Stezaker in der Einleitung dieser Arbeit als Sammler charakterisiert wurde, unterscheidet sich seine Herangehensweise deutlich von dem Ansatz Parris, geht es ihm doch nicht darum, das Material als solches zu sammeln und zu präsentieren, sondern darum es als Ausgangsmaterial für weitere, eigenständige Bearbeitungen zu nutzen.

Sendung: Theorie der Kommunikation

Die Doppelseitigkeit der Postkarte und ihrer Rolle in der Kommunikationswissenschaft soll im Folgenden mit Bernhard Siegert beschreiben werden, der 1993 mit die „Geschicke der Literatur als Epoche der Post“ im Zeitraum von 1751 bis 1913 untersucht und dabei eine an Derridas *Postkarten*⁶¹⁹ orientierte Medientheorie des postalischen Prinzips formulierte.⁶²⁰ Für Siegert setzt mit der Institutionalisierung der Postkarte durch die Gründung des Weltpostvereins 1874 und eine aktive Postpolitik, die bereits ab 1840 das nötige Porto für den Versand von Postsachen drastisch reduzierte,⁶²¹ erstmals das Zeitalter eines „Kommunikationssystem von planetarischen Dimensionen“⁶²² ein. In diesem wird der Brief als primäres Kommunikationsmedium nicht nur abgelöst, sondern grundsätzlich „dekonstruiert“.⁶²³ Im Zentrum von Siegerts Darstellung dieser Dekonstruktion steht die Offenheit der Postkarte im Vergleich zum verschlossenen Brief und das ihm so inhärente Geheimnis.

⁶¹⁸ Vgl. Martin Parr, *Boring Postcards*, London 1999; Ders., *Bliss: Postcards of Couples and Families*, London 2003; Ders., *Postcards*, New York 2008.

⁶¹⁹ Derrida 1982; Derrida 1987.

⁶²⁰ Siegert 1993.

⁶²¹ Vgl. Hartmut Winkler, *Übertragen – Post, Transport, Metapher*, in: Jürgen Fohrmann (Hg.), *Rhetorik. Figuration und Performanz*, Stuttgart, Weimar 2004, S. 283–294, hier S. 285.

⁶²² Siegert 1993, S. 158.

⁶²³ Ebd., S. 159

„Die Postkarte thematisiert den Brief, indem sie ihn Dysfunktionalisiert: sie trägt überall herum, daß Innerlichkeit als Produkt des Briefgeheimnisses an die Öffentlichkeit adressiert war, gerade weil ihr das Briefgeheimnis abgeht.“⁶²⁴

Dadurch, dass die Postkarte die schriftliche Nachricht prinzipiell für jeden offen auf ihrer Rückseite trägt, ist die eigentlich höchstprivate Botschaft zu einem offenen Geheimnis geworden. Für Siegert ist somit jegliche, dem Brief wesensmäßige Intimität der schriftlichen Korrespondenz per se und von staatlicher Stelle aus zugunsten einer hochgradig vereinheitlichten und so reglementierten Form der Kommunikation verunmöglicht worden. „Mit der Postkarte“ so Sigrid Weigel, „wird also die prekäre Struktur im Zusammenspiel von öffentlicher Beförderung/Zustellung und intimer Sendung erst sichtbar und erkennbar.“⁶²⁵ Mit der „Standardisierung des Sagbaren durch die Postkarte“⁶²⁶ ging nach Siegert auch die Standardisierung des Bildes in der fotografisch reproduzierten Ansichtskarte einher und mit ihr die romantische Schilderung der Natur in der Schrift, die vor allem durch Literat*innen wie Heinrich von Kleist als eine eigene Ausdrucksform praktiziert wurde. Mit der Erfindung der Ansichtskarte verlassen, so Siegert „die Erinnerungsbilder die menschliche Seele“ und „das Gebiet des Weltpostvereins“ weitet sich zu einem „ungeheure[n] Raum eines Vergessens, dessen Objekt die Welt selber ist“⁶²⁷ aus. Dieser „gnadenlose Triumph der Photographie“⁶²⁸ die mit der „mentalen Auslöschung der Welt“ einhergeht mündet für Siegert, an Kracauers kritische Betrachtungen zum Erinnerungspotenzial der Fotografie von 1927 erinnernd, darin, „dass das Massenmedium der Ansichtskarte an die Stelle der Erinnerung und der Erfahrung getreten ist.“⁶²⁹ Siegerts These, die sich hieraus ableitet ist, dass „die eigenen Erinnerungen zu Ansichtspostkarten geworden sind“ und so „eine postalische Epoche des Gespensterverkehrs mittels industrieller Massenproduktion von Drucksachen [ein]getreten“⁶³⁰ ist. Auch die Schrift, die über die Nennung von Absender und Adressat die Referenzialität der Sendung beglaubigen soll, gibt der fotografischen Ansichtskarte nur eine instabile „Pseudo-Referenz“⁶³¹: Zwar ist sie ein unverzichtbarer Bestandteil der Postkarte und verleiht ihr grundlegend Bedeutung und bindet sie an Orte und Personen, doch ist das Verhältnis von Schrift und Bild in der

⁶²⁴ Ebd.

⁶²⁵ Weigel 1999, S. 87.

⁶²⁶ Siegert 1993, S. 172.

⁶²⁷ Ebd., S. 175.

⁶²⁸ Ebd.

⁶²⁹ Ebd., S. 176.

⁶³⁰ Ebd.

⁶³¹ Ebd., S. 177.

Ansichtskarte immer ein konstruiertes und somit potenziell unwahr. Diese Unsicherheit tritt voll zutage, wenn es sich um unbeschriftete Ansichtskarten handelt.

„Solange die Beschriftung nicht gefunden ist, bleibt das Erinnerungsbild stumm: ein Traumbild, das unentzifferbar bleibt.“⁶³²

Dabei sind gerade die Postkarten die Stezaker verwendet oftmals mit einer bildinternen Beschriftung ausgestattet, die zumindest eine geografische Zuordnung der abgebildeten Landschaften und Landmarken ermöglichen. Das auch diese Angaben weder die Regel, noch besonders zuverlässig sind, trägt wie in Kapitel 6 gezeigt werden soll, nicht im Geringsten zu einer Vereindeutigung ihrer Lesart bei (Vgl. Abb. 4.11).



Abb. 4.11: *Mask (Film Portrait Collage) CCVII, 2016*

In Siegerts Darstellung reflektiert sich vor allem jener kritische Blick auf die Bildmedien, die bereits in Debords *Gesellschaft des Spektakels* hinterfragt wurden und bei Jean Baudrillard unter den Stichworten der Simulation und des Simulacrums verhandelt worden waren und der von der Vernichtung der realen Welt durch die Substitution mit einer sekundär-medialen Scheinwelt ausging. Neu ist bei Siegert allerdings, dass sich diese Medienkritik konkret an der historischen Entwicklung des Postwesens und der Post- und Ansichtskarte manifestiert.

Einen ähnlich differenziert-theoretischen Umgang mit dem Thema der Postkarte und des postalischen Prinzips der Sendung macht Derrida in seinen zweibändigen Buch *Postkarten. Von*

⁶³² Ebd., S. 179.

Sokrates an Freud und jenseits. Insgesamt zielen beide Bücher auf die Weiterführung des in der *Grammatologie* begonnenen Projekts der Dekonstruktion der abendländischen Metaphysik in Anschluss an Martin Heideggers Ontologie und die Psychoanalyse Sigmund Freuds.⁶³³ Das postalische Prinzip ist für Derrida vor allem deshalb interessant, weil hier alle Möglichkeiten des Gelingens und Scheiterns der Kommunikation via eines schriftbasierten Übertragungsapparats durchgespielt und problematisiert werden können. Vor allem in dem hier polylogisch entworfenen romantischen Liebesdiskurs offenbaren sich alle Spielarten und Begehrensstrukturen die dem Postverkehr innewohnen. Dabei sind gerade die Mechanismen des Scheiterns, des Vergessens und des Verlusts für Derrida Kennzeichen des Postalischen:

„Postieren, das heißt senden, indem man ‚rechnet‘ mit dem Halt, einem Relais oder einem aussetzenden Verzug, dem Ort eines Facteurs, der Möglichkeit der Ablenkung und des Vergessens (nicht der Verdrängung, die ein Moment der Bewahrung ist, sondern des Vergessens). Die *epoche* und das Ansiehhalten, die wesentlich das ‚Geschick‘ des Seins skandieren oder rhythmisieren, oder seine ‚Aneignung‘ (Ereignis), das ist der Ort des Postalischen [...].“⁶³⁴

Für Derrida, dessen Schriftverständnis grundlegend von Entzug und Aufschub und einer in die Zukunft gerichteten Perspektive gekennzeichnet ist, ist der Postkarte so das Scheitern im Sinne eines Anhaltens oder Stockens immer schon eingeschrieben. Dabei wird das Postalische nicht nur als ein medialer Zwischen-Raum verstanden der mit Dynamik und reibungslosem Gleiten assoziiert wird, sondern auch als Raum des potenziellen Regresses.

Die Postkarte ist auch für Derrida im Gegensatz zum Brief eine „offene Sendung“⁶³⁵, die ihr Geheimnis für alle sichtbar macht: Sie ist „weder lesbar noch unlesbar, offen und radikal unverständlich“⁶³⁶ und im Unterschied zum Brief „ein Brief, insofern von ihm nichts bleibt, was ist oder gilt. Sie schickt den Brief ins Verderben.“⁶³⁷ Hier treffen sich die Argumentationen von Siegert und Derrida. Aus beiden Perspektiven ist die Postkarte das Ende des Briefes.

Die Widersprüchlichkeit der Postkarte als materiellen Bild-Träger hat im Anschluss an Derrida Barbara Reisinger beschrieben. Für sie steht die Postkarte bei Derrida „als Träger [...] für eine prekäre Situation ein, die den Bild-oder Schrifträger bedroht und zugleich sein funktionieren

⁶³³ Die wohl weitreichendste Bearbeitung der Bücher, die sich auch an dem formalen Duktus der hier praktizierten Schreibweise orientiert, ist Matthias Schmidt (Hg.), *Rücksendungen zu Jacques Derrida Postkarte*. Ein Essayistisches Glossar, Wien 2015.

⁶³⁴ Derrida 1982, S. 83.

⁶³⁵ Vgl. Formery, Fürst 2011, S. 10.

⁶³⁶ Derrida 1982, S. 100.

⁶³⁷ Ebd., S. 299.

bedingt.“⁶³⁸ Sie sieht die Postkarte als „Grenzfall zwischen der Möglichkeit und der Unmöglichkeit von Kommunikation, Kontakt, Berührung“.⁶³⁹

Wesentlich für den kommunikations- wie für den medientheoretischen Diskurs der Postkarte ist die Metapher der Übertragung und mit dieser verbunden die Figur des Boten. Gerade letzterer wird in der zeitgenössischen Theorie längst nicht mehr als neutrales Element angesehen, dass das reibungslose Funktionieren der Kommunikation zwischen Sender und Empfänger ermöglicht, sondern vermehrt als „unverzichtbares Zwischenglied“, das sich genauso als „Störelement“⁶⁴⁰ erweisen und so den Verkehr eigenmächtig beeinflussen kann.

Als Kommunikationsmedium ist die Post- und Ansichtskarte also in ein differenziertes Feld von Ambivalenzen eingespannt, dass einerseits ihren materiellen Beschaffenheiten als doppelseitiges Bildmedium betrifft, andererseits ihren Zwischenstatus in der Kommunikation zwischen Sender und Empfänger. Für die spätere Analyse der Collagen in denen sich Ansichtskarten befinden, ist vor allem der von Siegert und Derrida forcierte Bruch mit dem Briefgeheimnis hervorzuheben, den die Postkarte als *offene Form* herbeigeführt hat. Es soll gezeigt werden, wie Stezakers *einseitige* Verwendung der Karten die *Restitution* dieses Geheimnisses in doppelter Weise vollzieht.

Die Postkarte ist für Stezaker, der von der Collage, wie gezeigt wurde, vor allem als Medium der Unterbrechung spricht, ebenfalls aus zwei Gründen interessant: Erstens weil sie durch die große zeitliche Differenz Fragmente einer massenmedialen Bildkultur repräsentieren, die unserer heutigen zwar strukturell nicht unähnlich ist und die den rapide gewachsenen Bilderstrom unserer Zeit gewissermaßen vorweg nimmt, aber nur noch über marginale Bedeutung im zeitgenössischen Kontext verfügen. Wie die Film-Stills und Schauspielerporträts sind sie Repräsentanten eines einstmals komplexen gesellschaftlichen Wertesystems, das seine Bedeutung im Laufe der Zeit nahezu vollständig eingebüßt hat.

Der zweite Grund für das Interesse Stezakers an der Ansichtskarte der 1920er Jahre ist ihre Beziehung zur Bewegung und die mit ihr verbundene Dynamik. Als Teil eines, wie Siegert deutlich gemacht hat, weltweiten Postsystems war die Postkarte eingespannt in ein Netz der beschleunigten Bilder und somit, wie Hanns Zischler andeutet, dem Film per se nicht unähnlich. Zischler führt aus, dass die „rasante Ausbreitung der Kinematographie“⁶⁴¹ mit der der Ansichtskarte zu Beginn des 20. Jahrhunderts zusammenfällt. Auch die ersten Filme der Brüder Lumière werden, wie die Postkarten, zu Aufführungen in verschiedenste Länder um die ganze

⁶³⁸ Barbara Reisinger, (Bild)Träger | Material | Körper, in: Schmidt 2015, S. 69–78, hier S. 70.

⁶³⁹ Ebd., S. 71.

⁶⁴⁰ Sybille Krämer, Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität, Frankfurt/M 2008(a), S. 13.

⁶⁴¹ Hanns Zischler, Brief Marks, in Sabine Flach (Hg.), Der Bilderatlas im Wechsel der Medien und Künste, München 2005, S. 293–305, hier S. 296–297.

Welt geflogen und verdeutlichen so nicht nur die Beschleunigung der Bilder im Filmapparat, sondern auch im globalen Kontext des Transportwesens. Beide Bildformen treten so gleichzeitig in den „Orbit der Massenkommunikation“⁶⁴² ein.

Die Postkarte, die Stezaker auf Flohmärkten oder in Second-Hand-Shops erwirbt, ist so ein zum Stillstand gekommenes Artefakt und eine Botschaft, die jeglichen Kommunikationswert verloren hat. Auch wenn die Karten rückseitig mit persönlichen Botschaften beschrieben sind, ist ihr Aussagegehalt vollständig *ruiniert*. Die grundsätzliche Bedeutung, die sie als Sendung einmal innehatte mag ihr noch abzulesen sein, ihre Funktion als Überbringer einer Nachricht hat sie jedoch längst erfüllt – und quasi *überlebt*.

d) Zusammenfassung

„Alte Fotografien! Alle sind schon tot, die auf euch zu sehen sind; die Wagen sind zerhackt, die Gartenstühle vermodert, die Seidengardinen zu Staub zerfallen; von den Menschen sind vielleicht einige Grabsteine übrig geblieben, und die Straße gibt es gar nicht mehr ...“⁶⁴³

Durch die Aneignung bestehender Fotografien könnte man Stezaker zu jenen konzeptuellen Fotokünstlern sprechen die Wolfgang Ullrich als „sentimentale Bürokraten“ bezeichnete.⁶⁴⁴ Diese reagieren laut Ullrich auf den „Überfluss“⁶⁴⁵ an Bildern indem sie einen „möglichst originellen und sinnvollen Umgang mit bereits vorhandenen“⁶⁴⁶ Bildern entwickeln. Um diese Strategien näher zu beschreiben verwendet Ullrich mit dem Begriff der „found-footage-Fotografie“⁶⁴⁷, eine Bezeichnung, die einem explizit filmtheoretischen Kontext entnommen ist, aber durchaus einleuchtend auf den Umgang mit Fotografien angewendet werden kann. So bezieht sich der Begriff im filmischen Bereich zunächst auf das vorproduzierte Material, das Filmemacher*innen sich aneignen um daraus neue Filme mit eigener Bedeutung herzustellen. Auch Fotokünstler*innen wie Tacita Dean oder Joachim Schmid verwenden gefundenes Material um neue Erzählungen zu kreieren oder über den Status des Bildes an sich zu

⁶⁴² Ebd., S. 298.

⁶⁴³ Kurt Tucholsky, *Altes Licht* (1927), in: Ders., *Gesammelte Werke Bd. II, 1925–28*, Reinbek bei Hamburg 1972, S. 914–916, hier S. 916.

⁶⁴⁴ Wolfgang Ullrich, *Sentimentale Bürokraten, beschämte Aristokraten. Oder: Wer betreibt konzeptuelle Fotografie?* In: Christina Leber (Hg.), *Fotofinish. Siegeszug der Fotografie als künstlerische Gattung*, Köln 2018, S. 405–414.

⁶⁴⁵ Ebd., S. 406.

⁶⁴⁶ Ebd., S. 407.

⁶⁴⁷ Ebd., S. 408.

reflektieren.⁶⁴⁸ James Elkins spricht, wenn er den Umgang mit anonymen Fotografien beschreibt dagegen von „Found Photography“. Dabei hat er weniger eine künstlerische Strategie im Sinn, als vielmehr eine Bezeichnung für gefundene Fotografien aus privaten Haushalten, die sich auf etwa Flohmärkten einfinden.⁶⁴⁹ Trotzdem können gerade aus solchen Fotografien eigständige Werke entstehen, wie etwa die *Bilder von der Straße* von Joachim Schmid oder das Fotobuchprojekt *Floh* von Tacita Dean.⁶⁵⁰ *Found Photographys* sind für Elkins „vernacular photos that have been discovered and reconsidered as art.“⁶⁵¹ Den Prozess des Wiederfindens und Neubewertens von alten Bildern kann man auch als Tätigkeit des Bilderrecyclings verhandeln.

So hat sich Floris M. Neusüss bereits in den 1980er Jahren vehement für die Wiederverwertung von vorproduzierten Fotografien im Feld der Kunst ausgesprochen.⁶⁵² Recycling von Fotografien wurde für ihn „deshalb das Gebot der Stunde“, weil es „kaum noch Gründe [gibt], neue Fotos zu machen: wenn man eins braucht, sucht und findet man es bestimmt in den Archiven.“⁶⁵³ Er geht also von einem Überangebot an populären fotografischen Bildern aus, dem es keine neuen Bilder hinzuzufügen gilt. Die Notwendigkeit Bilder zu recyceln ergibt sich für ihn dann, „wenn es von einer Sache gefährlich viel gibt, so daß der natürliche Kreislauf gestört ist.“⁶⁵⁴ Der „Reinigungseffekt“ des Recyclings von Fotografien besteht für Neusüss darin, dass das „Foto aus der starren Verknüpfung mit seinem Bildgegenstand“ gelöst wird und von seiner „eindimensionalen Bestimmung befreit“ als „Zitat seiner selbst“⁶⁵⁵ funktioniert. Die Loslösung von seiner ursprünglichen Bedeutung und der diese bestimmenden Kontext wird als „Befreiung“ der Fotografie gepriesen, in der das Foto als Foto eine eigene Bedeutung gewinnen und an neue Sinnzusammenhänge angeknüpft werden kann. Die Emphase auf den Begriff des Recyclings intendiert dabei eine ‚Vermüllung‘ der Gesellschaft durch Bilder, der es entgegenzuwirken gilt. Die hier latent pessimistisch von einer Abwertung der Bilder ausgehende Sicht auf die Bildkultur spiegelt in etwa diejenige wider, die mit Debord und

⁶⁴⁸ Vgl. Charlotte Cotton, *Fotografie als zeitgenössische Kunst*, München, Berlin 2011, S. 211–212; auch für Schmid gilt die Losung, „Keine neuen Fotos bis die alten aufgebraucht sind“, siehe: Joachim Schmid, *Keine neuen Fotos bis die alten aufgebraucht sind* (1987), in: Rolf Lobeck, Joachim Schmid, Birgit Hein (Hg.), *Hohe und Niedere Fotografie. Begleitheft zur Ausstellung im Kunsthaus Rhenania Köln 1988*, S. 21–26.

⁶⁴⁹ Vgl. James Elkins, *What Photography is*, New York, London 2011, S. 100–101.

⁶⁵⁰ Vgl. Joachim Schmid, *Photoworks 1982–2007* (Ausst.-Kat. New York, Rotterdam, Umea, London), Göttingen 2007; Tacita Dean, *Floh*, Göttingen 2001.

⁶⁵¹ Elkins, S. 101.

⁶⁵² Floris M. Neusüss, *Ein Bermuda-Dreieck für die Fotografie*, in: Ders. (Hg.), *Photo recycling Photo oder die Fotografie im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit* (Ausst.-Kat. Kassel), Kassel 1982, S. 150–151.

⁶⁵³ Ebd., S. 150.

⁶⁵⁴ Ebd.

⁶⁵⁵ Ebd., S. 151.

Baudrillard medienkritisch von einer Gesellschaft des Spektakels ausgeht, in der die Realität hinter einer oberflächlichen ideologiedurchtränkten Scheinwelt verborgen liegt.

Einen ähnlichen Ansatz des Bilderrecyclings beschreibt Kay Kirchmann aus film- und medienheoretischer Perspektive.⁶⁵⁶ Die Masse an Bildern, die unsere Bildkultur hervorbringt, seien es fotografische oder filmische, geht für ihn einher mit der Frage nach ihrer Wertigkeit nachdem sie ihren Zweck erfüllt haben und die Frage, wie Künstler*innen hierauf reagieren. Gerade Filmemacherinnen und Filmemacher haben sich unter dem Label des *Found-Footage* oder *Kompilationsfilms*⁶⁵⁷ Praktiken der Aneignung filmischer Bilder verschrieben, in denen kein, oder nur kaum selbst produziertes Material Verwendung findet. Hier wird die „Wiederverwendung kultureller Artefakte“⁶⁵⁸ zum eigentlichen Gestaltungsprinzip einer teils experimentellen, teils dokumentarisch-essayistischen Praxis des Filmemachens. Die gefundenen Bilder werden dabei unterschiedlich verwendet: Neben der Variante, die das Ausgangsmaterial kaum bis gar nicht modifiziert und allein über die Neuverkettung in der Montage oder den Zusatz einer neuen Tonspur verfremdet, gibt es Verfahren, die das recycelte Material mehrfach umcodieren in dem es nicht nur beschnitten wird sondern einer umfassenden Bearbeitung ausgesetzt wird, die einer Dekonstruktion gleichkommt. Für Kirchmann ist das künstlerische Recyceln von Bildern eine Reaktion auf eine Ökonomie der Bilder, die vom zirkulären Kreislauf der Waren ausgeht: „Waren müssen zu Abfall verfallen bzw. erklärt werden, damit neuer Bedarf entsteht.“⁶⁵⁹ Bilder unterliegen diesem Kreislauf wie jedes andere Konsumgut auch. Sie haben einen festen Zweck, nach dessen Erfüllung sie nicht mehr gebraucht werden und ihre Wertigkeit verlieren und Platz schaffen für neue Bilder. Die Wiederaneignung von Bildermüll kann also als eine Strategie gewertet werden, die genau diese Prozesse der Bedeutungsgenerierung und des -verlusts hinterfragt und offenlegt. „Revalorisierungsoperationen“⁶⁶⁰ wie das Recycling bedeuten allgemein zunächst „dass irgendetwas aus einem alten Zusammenhang bleibend herausgenommen wird und in einem anderen eine neue Verwendung erfährt.“⁶⁶¹ Es setzt nach Susanne Hauser voraus, das „etwas, das aufgegeben und Abfall war, neu interpretiert, in neue Bezüge gesetzt und in eine neue Ordnung eingefügt wird.“⁶⁶² Aleida Assmann bindet die Definition des Abfalls in ihre

⁶⁵⁶ Vgl. Kay Kirchmann, Bildermüll und Wiederverwendung. Eine medientheoretische Perspektive auf Formen und Funktionen des Bilderrecyclings im Found-Footage-Film, in: Koebner, Meder, Liptay 2006, S. 497–512.

⁶⁵⁷ Vgl. zum Found-Footage Film vor allem Cecilia Hausheer, Christoph Settele (Hg.), *Found Footage Film*, Luzern 1992; William C. Wees, *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films*, New York 1993.

⁶⁵⁸ Kirchmann 2006, S. 499.

⁶⁵⁹ Ebd., S. 504.

⁶⁶⁰ Ebd., S. 505.

⁶⁶¹ Hauser 2010, S. 45–62, hier, S. 45.

⁶⁶² Ebd.

erinnerungs- und archivtheoretischen Fragestellungen zum kulturellen Gedächtnis ein. Sie zählt zum Abfall „solche Objekte, die aus dem Nützlichkeitskreislauf ‚herausgefallen‘ sind, nachdem sie abgenutzt, zerstört oder durch neuere Objekte ersetzt wurden.“⁶⁶³

Stezakers Umgang mit gefundenen Bildern, seien es Postkarten, Film-Stills oder Schauspielerporträts, lässt sich nahezu bruchlos in eine Praxis des Bilderrecyclings einordnen, wie es von Kirchmann in einen Kontext mit dem Found-Footage Film gestellt wurde. Die Bilder, die Stezaker verwendet – und die für ihn eine Quelle der Faszination sind – befinden sich in einem Zwischenstatus: Ihren eigentlichen Kontext haben sie seit Jahrzehnten überlebt, sie sind aber dennoch nicht vernichtet worden. Welche Beweggründe sie genau von der Vernichtung bewahrt haben, kann nur spekuliert werden: Im Falle der Film-Stills und der Schauspielerporträts kann dies an der teils hochwertigen fotografischen Qualität oder am historischen Interesse liegen, das in ihnen gesehen wird, sowie in ihrer Funktion als generelles Objekt der Begierde für cineastische Kenner und Sammler. Letzteres gilt auch für die Postkarten. Grundsätzlich sind sie, wie bereits angedeutet, in eine Sphäre eingetreten, die sie nur noch als Objekt für Sammler von Wert erscheinen lassen. Susanne Hauser berichtet, dass das Recycling als Kulturtechnik der Moderne die „konzeptuellen wie räumlichen Grenzen zwischen Sauberkeit und Schmutz, zwischen Ordnung und Unordnung, Zwischen Funktion und Dysfunktionalität, Sicherheit und Gefahr, Schutz und Bedrohung, Wahrnehmen und Nicht-Wahrnehmen, Kultur und Natur, Ausschließen und einschließen, Erinnern und Vergessen“⁶⁶⁴ überschreitet. Der Abfall, oder zumindest das, was als solcher bezeichnet wird, „gehört schon als potentiell wiederverwertbarer Stoff nicht in ein binäres Ordnungsschema, sondern verkörpert etwas Drittes – mit dem etwas geschehen muss, damit es eine neue Brauchbarkeit erlangt.“⁶⁶⁵ Auch die Bilder, die sich Stezaker aneignet, sind per se Abfälle der Filmindustrie, die als schnelllebiges Geschäft an der permanenten Produktion von immer neuen Bildern arbeitet. Die Film-Stills und Postkarten sind ephemere Bilder, deren Bedeutung hochgradig an ihre kurzzeitige Verwendung gekoppelt ist und die kaum an ein konkretes Autor-Subjekt gebunden werden können. Es sind – auch im Falle der Porträts – anonyme Bilder in einem doppelten Sinne, da sie weder einem konkreten Autor zugeordnet werden, noch gesichert anzeigen können welchen Film oder welche Person überhaupt zu sehen ist. Auch aufgrund ihres Status als Massenware haben sie keinen gesicherten Ursprung mehr. Selbst bei den Stills, die bisweilen mit Angaben zu den Filmen denen sie entnommen sind auf der Vorderseite versehen

⁶⁶³ Assmann 1999, S. 383.

⁶⁶⁴ Hauser 2010, S. 46.

⁶⁶⁵ Ebd.

sind, helfen diese Angaben nur sehr selten weiter, um die Filme zu identifizieren und zuzuordnen.

Als das Ephemere bezeichnet Christine Buci-Glucksmann in Anlehnung an Walter Benjamins geschichtsphilosophische Überlegungen „das Zittern oder der Moiré der Zeit, eine Art Unschärfe, die die Zeit verschleiert.“⁶⁶⁶ Ephemere ist, „was genau zwischen seinem Erscheinen und seinem Verschwinden schwebt, eine Nicht-Zeit der Zeit, eine Zwischen-Zeit, die sich zwischen irgendwo und nirgendwo einschreibt.“⁶⁶⁷ Dies beschreibt treffend den ephemeren Zustand der Bilder, für die sich Stezaker primär interessiert.

Stezaker selbst bezieht sich selbst, wenn er auf das Ausgangsmaterial seiner Collagen angesprochen wird auf die bildtheoretischen Ausführungen Maurice Blanchots und die von ihm dem Bild attestierte Ambivalenz. Diese arbeitet Blanchot vor allem in seinem Essay *Die zwei Fassungen des Bildlichen*⁶⁶⁸ heraus, in dem er das Verhältnis des Bildes zum Körper befragt. Die zentrale Metapher, die er hier entwickelt, ist die des Leichnams, des zum neutralen Gegenstand gewordenen menschlichen Körpers. Auch Bilder verfügen über eine „leichenhafte Fremdartigkeit“⁶⁶⁹ indem sie eine fixe Verdopplung⁶⁷⁰ des Gegenstands darstellen, den sie repräsentieren. Der Leichnam ist für Blanchot, wie Knut Ebeling deutlich macht, der „Nullpunkt der Repräsentation“.⁶⁷¹ Er „changiert zwischen Präsenz und Absenz, Positivität und Negativität, Leben und Tod“ und wird somit „sein eigenes Bild. Er hat zu dieser Welt, in der er noch erscheint, nur noch die Beziehung eines Bildes.“⁶⁷²

Auch „beschädigte Geräte“ können für Blanchot zu ihrem eigenen Bild „und manchmal zu einem ästhetischen Objekt“⁶⁷³ werden und erinnern dabei an das surrealistische *objet trouvé*.

„In diesem Fall *erscheint* das Gerät, das nicht mehr in seinem Gebrauch verschwindet. Diese Erscheinung des Gegenstandes ist die der Ähnlichkeit und des Widerscheins: sein Doppel, wenn man will. Die Kategorie der Kunst ist verbunden mit dieser Möglichkeit für Gegenstände, zu ‚erscheinen‘, das heißt, sich der reinen und einfachen Ähnlichkeit

⁶⁶⁶ Christine Buci-Glucksmann, *Der kartographische Blick*, Berlin 1997, S. 218; zur Bedeutung des Ephemeren bei Benjamin und Louis Aragon siehe: Josef Fürnkäs, *Das Ephemere der Geschichte*. Louis Aragon und Walter Benjamin, in: Oliver Bätz (Hg.), *Bucklicht Männlein und Engel der Geschichte*. Walter Benjamin. Theoretiker der Moderne (Ausst.-Kat. Berlin), Gießen 1990, S. 116–123.

⁶⁶⁷ Ebd.; auch zitiert in Blümlinger 2009, S. 37.

⁶⁶⁸ Blanchot 2012, S. 265–275.

⁶⁶⁹ Ebd., S. 267.

⁶⁷⁰ Ebd.

⁶⁷¹ Knut Ebeling, Maurice Blanchot, in: Iris Därmann, Kathrin Busch (Hg.), *Bildtheorien aus Frankreich*, München 2011, S. 72–84, hier S. 80.

⁶⁷² Ebd.

⁶⁷³ Blanchot 2012, S. 270.

hinzugeben, hinter der nichts ist –als das Sein. Es erscheint nur das, was sich dem Bild hingegeben hat, und alles, was erscheint, ist in diesem Sinne bildlich.“⁶⁷⁴

Der Gegenstand oder das Gerät, das seinen Nutzen verloren hat kann als solches erscheinen, ohne in einen konkreten Gebrauchskontext eingeordnet zu werden. Es ist sinnlos geworden und hat so seinen eigenen Zweck überlebt. Die Bilder die Stezaker verwendet, sind ebenso frei, als das zu *erscheinen* was sie sind, weil sie nicht mehr an einen ursprünglichen Gebrauch gekoppelt sind. Je mehr das Bild „seine Bedeutung verausgabt“, desto offenerer, unbestimmter ist das Bild nach Blanchot und „desto mehr Mehrdeutigkeiten und Differenzen kann es tragen.“⁶⁷⁵

Dadurch, dass die Bilder, die Stezaker verwendet keinem primären Kontext mehr angehören und sich in einem prekären Zwischenraum befinden sind sie in der Lage, die ihnen eingeschriebenen Ambivalenzen und Mehrdeutigkeiten nicht nur sichtbar zu machen, sondern auch voll zu entfalten. Das Film-Still kann erst dann vollständig zu einem Metabild werden und über die Verhältnisse von Film und Fotografie, Bewegung und Stillstand reflektieren, wenn wir es nicht mehr an einen spezifischen Film binden können, der seine Bedeutung limitiert und einengt. Erst wenn wir die Personen auf den Schauspielerporträts nicht mehr identifizieren können, können wir uns fragen, was wir eigentlich in ihnen sehen: die reale Person, die Rolle die sie für den jeweiligen Film verkörpert oder das für die Medien generierte *Image* des Stars, das sich aus all diesen Aspekten speist. Erst wenn die Postkarte ihre Funktion als Nachrichtenträger verloren hat, kann sie als Medium der Reflexion auf die Distanz gesehen werden, die sie versucht zu überbrücken. Stezakers Collagen profitieren hochgradig von diesen Ambivalenzen und lassen sie über spezifische Formen der Bildkombinatorik und des Schnitts voll zutage treten.

⁶⁷⁴ Ebd.

⁶⁷⁵ Ebeling 2011, S. 76.

Hauptteil

5. Die *Psycho*-Collagen – 1973–1978

Die ersten Filmbilder, die Stezaker für seine Collagen verwendete sind nicht jenem Fundus gefundener Film-Stills entnommen, der den Grundstock seiner späteren Collagen bilden soll, sondern den foto-romanhaften Büchern, die Richard J. Anobile für die *Film Classics Library* in New York ab 1974 herausgab und anderen populären Foto-Romanen jener Zeit.⁶⁷⁶ Da sich Stezaker nur in den Anfangsjahren und später überhaupt nicht mehr mit diesem spezifischen Bildmaterial befasste, wurde der populäre Foto-Roman nicht eigens als Ausgangsmaterial behandelt. Da es sich bei den *Psycho*-Collagen, die nun eingehender analysiert werden sollen jedoch um eine eminent wichtige Werk-Gruppe in Stezakers frühen Schaffen handelt, die seinen Bruch mit, bzw. seine Skepsis gegenüber der Konzeptkunst markiert, seien hier die Grundproblematiken und -Fragestellungen dieser Serien kurz dargelegt.

Die nur über wenige Jahre produzierten Bücher von Anobile fassten mit nur wenigen schriftlichen Zusätzen die Handlung populärer Hollywoodfilme zusammen. Bei den hierbei verwendeten Abbildungen handelt es sich meist nicht um nachträglich gestellte Set-Fotografien, sondern um fotografische Reproduktionen des eigentlichen Filmmaterials, also Fotogramme im eigentlichen Sinne Barthes'. Das filmisch-literarische Format des *Cineromans* orientiert sich strukturell und erzählerisch an den populären Fotoromanen oder Foto-Comics, die vor allem im Italien der 1960er und 1970er Jahre als *Fumetti* (kleine Rauchwolken)⁶⁷⁷ in Millionen-Auflagen produziert und verkauft wurden. Dass sich Stezaker zu Beginn seiner Beschäftigung mit massenmedialen Bildquellen gerade diesem Medium zuwendet, ist mit Blick auf das spätere Werk aus mehreren Gründen ungewöhnlich und einer detaillierteren Betrachtung wert. So stehen die hier zu besprechenden Serien noch klar im Umkreis der Auseinandersetzung und Aneignung von TV-Bildern, Bildern der Reklame und der Kombinatorik von Bild und Schrift, wie sie vor allem im Werk des mit Stezaker befreundeten Künstlers Victor Burgin verhandelt wurden. Alle drei genannten Aspekte werden nach 1978 für Stezaker so gut wie keine Rolle mehr spielen.

⁶⁷⁶ Stezaker, in: de Vries 2008, S. 66.

⁶⁷⁷ Ebd.

a) Die „Psycho-Montagen“ (1978)

Stezakers Interesse am foto-filmischen Sonderformat des Foto-Romans begründet sich vor allem durch dessen widersprüchliches Verhältnis zum Film selbst. So ist den, in ihre Einzelteile zerlegten, Filmen trotz ihrer fotografischen Starrheit im Foto-Roman ein narratives Potenzial inhärent, das Stezaker nachhaltig faszinierte:

„I certainly identified with the photoromans as something that revealed qualities of the cinematic which are not apprehended in cinematic consumption. [...] For me, there has always been something traumatic or uncanny about the encounter with cinema as discontinuous still fragments.“⁶⁷⁸

Dieser unheimliche Effekt des stillgestellten Filmbildes findet sich nicht allein im fotografisch reproduzierten Filmbild, sondern auch im tatsächlichen Anhalten des Bildes im *freeze-frame*.⁶⁷⁹ Hier wird, wie bereits angedeutet wurde, das abrupte Stehen-bleiben des sonst dynamischen Laufbildes als erhebliche Irritation innerhalb der filmischen Narration empfunden.

Der zehnteiligen Serie der *Psycho-Montagen* aus dem Jahr 1978 gehen eine Reihe von Arbeiten voraus, die sich auf unterschiedliche Weise ebenso Bilder und Motive aus Alfred Hitchcocks *Psycho* von 1960 aneignen.⁶⁸⁰ So etwa die 2-teilige Serie *Vantage Point/Vanishing Points II* (1976) und die Reliefcollage *Psycho* von 1977.

In der ersten Tafel von *Vantage Points/Vanishing Points II* (dt. Fluchtpunkte/Blickpunkte) (Abb. 5.1) sind acht fotografische Reproduktionen von Filmframes aus Hitchcocks *Psycho* zu sehen, die in einem quadratischen Raster je drei horizontal und drei vertikal angeordnet sind, wobei die zentrale Position in der Mitte nicht mit einem Bild besetzt ist, sondern mit Text. Die Bilder repräsentieren nicht, wie anzunehmen wäre die gesamte Handlung des Films, sondern konzentrieren sich auf eine singuläre Szene des Films, nämlich die anfängliche Autofahrt der Protagonistin, und späteren Opfers von Norman Bates, Marion Crane. Diese sieht sich nach dem zufälligen Zusammentreffen mit einem Polizisten an einer Tankstelle vor dem Ende ihrer Hoffnungen mit den zuvor unterschlagenen 40.000 Dollar zu entkommen und ein neues Leben beginnen zu können. Die linke Spalte des Rasters zeigt dreimal den Blick der autofahrenden Crane in den Rückspiegel, in dem sie das sie verfolgende Polizeiauto erkennen kann. Die mittlere Spalte zeigt zweimal die frontale Großaufnahme des Gesichts in der ihr Blick nach

⁶⁷⁸ Stezaker in: *Film Stills*, Still. An email conversation between John Stezaker and David Company, in: John Stezaker, *Film Still*, London: Ridinghouse 2011, S. 17.

⁶⁷⁹ Vgl. Bellour 2010.

⁶⁸⁰ Siehe: Brooks, Kunz 1979, S. 94–104.

vorn bzw. nach rechts oben in den Rückspiegel gerichtet ist. Die rechte Spalte zeigt dreimal den Blick der Protagonistin nach vorn auf die Straße. Das Zentrum des sich so ergebenden Quadrats ist mit folgendem Text gefüllt:

„trapped. In that moment I realised that the past was about to catch up with me, all there was left to hope for, to keep going, was just a little time, a moment to prepare myself for the inevitable that every moment brought closer.“⁶⁸¹

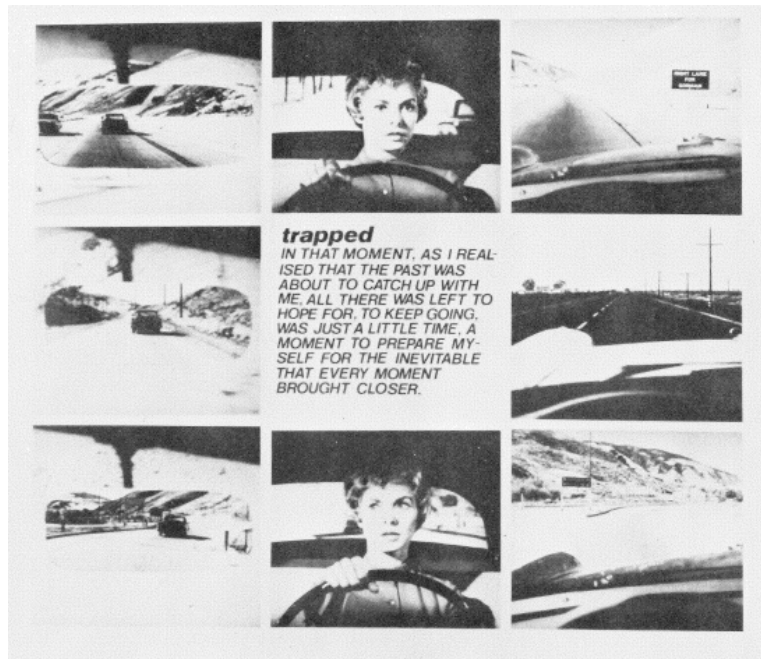


Abb. 5.1: *Vantage Points/Vanishing Points II*, 1976

Der von den Bildern eingefasste Text verdeutlicht die wachsende Unruhe der jungen Frau, die sich auch im paranoiden Blick in den Rückspiegel findet. In der zweiten Tafel kehrt sich das Gestaltungsprinzip von Bild und Text um. Hier findet sich im Zentrum wiederum eine Großaufnahme der autofahrenden Crane, die von Wörtern und Textfragmenten umgeben ist. In diesem Falle spiegeln die Textfragmente die innere Zerrissenheit der Protagonistin wider, die sich, zwar noch am Beginn des Films, bereits an einem entscheidenden Punkt ihrer Flucht sieht. Den hier verwendeten Filmbildern kommt noch keine tragende visuelle Autonomie in der Collage zu. Im Vordergrund steht das Wechselspiel mit der Schrift/Typographie. Die Fixierung auf den Blick der Protagonistin wiederholt in der Bilderfolge dabei die Hitchcocksche Montagetechnik.

Die zweite genannte Vorarbeit zu den *Psycho-Montagen* mit klarem Bezug zum selben Film ist die einzelne, im Katalog zur Ausstellung in Luzern als *Relief-Collage* bezeichnete *Psycho-*

⁶⁸¹ Ebd., S. 70.

Collage von 1977 (Abb. 5.2). Zu sehen sind drei ineinander collagierte Abbildungen derselben Frau unter einer Dusche, die das Bildfeld in zwei kleine und ein größeres Rechteck aufteilen. Von der Frau ist jeweils der unbedeckte Oberkörper in der Rückenansicht und das über die Schulter blickende Gesicht zu sehen. Auffällig im Gegensatz zu *Vantage Points/Vanishing Points II* ist hier das Fehlen der Schrift und die weitere Bearbeitung des Materials: Alle drei Abbildungen sind mit mehreren deutlich zu erkennenden Scherenschnitten traktiert worden.

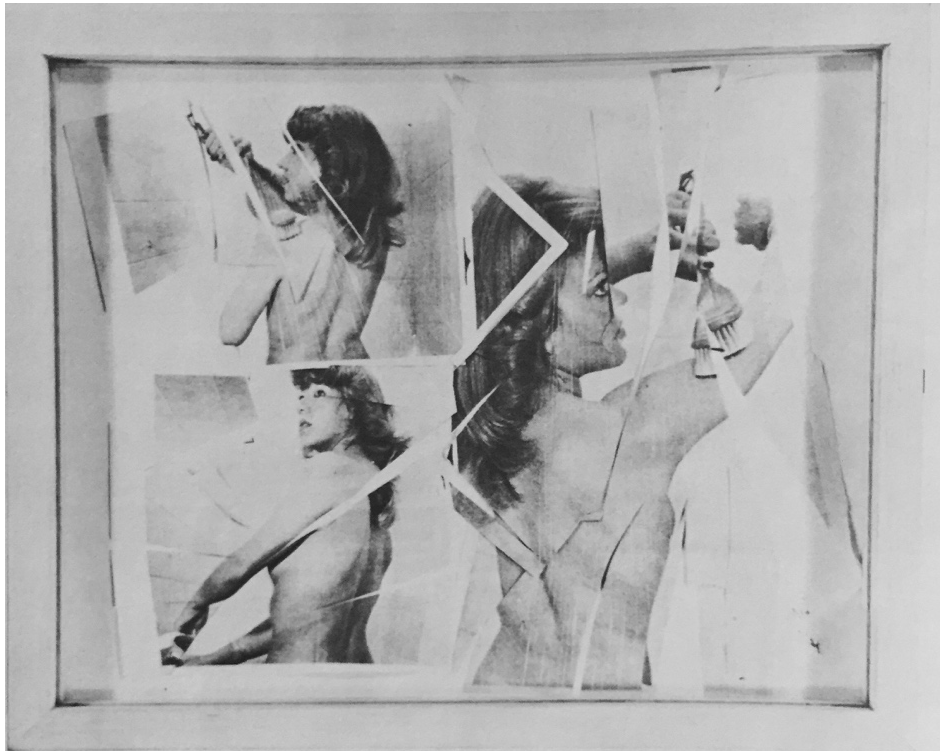


Abb. 5.2: *Psycho*, 1977

Die weitere Kategorisierung als *Relief-Collage* lässt es naheliegend erscheinen, dass das Material durch die Schnitte nicht nur auf der Fläche beschädigt wurde, sondern durch mehrfache Überlagerungen auch Faltungen und Knicke entstehen, die der Collage eine haptisch-reliefartige Oberflächenstruktur verleihen. Ausgangsmaterial sind hier nicht wie zuvor Bilder aus dem „Psycho“-Buch von Richard Anobile, sondern vermutlich Bilder aus der Werbung oder einem softpornographischen Magazin. Da alle drei Bilder dieselbe Frau im gleichen Setting zeigen, ist auch zu vermuten, dass sie einem narrativen Kontext entstammen, etwa einem weiteren populären Foto-Roman.

Der Bezug zum Film Hitchcocks wird hier zwar nicht durch die Aneignung von direkten Bildern des Films vollzogen, aber durch weitere Elemente deutlich markiert. Neben dem Titel ist der Verweis auf die wohl prägnanteste Szene des Films, die Ermordung der Marion Crane durch den als seine Mutter verkleideten Norman Bates unter der Dusche, überdeutlich. Die

vertikalen und horizontalen Schnitte lassen das Bild wie attackiert erscheinen. Der gezielte Angriff auf den Bild-Körper könnte hier den Eindruck eines Re-Enactments, also als Wiederholung des fiktiven Mordes erwecken. Die affektiv-aggressive Bearbeitung des Materials steht hier im deutlichen Widerspruch zur analytisch-kritischen Herangehensweise der früheren Collagen. Ist die *Psycho*-Collage von 1977 zwar eingebunden in die grundsätzliche Reflexion populärer Bildsemantiken und deren Distribution in der Werbung und billigen Foto-Romane (bzw. Pornomagazinen), so steht die Akzentuierung auf den Schnitt als Mittel der Dekonstruktion vom Bild und seinem „Inhalt“ dennoch in einer langen Tradition der Gleichsetzung von Bild und weiblichem Körper, wie sie vor allen von Sylvia Eiblmayr als „symbolische/symptomatische Form der Moderne“⁶⁸² gedeutet wurde. Auch für die Surrealisten ist die Zergliederung vor allem des weiblichen Körpers als *cadavre exquis* einer der zentralen Dreh- und Angelpunkte ihres Programms, das Sexualität und Gewalt durchgängig zusammendenkt.⁶⁸³

Wird die dreiteilige Collage und die Schnitte etwas genauer betrachtet, fällt auf, das in allen drei Bildern, unter den vielen die Haut der Frau betreffenden Schnitte, jeweils ein Schnitt präzise durch das Auge gezogen ist. Dieser extreme Angriff auf das Sehorgan ist filmhistorisch stark konnotiert und ein Motiv das nicht nur von Hitchcock, sondern auch von Luis Buñuel prominent ins Bild gesetzt worden.⁶⁸⁴

Aber nicht allein die „Zerstückelung“ des weiblichen Körpers unter der Dusche ist hier als Reminiszenz zum Hitchcockschen Vorbild zu sehen. Auch die beobachtende Position der Betrachter*innen stimmt mit der Figur des Voyeurs Norman Bates überein, der sein Opfer vor dem Mord durch ein Loch in der Wand beim Entkleiden beobachtet. Dieses Motiv des Erblickens und Angeblickt-werdens findet sich auch in der *Vantage Points/Vanishing Points II*-Collage, in der die Rasterung der Bilder der Blickrichtung der Frau und der Montage des Films folgen und ein Wechselspiel der Blicke zwischen der in den Rückspiegel blickenden Crane und dem vom Polizeiauto erwiderten Blick gezeigt wird.

Die *Psycho*-Montagen von 1978 beziehen ihr Ausgangsmaterial, wie auch die zuerst besprochenen *Vantage Points/Vanishing Points II*, aus der *photonovel* von Richard J. Anobile, verzichten aber ebenso wie die *Psycho*-Collage von 1977 auf die Verwendung von Schrift im Bild. Das dominierende Gestaltungsmittel aller zehn Collagen ist auch hier der Schnitt. Dieser

⁶⁸² Sylvia Eiblmayr, *Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1993, S. 53 ff.

⁶⁸³ Vgl. Schneede 2006, S. 156–161, sowie Rosalind Krauss, *Corpus Delicti*, in: dies, *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, München 1998, S. 165–198.

⁶⁸⁴ Vgl. Brigitte Desalm, *Überwachen und Strafen. Einiges über die Blicke bei Hitchcock*, in: Georg Seeßlen, Hans-Olav Beier (Hg.), *Alfred Hitchcock*, Berlin 1999, S. 39–56.

erscheint jedoch weniger am Körper der abgebildeten Personen orientiert, sondern fokussiert sich auf die präzise Verschiebung des das jeweilige Bild einfassenden Rahmens. Die kleinformatischen schwarz-weiß Collagen sind jeweils weiß umrandet auf eine schwarze Kartonunterlage montiert, sodass die Bilder von reichlich leerem Raum umgeben sind.

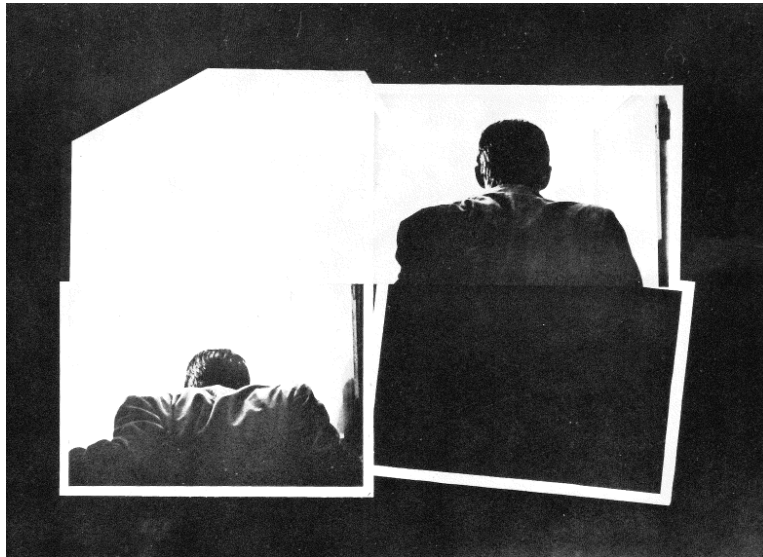


Abb. 5.3: *Psycho Montage I. (The View)*, 1978

Die zehnteilige Serie gliedert sich in fünf Tafeln mit unterschiedlichen Titeln: 1. *The View*, 2. *The Window*, 3. *The Mirror*, 4. *The Door*, 5. *The Space*. Wobei die letzte Tafel aus fünf einzelnen Collagen besteht. Die Anordnung der Bilder folgt deutlich nicht der Chronologie des Films. So zeigt die erste Collage, *The View*, den Psychopathen Norman Bates beim Blick aus dem Fenster seines Hauses, eine Einstellung, die erst am Ende des ersten Drittels des Films zu sehen ist (Abb. 5.3). Die letzte Tafel, *The Space*, wiederum zeigt fünf Filmbilder der Eingangssequenz, in der Marion Crane mit ihrem Liebhaber in einem Hotelzimmer zusammen ist. Die Untertitelung ist für Stezakers Interesse am Filmbild aufschlussreich: *Fenster*, *Spiegel* und *Tür* sind (visuelle) Schwellenräume, die zum einen in der Film- und Medientheorie immer wieder als Metaphern des Kinos zur Verhandlung der Betrachtersituation im Kino verwendet worden sind,⁶⁸⁵ zum anderen in Alfred Hitchcocks Filmschaffen durchgängige Motive darstellen und so auch in *Psycho* die entscheidenden Momente des Voyeurismus und der Dopplung bzw. der (Persönlichkeits-)Spaltung illustrieren. *Aussicht* und *Raum* sind ebenso filmtheoretische Kernbegriffe, wie die von *Auge* und *Blick*, die besonders in der psychoanalytisch geprägten (Film-)Theorie der 1970er und 1980er Jahre in Anschluss an Lacan

⁶⁸⁵ Vgl. Elsaesser, Hagener 2007, S. 23ff.

diskutiert wurden.⁶⁸⁶ Da eine detaillierte Beschreibung aller Einzelcollagen der Serie hier zu weit führen würde, soll Stezakers Vorgehensweise und die Intention der Collagen an einigen wenigen Exemplaren verdeutlicht werden. Dabei sollen mit den *Mirror*-Collagen der Serie und den hier thematisierten Rahmen und Rahmungen der Umgang mit weiteren film- aber auch differenztheoretischen Topoi untersucht werden. Gerade das in den *Mirror*-Collagen deutlich werdende Spiel mit dem außerbildlichen Umraum und die hierdurch angedeutete Adressierung und Involvierung der Betrachter*innen sind grundlegende Aspekte, die auch in den folgenden Analysen deutlich werden sollen.



Abb. 5.4: *Psycho Montage III. (The Mirror)*, 1978

b) *The Mirror*

Der dritte Teil der *Psycho*-Serie, mit dem Titel *The Mirror* besteht aus zwei Collagen, die wiederum auf zwei Bildern der gleichen Einstellung beruhen, die zeitlich nur um einen kurzen Moment auseinanderliegen (Abb. 5.4). Zu sehen ist in beiden Collagen die Schwester der Hauptdarstellerin, Lila Crane, wie sie auf der Suche nach Norman Bates' Mutter, im Haus allein

⁶⁸⁶ Ein Überblick findet sich in Ebd., S. 103–135.

in deren Schlafzimmer ihr eigenes Spiegelbild erblickt und vor diesem erschrickt. In der ersten Collage ist sie mit dem Rücken zur Kamera fast kaderfüllend im Bild zu sehen, wobei der Blick der Betrachter*innen an ihrem Hinterkopf vorbei über ihre Schulter ihr Gesicht im Spiegel sieht. Durch einen weiteren Spiegel der sich hinter der Frau befindet kommt es zu einer doppelten Reflexion, wodurch sie nicht nur ihr reguläres Spiegelbild erblickt, sondern dahinter auch ihren eigenen Hinterkopf. In der zweiten Collage wendet sich Lila Crane erschrocken um, sodass in der gleichen Einstellung, über ihre Schulter hinweg im Spiegel wiederum ihr Hinterkopf und ihr nun gewendetes Gesicht gleichzeitig zu sehen ist (Abb. 5.5).

Die Eingriffe, die Stezaker in den Collagen vornimmt, sind minimal, aber entscheidend und beziehen sich nicht auf die Darstellungsebene (Diegesis), modifizieren also nicht direkt die Bildgegenstände oder -figuren, sondern konzentrieren sich auf die Form. Über die erste Collage, die wie die meisten Bilder der Serie mit einem etwa einen Zentimeter breiten weißen Rand auf einen schwarzen Untergrund montiert ist, ist ein zweiter leerer Rahmen gelegt, der in Breite und Format dem eigentlichen Rahmen des Bildes entspricht. Dieser zweite Rahmen ist deutlich nach rechts gekippt und durchläuft so das Bildfeld in zwei weißen Balken vom linken Bildrand an den oberen und von dort an den rechten. Links übertritt der zweite Rahmen den eigentlichen um wenige Millimeter, an der rechten Seite und der Unterkante jedoch verschwindet der zweite im Bildfeld des ersten Rahmens. Zudem ist ein weiteres Bruchstück eines Rahmens als Fragment an der Unterkante eingefügt, welches den innerbildlichen Spiegelrahmen quer anschneidet.



Abb. 5.5: *Psycho Montage III. (The Mirror)*, 1978

In der zweiten Collage ist ebenso ein weiterer Rahmen über das Bild gelegt, der in Breite und Format dem eigentlichen entspricht. Die Positionierung dieses zweiten Rahmens entspricht dabei exakt dem eingefügten Rahmen der ersten Collage, sodass gesagt werden kann, dass es sich um den gleichen Rahmen handelt. Auch dieser ist in einem gekippten spitzen Winkel über das Bild gelegt und weist außer an der Oberkante, über den ersten Rahmen hinaus. Die untere rechte Ecke des Bildes verschwindet dabei und der Großteil des über das Bild nach unten hinausreichenden Rahmens ist schwarz ausgefüllt, bzw. gibt als leerer Rahmen den Blick auf den darunter liegenden schwarzen Karton frei. Im Bild ist der linke Rand des Rahmens unterbrochen, und zwar vom oberen Rand zum linken. Durch diese Unterbrechung wird das über die Schulter gewendete Gesicht der Lila Crane (bewusst) unberührt gelassen.

Die *Mirror*-Collagen Stezakers beziehen sich auf den unterschwellig und von Hitchcock lange vorbereiteten Höhepunkt von einer Kette von Spiegel-Motiven und andere meta-narrativer Elemente, die *Psycho* von Anfang an durchziehen und eines der wesentlichen *suspense*-Elemente des Films ausmachen. So stehen die zahlreichen Spiegel des Films, in denen sich die Hauptfiguren mal bewusst, mal unbewusst anblicken und reflektiert werden (dabei ist auch an den Rückspiegel der Autofahrt zu denken, den Stezaker in der oben besprochenen *Vantage Points/Vanishing Points*-Collage aufgreift) hier in einer durchgängigen (zunächst latenten, später expliziten) Symbolik der Persönlichkeitsspaltung⁶⁸⁷, die nicht nur den Psychopaten Bates betrifft, sondern vor allem die weiblichen Hauptdarstellerinnen Marion Crane und ihre Schwester Lila.

Die von Stezaker ausgewählte Spiegel-Szene markiert dabei einen filmtheoretisch stark aufgeladenen Moment der Selbst-Verkennung (bzw. Wahrnehmung des Selbst im Spiegel als einen Anderen⁶⁸⁸), der sich einreicht in eine lange Tradition von Spiegel-Metaphern im Film⁶⁸⁹ und der bereits im Zusammenhang mit René Magrittes *Die Verbotene Reproduktion* in Kapitel 3 thematisiert wurde. Die eigentlich alltägliche Begegnung mit dem eigenen Angesicht im Spiegel, die nahtlos als Selbstreflexion gedeutet wird, wird durch die doppelte Spiegelung – des Spiegels im Spiegel – für einen kurzen Moment kurzgeschlossen. Lila Crane erschrickt und

⁶⁸⁷ Vgl. zum Motiv der Depersonalisierung via abweichender Spiegelreflexion in der Kunst bei René Magritte, auf den sich auch Stezaker bezieht: Rolf Haubl, Depersonalisierung im Werk von René Magritte, in: Klaus Herding, Gerlinde Gehring (Hg.), Orte des Unheimlichen. Die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und bildender Kunst, Göttingen 2006, S. 115–137; zur Selbstreflexivität des Films via gefilmten Spiegel: Katharina Sykora, HinterköpfeSchauen. Für ein selbstbewusstes FotoKino, in: Nach dem Film, Nr. 8, 2005, ohne Paginierung. <https://www.nachdemfilm.de/issues/text/hinterkoepfeschaue> [24.11.2021].

⁶⁸⁸ Vgl. Elsaesser, Hagener, S. 75ff; auf die weitreichenden Zusammenhänge von Lacanscher Psychoanalyse, Apparat-Theorie und den bei Hitchcock anzutreffenden Blickstrukturen und –dispositiven kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden, siehe hierzu aber die Schriften von Slavoj Žižek, etwa: Slavoj Žižek et al., Was sie schon immer über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten, Frankfurt/M 2002.

⁶⁸⁹ Donald Spoto, Alfred Hitchcock. Die dunkle Seite des Genies, Hamburg 1984, S. 506ff.

blickt sich um, weil sie sich im zweiten Spiegel als fremde Person hinter sich stehend erwartet. Erst wenn sie auch dieses Bild als Spiegelbild erkennt, ist der Spuk aufgelöst und Selbstverdopplung auf das gewohnte Maß reduziert und gebannt. Diese unerwartete Verdopplung des Selbst, geht mit einer latenten Bedrohung einher, die wiederum film- und literaturgeschichtlich im Motiv des Doppelgängers als fruchtbarer Topos der Moderne auch mediengeschichtlich gedeutet wurde.⁶⁹⁰

Eine der grundsätzlichen Funktionen des Spiegels im Film, die aufschlussreich für die Analyse von Stezakers *Mirror-Collagen* sein kann, wurde von Christian Metz beschrieben. Dieser bindet den *Spiegel im Film* ein in seine Analyse *sekundärer Leinwände, Rahmen in Rahmen* und *Filme in Filmen*, die für ihn ein „metadiskursives Verdopplungsprinzip“⁶⁹¹ verdeutlichen. Wie der Film im Film stellt der Spiegel als Figur des Films ein zweites „Rechteck im Quadrat“⁶⁹² (des Films) dar, das meist durch einen eigenen Rahmen vom primären Rahmen der Leinwand getrennt ist. Die Besonderheit des Spiegels ist dabei nicht nur seine metaphorische Reflexivität, sondern auch seine Fähigkeit, die Positionierungen von Figuren zu verunsichern und darüber hinaus die Betrachter*innen in die kinematographische Reflexion mit einzubinden.

„Wenn sich der Protagonist im Spiegel betrachtet [...], dann sind wir beinahe gezwungen uns imaginär ans Ende der Blickrichtung zu begeben und von dort aus zu seiner Quelle zurückzukehren, wobei wir uns mit dem Protagonisten, oder zumindest mit seiner Position im Raum identifizieren.“⁶⁹³

Dieser (scheinbare) gesteigerte Identifikations-Effekt der Betrachter*innen mit der sich spiegelnden Figur im Film, tritt nun auch in der fotografisch reproduzierten Einstellung der *Mirror-Collage* Stezakers zutage. Im ersten Bild ist es vor allem die Rückenansicht (und der Hinterkopf), die eine Projektion der Betrachter*innen in das Bild provoziert.⁶⁹⁴ Das komplexe Spiegelarrangement der Einstellung steigert diese Kommunikation zwischen dem Bild und den Betrachter*innen noch weiter. So nimmt die Kamera in etwa die Position des zweiten Spiegels hinter der Protagonistin ein, wodurch die Betrachter*innen nicht allein mit der vordergründigen

⁶⁹⁰ Vgl. Friedrich Kittler, *Romantik – Psychoanalyse – Film*, in: Ders., *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig 1993, S. 81–104; sowie Ders., *Grammophon – Film – Typewriter*, Berlin 1986, S. 206ff; Exemplarisch könnte man hier an Hanns Heinz Ewers *Der Student von Prag* (1913) denken, in dem die Verdopplung des Studenten Balduin über einen verzauberten Spiegel inszeniert wird.

⁶⁹¹ Christian Metz, *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, Münster 1997, S. 57ff; zur *sekundären Leinwand* bei Metz vgl. Dennis Göttel, *Die Leinwand. Eine Epistemologie des Kinos*, Paderborn 2016, S. 138ff.

⁶⁹² Metz 1997, S. 57.

⁶⁹³ Ebd., S. 65–66.

⁶⁹⁴ Vgl. die Rolle der Rückenfigur als kunsthistorisch/rezeptionsästhetische Platzhalterfigur der Betrachter*innen im Bild, vor allem bei Wolfgang Kemp, *Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, in: Ders. (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985, S. 7–27.

Rückenfigur gleichgesetzt werden, sondern im Bild (Film) zwischen der Figur und dem zweiten Spiegel positioniert wird und somit mit der im zweiten Spiegel befindlichen *dritten Figur* (Reflexion) gleichgesetzt wird. Das schreckhafte Umblicken im zweiten Bild gilt also einerseits der vermeintlich fremden Figur im Raum hinter der Hauptdarstellerin, aber auch den Betrachter*innen, die als außerfilmische Voyeure die Szene quasi durch den Spiegel hindurch beobachten. Der zweite Spiegel, als Spiegel-im-Spiegel, zeigt das imaginierte Fremdbild der Figur an eben jener Stelle, an der das Kameraauge der Betrachter*innen positioniert ist. Hitchcock ist es in dieser Einstellung für einen kurzen Moment gelungen, die Betrachter*innen somit als dritte Figur ins Filmbild zu setzen. Der Schrecken der Lila Crane ist somit nicht nur der Selbst-Verkennung im Spiegel geschuldet, sondern auch der metaphorischen Anwesenheit der Betrachter*innen bzw. ihres Blicks, als dritten Akteur neben der Figur und ihrer eigentlichen Reflexion.

Diese Adressierung und Involvierung der Betrachter*innen als drittem Element im Film ist dabei Hitchcock als genuine Eigenleistung von mehreren Seiten zugeschrieben worden. So betont Truffaut in seinem Vorwort zu den Gesprächen mit Hitchcock:

„Die Kunst, Suspense zu schaffen, ist zugleich die Kunst das Publikum zu packen, es am Film zu beteiligen. Einen Film machen, das ist bei dieser Art von Kino ein Spiel nicht mehr zu zweit (Regisseur + Film), sondern zu dritt (Regisseur + Film + Publikum).“⁶⁹⁵

Und auch Gilles Deleuze hebt im ersten seiner Kino-Bücher den Aspekt einer generellen *Drittheit* in den Filmen Hitchcocks hervor:

„Es gibt nicht nur den Täter und die Tat, den Mörder und das Opfer, es gibt immer auch den Dritten, und zwar keinen zufälligen oder sichtbaren Dritten wie beispielsweise einen unschuldigen Verdächtigen, sondern ein konstitutives Drittes, das aus der Beziehung selbst besteht – Beziehung zwischen dem Mörder, dem Opfer oder der Handlung mit dem vermeintlichen Dritten.“⁶⁹⁶

Hier wird die Position des Dritten nicht mehr genuin triadisch mit den Betrachter*innen gleichgesetzt, sondern erfährt eine theoretische Ausweitung, die in seiner Analyse einen Spielraum für vielfältige Deutungen des Dritten eröffnet und die in Kapitel 9 weiter vertieft werden soll.

Werden nun Stezakers Modifikationen des Filmbildes in der Collage weiter in den Blick genommen, so fällt auf, dass der eingefügte Rahmen im ersten Bild scheinbar in das Bild

⁶⁹⁵ Francois Truffaut, Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?, München 1973 S. 13.

⁶⁹⁶ Gilles Deleuze, Das Bewegungs-Bild. Kino I, Frankfurt/M 1989, S. 269.

hineinfällt, im zweiten aus diesem heraus. Der Augenblick dieser *Ent*-Rahmung des Bildes in der Collage fällt in eins mit dem Moment des (vermeintlichen) Eintritts der Betrachter*innen in das Filmbild. Um das Motiv des Rahmens und des Rahmenbruchs in den Collagen besser zu verstehen, soll dieser im Folgenden etwas näher erläutert werden.

c) Entrahmungen, Rahmenbrüche, Dekadrierungen

Die Thematisierung des Rahmens im filmtheoretischen Feld klang bereits bei Christian Metz an und soll im Folgenden weiter vertieft werden. Hierzu soll zunächst generell auf den (Bild-) Rahmen eingegangen werden, aber auch auf den speziellen Fall der Rahmung des Film-Kaders und des filmischen (bzw. fotografischen) Offs.

Wolfgang Kemp benennt drei konkrete „Grundgegebenheiten“, die für den klassischen Rahmen der Malerei gelten: der Rahmen als „Visier und Blickfang“, als „Unterbrechung und Fortsetzung des Bildes“ und als „Kommentar und Selbstkommentar“.⁶⁹⁷ Die erste Bestimmung findet der Rahmen also in der Aufwertung des Bildes und der Steigerung der Aufmerksamkeit für das Bild. Dabei ist das Verhältnis von Rahmen und Bild zunächst kaum gegeben. Im zweiten Fall treten Bild und Rahmen in einen bewussten Dialog: Realistische Darstellungen von Fenstern und die untere Bildkante verdoppelnden Flächen interpretieren den Rahmen „als Fenster zur Welt des Bildes“.⁶⁹⁸ Die Ausschnitthaftigkeit des Bildes selbst wird hier über die des Rahmens reflektiert. Zum Kommentar wird der Rahmen für Kemp drittens, wenn sich bildinterne Elemente auf diesem selbst wiederfinden, etwa in den reich verzierten Ornamenten der Präraffaeliten. Hier gehen Bild und Rahmen eine Symbiose ein, die beide Elemente miteinander verschweißt.

Die grundsätzliche Problematik des Bild-Rahmens ist von Georg Simmel treffend beschrieben worden, welcher „die Gleichgültigkeit und Abwehr nach außen und den vereinheitlichenden Zusammenschluss nach innen in *einem* Akt ausübt.“⁶⁹⁹ Der Rahmen nimmt also eine doppelt codierte Grenzfunktion ein, die einerseits nach innen homogenisierend und nach außen abwehrend wirkt. Der Rahmen als Grenze trennt, wie Victor Stoichita schreibt, „das Bild von allem was nicht Bild ist. Er definiert das Gerahmte im Gegensatz zu dem, was sich außerhalb

⁶⁹⁷ Wolfgang Kemp, Heimatrecht für Bilder. Funktionen und Formen des Rahmens im 19. Jahrhundert, in: Eva Mendgen (Hg.), In Perfect Harmony. Bild + Rahmen 1850–1920 (Ausst.-Kat. Amsterdam, Wien), Amsterdam 1995(b), S. 13–27, hier S. 15.

⁶⁹⁸ Ebd., S. 19.

⁶⁹⁹ Georg Simmel, Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch, in: Ders., Gesamtausgabe, Bd. 7, Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908, Frankfurt/M 1995b, S. 101–108, hier S. 101.

des Rahmens befindet, der Welt des bloßen Alltags, als Welt, die bedeutet.“⁷⁰⁰ Hinzu kommt, dass dem Rahmen, trotz seiner Abgrenzungsfunktion, die Funktion der Zugänglichkeit zukommt. Erst die räumlich materielle Trennung des Rahmens, hebt das Bild von der Wand ab und macht es als ästhetisches Objekt erfahrbar. Trotz dieser, für die Bildwahrnehmung enorm wichtigen Funktionen, ist die spezifische Eigenwertigkeit des Rahmens umstritten. Als „Zone räumlicher Desorientierung“⁷⁰¹ gehört er weder dem Bild noch seinem Umraum an. Dieses „Paradox des Rahmens“ besteht für Uwe Wirth konkret darin, „dass es zwar einen Rahmen geben muss, um einen Zugang zum Gerahmten zu bekommen, dass dieser Rahmen aber keine feste Grenze markiert, sondern ein dehnbare, beweglicher Rahmen ist [...]. Dieses Paradox betrifft die Dichotomie von statisch und dynamisch respektive von fest und unfest.“⁷⁰² Wirth knüpft seine Überlegungen zur Widersprüchlichkeit des Rahmens an das von Jacques Derrida einflussreich als *Parergonalität* beschriebene Konzept des *Passepartouts* an.⁷⁰³ Dieser entwickelt anhand einer minutiösen Lektüre von Kants *Kritik der Urteilskraft*, in der der Rahmen als *Parergon* (griech. ‚Beiwerk‘, ‚Nebenwerk‘) „zu einem Beispiel wird, wie eine Form zum *äußerlichen* Bestimmungsgrund eines Gegenstands wird, also einem pragmatischen Zweck gehorcht, anstatt Selbstzweck zu sein“, eine metatheoretische Sicht auf den Rahmen. Bei Derrida wird die Parergonalität nach Wirth zu einer „Bewegung zwischen Außen und Innen, zwischen Rahmen und Gerahmten – zu einer Bewegung, die *als Bewegung im Dazwischen* eine rahmen-konstitutive Funktion erhält.“⁷⁰⁴

Diese Zwischen-Funktion des Rahmens, seine spezifische Eigenwertigkeit und die damit verbundene Performanz leitet Derrida vom Begriff des Parergons ab:

„Ein *Parergon* tritt dem *ergon*, der gemachten Arbeit, der Tatsache, dem Werk entgegen, zur Seite und ihm hinzu, aber es fällt nicht beiseite, es berührt und wirkt, von einem bestimmten Außen her, im Innern des Verfahrens mit; weder einfach außen, noch einfach innen.“⁷⁰⁵

Was hier am Rahmen erstmals theoretisiert wird, ist eine konkrete Wechselwirkung beider Elemente, die das verdeutlichen, was Wirth als *Bewegung im Dazwischen* beschrieben hat: Das dem Werk beigestellte wirkt auf dieses ein und hat an dessen Wirkung auf die Betrachtenden

⁷⁰⁰ Victor I. Stoichita, *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998, S. 46.

⁷⁰¹ Andre Bazin, *Malerei und Film*, in: Ders. 2004, S. 224–230, hier S. 225.

⁷⁰² Uwe Wirth, *Rahmenbrüche, Rahmenwechsel*. Nachwort des Herausgebers, welches aus Versehen des Druckers zu einem Vorwort gemacht wurde, in: Ders., Julia Paganini (Hg.), *Rahmenbrüche, Rahmenwechsel*, Berlin 2013, S. 15–57, hier S. 19.

⁷⁰³ Jacques Derrida, *Das Parergon*, in: Ders., *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien 1992(a), S. 56–104; hierzu vgl. auch Wirth 2013, S. 20ff und Craig Owens, *Detachment from the „Parergon“*, in: *October*, Vol. 9 1979, S. 42–49.

⁷⁰⁴ Wirth 2013, S. 22.

⁷⁰⁵ Derrida 1992(a), S. 74; auch zitiert bei Wirth 2013, S. 24.

nicht nur teil, sondern bestimmt dessen Wirkung hochgradig. Für Derrida ist die Frage nach der Parergonalität so vor allem eine Frage nach der *Unterscheidung von Innen und Außen*: Wenn der Rahmen als vermeintliches Beiwerk selbst zum Werk wird, wird die Dichotomie zwischen beiden Polen verunsichert und der eigentliche *Ort des Rahmens* mit ihm:

„Ich weiß nicht, was an einem Werk wesentlich und was nebensächlich ist. Und vor allem weiß ich nicht, was dieses Ding ist – weder wesentlich noch unwesentlich –, was Kant *Parergon* nennt, zum Beispiel den Rahmen. Wo hat der Rahmen seinen Ort? Wo beginnt er. Wo endet er. Was ist seine innere Grenze? Seine äußere Grenze?“⁷⁰⁶

So verortet Derrida den Rahmen in der „insistierenden Atopik des *Parergons*“⁷⁰⁷, also in der widersprüchlichen Zwischen-Sphäre des *weder-noch* und des *Sowohl-als-auch*, die einen Raum konstituiert, der sich „weder innen noch außen verräumlicht [...], ohne sich einrahmen zu lassen, aber er fällt nicht aus dem Rahmen. Er bearbeitet den Rahmen, macht, daß er bearbeitet wird, läßt ihn arbeiten.“⁷⁰⁸ Dieser atopische Raum des Parergons

„sitiert sich zwischen der sichtbaren Umrandung und dem zentralen Phantom [...]. Zwischen dem Außen und dem Innen, zwischen der äußeren und der inneren Randung, [...], *und so weiter* in allen zweiseitigen Gegensätzen.“⁷⁰⁹

Derrida generalisiert in dem Paradox des Rahmens so die Problematik von Innen und Außen als ein Modell, um über jegliche *zweiseitigen Gegensätze* nachzudenken, die von Binäroptionen ausgehen.⁷¹⁰ Hier kann die dynamische Ausdeutung des Rahmens als Drittes Element (oder dritter Term) gesehen werden, dass das binäre bzw. dualistische Schema zugunsten eines sich in Bewegung artikulierenden Verhältnisses transformiert.

Von der bei Derrida zugespitzten Verhandlung des Rahmens der Malerei soll jetzt übergeleitet werden zum filmischen Diskurs des Rahmens, der ebenso das Verhältnis von Innen und Außen verhandelt. Der strukturelle Unterschied des Rahmens und seiner Funktionalität in der Malerei zu der das Filmbild rahmenden Leinwand im Kino wurde bereits von André Bazin ausgeführt:

„Die Umgrenzung der Kinoleinwand ist kein „Rahmen“ des Kinobildes [...], sondern ein Kasch [franz. *cache*], eine Abdeckung, die nur einen Teil der Realität freilegen kann. Der Rahmen [franz. *cadre*] polarisiert den Raum nach innen, hingegen ist alles, was die Leinwand uns zeigt, darauf angelegt, sich unbegrenzt ins Universum fortzusetzen. Der Rahmen ist zentripetal, die Leinwand zentrifugal.“⁷¹¹

⁷⁰⁶ Derrida 1992(a), S. 84.

⁷⁰⁷ Ebd., S. 25.

⁷⁰⁸ Ebd., S. 27.

⁷⁰⁹ Ebd.

⁷¹⁰ Vgl. Rösch 2008, S. 161–162.

⁷¹¹ Bazin 2004, S. 225.

Die zentrifugale, also nach außen hin gerichtete Eigenschaft der (nicht-absoluten) filmischen Leinwand, ist dabei vor allem der grundsätzlich doppelt gelagerten Dynamik des Filmes geschuldet: Einmal der sich (frei) im filmischen Raum bewegendem Kamera-Einstellung und andererseits der vertikalen Bewegung des Filmes in der analogen Apparatur. Gerade aufgrund seiner Aus- und Anschnitthaftigkeit verweist das Filmbild dabei konsequent auf den innerdiegetischen Außen-Raum (*hors-champ*), der zwar unsichtbar ist, dennoch permanent als anwesend wahrgenommen und adressiert wird.⁷¹² Für die Zuschauer*innen ist dieser *Off*-Bereich des Films daher doppelt besetzt, als sicherer Aufenthalts-Raum von Akteuren*innen und Gegenständen die nicht im Bild sichtbar aber doch innerfilmisch anwesend und vorhanden sind und als permanente Quelle einer Bedrohung und Beunruhigung, da sichtbare Figuren im Film mit nicht sichtbaren Akteur*innen in Kontakt treten können. Diese prinzipielle Dynamik und Durchlässigkeit des filmischen Rahmens (*cache*) impliziert so

„eine dialektische Bewegung, in der sich der Rahmen in seiner einrahmenden ebenso wie in seiner entrahmenden Funktion als filmisches Bild anordnet: Er rahmt ein, um in seiner spezifischen Rahmenanordnung den filmischen Rahmen zugleich als wegrahmendes Versteck, als maskierenden Schleier oder imaginäres Fenster zu akzentuieren.“⁷¹³

Als *Décadrage* (Dekadrierung, Ent-Rahmung) beschreibt Pascal Bonitzer jene *Durchlässigkeit*⁷¹⁴ des filmischen Rahmens, welche eine „manische Verdopplung des Sichtbaren“ und die „Evozierung des Verborgenen“⁷¹⁵ intendiert.

Da es sich bei den *Psycho*-Collagen Stezakers um fotografische Reproduktionen des Filmbildes handelt, soll der hier begonnene Rahmen- bzw. Off-Diskurs in aller Kürze auch auf die Fotografie ausgeweitet werden.

Der Rand der Fotografie weißt wie auch das Filmbild statt einer vorgelagerten Übergangszone eine scharfe Kante auf, die das Bild direkt an die Wirklichkeit stoßen lässt. Diese Kante wird durch den Schnitt erzeugt, den der Fotoapparat im Augenblick des Auslösens hervorruft. Für Philippe Dubois ist dieser Schnitt durch den Raum wie auch der durch die Zeit das wesentliche Grundcharakteristikum des fotografischen Bildes.⁷¹⁶ Anders als in der Malerei, in der eine Bildfläche sukzessive gefüllt wird, setzt die Fotografie einen Ausschnitt (in einem Augenblick)

⁷¹² Deleuze 1989, S. 31 ff.

⁷¹³ Trias-Afroditi Kolokitha, *Im Rahmen. Zwischenräume, Übergänge und die Kinematographie* Jean-Luc Godards, Bielefeld 2005, S. 199.

⁷¹⁴ Ebd.

⁷¹⁵ Pascal Bonitzer, *Dekadrierungen*, in: *Montage AV* 20,2, 2011 2011, S. 93–102, hier S. 96.

⁷¹⁶ Dubois 1998, S. 157–213; zur Gegenüberstellung von filmischem und fotografischem Off siehe auch Pauleit 2004, S. 112–123.

als *Ganzes*⁷¹⁷ ins Bild. Das Verhältnis, dass das so „ausgeschnittene“ Foto zu seinem Umraum einnimmt, ist dabei grundsätzlich von dem des Filmbildes zu seinem Umraum zu unterscheiden. Bindet das Filmbild seinen Off-Bereich auf vielfältige Weise noch in die Rezeption des Films mit ein (Bewegung, Stimme, erweiterter Blick), so ist das Off der Fotografie, genau wie dieses selbst, starr und stumm; Blicke, die in das Off der Fotografie gerichtet sind, können von den Betrachter*innen nie gänzlich zugeordnet werden. Wurde der Rahmen des Films als dynamisch und teilweise durchlässig beschrieben – man könnte auch von einer Perforation sprechen –, ist die *Absolutheit* des fotografischen Rahmens und des Offs gesetzt.⁷¹⁸ Nichts in der Fotografie gibt Aufschluss über die nicht-sichtbaren Um-Räume des Bildes. Erst in der narrativ angeordneten Reihung von Fotografien im Sinne einer Pluralisierung, die in einem filmischen Modus ein Geschehen aus mehreren Positionen oder einer zeitlichen Abfolge wiedergeben, können ansatzweise Aussagen über nicht-sichtbare Bildgegenstände und Figuren gemacht werden und das absolute Off des Fotos in Frage gestellt werden. Auch eine aus mehreren Bildteilen bestehende Bild-Collage oder -Montage ist, wie Pauleit bemerkt, in der Lage eine solche Überschreitung anzudeuten.⁷¹⁹

Das Rahmen-Problem des Fotos weiter durchdenkend, betrachtet Dubois eine Reihe von Fotografien des Schweizer Christian Vogt, dessen Serie *Frames* von 1975/76 Bilder zeigt, in die leere Rahmen mal durch Personen gehalten, mal durch Stative gestützt oder auf einer ebenen Fläche liegend platziert sind (Abb. 5.6). Der hierdurch entstehende



Abb. 5.6: Christian Vogt, *Frames*, 1975–76

⁷¹⁷ Dubois 1998, S. 174.

⁷¹⁸ Ebd., S. 196.

⁷¹⁹ Pauleit 2004, S. 114.

„(Re)Zentrierungseffekt [...] wird durch die Einfügung eines abgebildeten Rahmens in den eigentlichen (primären) Rahmen der Repräsentation definiert – aber eines bloßen Rahmens, eines leeren Rahmens ohne jeden eigenen internen Träger und ohne neuen Abbildungsinhalt, der im strengen Sinne gar kein besonderes Off transportiert, sondern sich letztlich damit begnügt, einen Teil innerhalb des Raumes des Bildfelds zu lokalisieren und dadurch zu rahmen.“⁷²⁰

Hierbei handelt es sich um Fotografien, in denen der Rahmen als fotografiertes Bildgegenstand eingefügt ist und so einen Teil des Bildfeldes (eine Aussicht, einen Gegenstand oder auch einen leeren Hintergrund) sekundär einfasst. Ein eigenständiges Off kann dem fotografierten Rahmen hier, wie Dubois anmerkt, nicht zugesprochen werden – vielmehr steht die Klarheit des „sekundären Rahmens“ im Widerspruch zu der betonten Randlosigkeit der eigentlichen Fotografie. Der Rahmen-im-Rahmen „bringt zwar in das allgemeine Bildfeld einen lokalisierenden und fokussierenden *Effekt* ein [...], aber dieser *Effekt* bleibt praktisch folgenlos: Die Homogenität des allgemeinen Feldes wird nicht *aufgebrochen*, aufgesprengt, zerstört.“⁷²¹ Eine Möglichkeit, tatsächlich ein Off der Fotografie *ins Bild zu setzen* besteht für Dubois darin, Störelemente nicht im diegetischen Gefüge des Fotos zu integrieren, sondern auf der materiellen Ebene des „Raums der Äußerung“. Bei solchen „blickverstellenden Offs“ handelt es sich „um alles, was in das durch die Aufnahme gerahmte Basisfeld neutralisierende Räume unterschiedlichster Form, Farbe und Beschaffenheit einführt [...], Masken und Schleier gewissermaßen, die bestimmte Abschnitte des Feldes bedecken und Effekte der punktuellen *Maskierung*, der Auslöschung oder partiellen Eliminierung erzeugen.“⁷²² Hierzu zählt Dubois foto-chemische Störungen, die im Entwicklungsprozess eintraten, partielle Beschädigungen die gewollt (durch Einschnitte oder Übermalungen) oder ungewollt (durch schlechte Lagerung oder Alterungsprozesse) zustande gekommen sind, sowie nachträgliche Überklebungen im Sinne der Anonymisierung abgebildeter Personen oder der Zensur. Solche „Manipulationen des Abzugs selbst“, die den „gesamten Raum des fotografischen Feldes destrukturier[en] [...], aufbrech[en] und aufsplitter[n], [...] verweisen ganz deutlich auf all das, was das Foto zu einem solchen macht, und zwar ebenso sehr auf seinen materiellen Status als Objekt, wie auf seine Äußerungsinstanz.“⁷²³ Diese beschädigten, abgedeckten oder unkenntlich gemachten Bildpartien fügen der Fotografie Zonen „repräsentative(r) Absenz“ hinzu, die als bildinternes Off fungieren und das absolute das Foto umgebende und eingrenzende Off erweitern,

⁷²⁰ Dubois 1998, S. 185.

⁷²¹ Ebd., S. 189.

⁷²² Ebd., S. 190.

⁷²³ Ebd., S. 191.

spezifizieren und dabei die eigentliche Materialität des Fotos reflektieren. Nur durch einen Eingriff in die Materialität des Fotos bzw. durch einen materiellen Zusatz, der innerbildlich unreflektiert bleiben muss, weist das Foto konkret über sich selbst hinaus. Auch die Darstellung von Spiegeln, die einen partiellen Ausblick in einen dem fotografischen Bildraum angegliederten Raum bieten, vermögen diese Überschreitung nicht zu leisten. Ein solches Spiegel-Off „nimmt selbst im Feld einen Raum ein“ der nicht als opake Maske oder Loch fungiert und so die Homogenität des Fotos zwar erweitert nicht aber unterbricht (Vgl. Abb. 5.7 und 5.8).⁷²⁴



Abb. 5.7: Ilse Bing, *Selbstporträt mit Leica*, 1931

Abb. 5.8: Florence Henri, *Selbstporträt*, 1928

d) Zusammenfassung

Werden nun noch einmal die beiden *Mirror-Collagen* Stezakers betrachtet, fällt auf, dass die Ausgangs-Fotografien an sich schon stark mit dem foto-filmischen Off spielen. In beiden Bildern wird das Sichtfeld durch den Spiegel erweitert und weist in den unsichtbaren Raum hinter der Protagonistin. Gesteigert wird der Effekt durch die potenziell unendliche Staffelung der Spiegelbilder durch den zweiten Spiegel im Rückraum. Trotzdem bleibt das fotografische

⁷²⁴ Ebd., S. 196; Eine solchermaßen bewerkstelligte Ent-Rahmung (Dekadrierung) ist auf filmischer Ebene nur teilweise vorstellbar. Das Filmmaterial als solches kann zwar mannigfaltig und nicht nur zu Zwecken der Anonymisierung bzw. der Zensur bearbeitet werden, in das projizierte Bild lassen sich materielle Störellemente aber nur schwer einfügen. Eingriffe in das Material des Films sind vor allem in den früh-avantgardistischen Experimenten Man Rays, der Lettristen und später der direct-cinema-Bewegung als starke gestalterische Mittel erarbeitet worden; Vgl. Gabriele Jutz, *Cinéma Brut. Eine alternative Genealogie der Filmavantgarde*, Wien, New York 2010.

Off absolut. Im Film wird die Situation aufgelöst, indem die folgenden Einstellungen der Szene die Erleichterung der Protagonistin zeigen und die Handlung weiter ihren Lauf nehmen kann. In der fotografischen Reproduktion löst sich diese Spannung nicht. Beide Bilder sind in den narrativen Kontext der *photonovel* eingebunden, in welcher auch, wie im Film, die nächste Einstellung auf der nächsten Seite folgt. Stezakers Akt des Herauslösens der Bilder aus dem Buch kommt somit dem Akt des Anhaltens (Arretierens) des Films gleich, einer Methode, die schon Roland Barthes in seinem Aufsatz zum Dritten Sinn angewendet hat, um einzelne Photogramme aus den Stummfilmen Eisensteins, die er den *cahiers du cinema* entnommen hatte, einer genaueren Analyse zu unterziehen.⁷²⁵

Die eingefügten Rahmen, die im ersten Bild das Format des Fotos nur leicht überschreiten und im zweiten dieses deutlich erweitern, kreieren einerseits durch ihre Überschneidung und faktische Verdeckung einzelner Bildpartien ein innerbildliches Off, andererseits öffnen sie den Bildraum und schließen außerbildliche Räume mit ein. Die materielle Homogenität des Fotos ist hier tatsächlich aufgebrochen und dekonstruiert. Die Funktion des Rahmens, als unsichtbare Randzone ist ad absurdum geführt, indem sie als gestalterisches Mittel ins Bild gesetzt wurde. Durch die angedeutete Kipp-Bewegung des zweiten Rahmens wird nicht nur die materielle Geschlossenheit des Bildes in Frage gestellt, sondern auch sein grundsätzlicher Status als Bild buchstäblich ins Wanken gebracht.

Die Dekadrierung (Ent-Rahmung) des Bildes, die im innerdiegetischen Gefüge der Einstellung durch die Staffelung der Spiegel angedeutet wird und die so prekär inszenierte Bezugnahme auf die außerbildlichen Betrachter*innen, wird selbst gespiegelt durch die materielle Modifikation des eigentlichen (Bild-)Rahmens. Das „aus-dem-Bild-Fallen“ des Rahmens korreliert mit dem innerfilmischen/innerbildlichen Moment der vermeintlichen Gewährwerdung der Betrachter*innen durch die filmische Figur.

Das Aufbrechen des Rahmens ist somit auch als eine Grenzüberschreitung zu sehen. Das starre Foto wird dynamisiert und öffnet sich einer neuen Form der Rezeption, die jenseits seines durch den Film bedingten Kontexts, seiner internen Handlung liegt. Dabei öffnet sich der Rahmen auch dem umliegenden Nichts und der Negativität, der somit ein Platz im Bild eingerichtet wird.⁷²⁶

Stezaker demonstriert hier ein komplexes Wechselspiel zwischen der innerbildlich diegetischen Ebene des Films und des Fotos und seiner materiellen Ebene. Der sonst unsichtbare

⁷²⁵ Vgl. Barthes 1990, S. 47–66 (Vgl. Kapitel 4a)

⁷²⁶ Hier deutet sich jene Fokussierung auf die „Durchlöcherung“ der Fotografie an, die in der Tabula Rasa-Serie zum primären Gestaltungsprinzip werden wird. Siehe Kapitel 8.

Rahmen/Frame wird sichtbar ins Bild gesetzt, stört und verdeckt Teile des Bildes und scheint doch als Bildelement mit dem Abgebildeten zu kommunizieren.

Herausgelöst aus dem Lauf (Fluss/Strom) der Film-Bilder und isoliert auch von ihrer simulierten Narration in der Buchform, sind die Bilder frei ihre eigene „Verrücktheit“⁷²⁷ zu entfalten und wiederum neue Formen anzunehmen und die Absolutheit des Offs infrage zu stellen.

Die hier am Beispiel der *Mirror*-Collagen verdeutlichten Aspekte gelten dabei auch für alle anderen Teile der *Psycho*-Montagen Reihe. So ist nahezu in allen Tafeln der Serien zu sehen, wie Stezaker den Rahmen als desorganisierendes und Bild-öffnendes Element im Bild verwendet. Dabei nimmt er unterschiedlich stark Bezug auf die vom Bild und der Handlung vorgegebenen räumlichen und figürlichen Anordnungen. In *The Window* (Abb. 5.9) etwa, dem zweiten Teil der Serie in dem Stezaker wiederum Bilder einer Autofahrt verwendet, sehen wir die weibliche Hauptdarstellerin gemeinsam mit einem männlichen Begleiter in der Totalen von vorn. Das Bildfeld ist auch hier von Verdoppelungen und eingefügten Rahmen-Fragmenten durchzogen die das Bild an seinen Rändern öffnet und in ein aktives Spiel mit den bildexternen Off-Bereichen entwickelt.

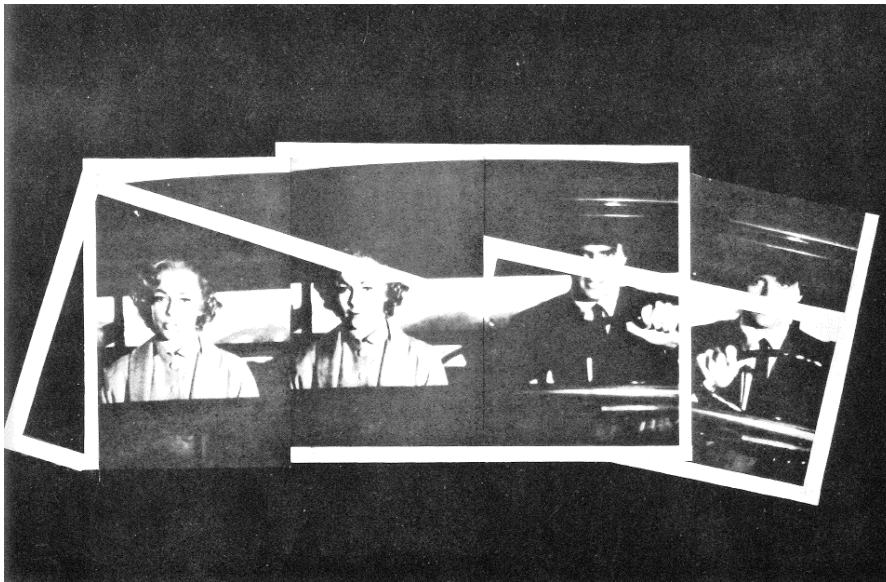


Abb. 5.9: *Psycho-Montage II. (The Window)*, 1978

Was Stezaker anhand der *Psycho*-Montagen durchspielte, sollte weitreichende Folgen für seine weitere künstlerische Praxis haben. Wie bereits in der Einleitung angedeutet, möchte ich die Serie als Sonderfall im Werk Stezakers charakterisieren, der aber dennoch eine wichtige

⁷²⁷ Barthes, 1986, S. 128.

Übergangsfunktion zukommt. Vor allem der direkte namentliche Verweis auf einen einzelnen Film, der zudem in den 1970er Jahren noch nicht älter als zehn Jahre ist, widerspricht einerseits Stezakers Fixierung auf Filme der 1930er und 1940er Jahre sowie dem generellen Verzicht, den Namen des jeweiligen Films zu nennen. Auch die betonte Geschlossenheit der Folge widerspricht Stezakers Prinzip, thematisch zusammengehörige Collagen in Serien über sehr lange Zeiträume hinweg zu entwickeln und diese in der Regel offen zu lassen.

Die besondere Schwellenfunktion der Serie wird deutlich, wenn weitere Collagen aus dem selben Jahr bzw. den Folgejahren betrachtet werden. Hier finden sich so gut wie keine Verwendungen von Foto-Roman bzw. fotografischen Reproduktionen von Filmkadern. Stezaker selbst beschreibt diese Wendung folgendermaßen:

„One of my earliest of such series called ‘Psychomontage’ employed images of Richard Anobile’s Book of Hitchcock’s Psycho. But the interest in these gave way to the staged enactments of the cinematic moments in film stills or photoromans. [...] By contrast, in film stills and photoromans, the cinematic image is fully fleshed out and is unsettling because of its sense of the double. [...] The strangeness of the film still frame seems to offer some kind of prospect on resemblance itself: the double or mirror image.”⁷²⁸



Abb. 5.10: *Untitled*, 1978

Die genannten Aspekte der Dopplung und Spiegelung finden sich so nicht nur in den oben besprochenen *Psycho*-Montagen, sondern lassen sich von da an nahezu leitmotivisch in allen

⁷²⁸ Stezaker 2011, S. 19; vertiefend hierzu auch Stezaker 2006.

Serien Stezakers ausmachen. Zum Vergleich sei hier auf zwei Collagen hingewiesen, die ebenfalls 1978 bzw. 1979 entstanden sind.

Die Collage *Untitled* (Abb. 5.10), eine der ersten Verwendungen von anonymen bzw. nahezu unbekanntem Filmstandbildern, zeigt die schwarz-weiß Aufnahme einer Schlafzimmerszene in der sich eine männliche Figur über das Bett beugt. Wie auch in den *Psycho*-Montagen fällt hier auf das ein Teil des äußeren Rahmens in das Bildfeld des Stills collagiert ist. Hier ist es jedoch nicht nur der fragmentierte Rahmen allein, sondern mit ihm auch ein Teil des Bildes selbst, das verdoppelt und verschoben über das Foto gelegt wurde. Die untere rechte Bildecke ist um einige Zentimeter ins Bildzentrum verschoben und „überdeckt“ so nicht nur das Gesicht der männlichen Figur, sondern auch das einer sich möglicherweise unter der Decke befindlichen weiteren Person.

Die mit *The Voyeur* betitelte Collage aus 1979 (Abb. 5.11) greift die Blickstruktur der *Mirror*-Collage aus der *Psycho*-Serie wieder auf, wandelt das Motiv aber auch hier entscheidend ab. Der Blick der abgebildeten Frauenfigur ist nicht auf die Betrachter*innen gerichtet, sondern auf die silhouettenhaft ausgeschnittene vermutlich männliche Figur im Vordergrund. Der Rahmen des Bildes wird wieder kritisch miteinbezogen, da die ausgeschnittenen Ränder der Silhouette über die Bildkanten hinauslaufen und so den schwarzen Um-Raum des Bildes in das Bild und die Figur hineinfließen lassen.



Abb. 5.11: *The Voyeur*, 1979

Aber auch der Blick auf die Collagen, die in den Jahren zuvor entstanden sind, ist aufschlussreich in Hinblick auf die weitere Entwicklung. Wie am Anfang betont, dominierte

hier auch in der Auseinandersetzung mit filmischen Bildern, die Gegenüberstellung von Schrift und Bild im Sinne einer Umcodierung von Bildern aus den Massenmedien. Dieser medienkritische Impuls tritt in den späten 1970er Jahren und mit zunehmender Verwendung von anonymen Bildern zugunsten einer eher an surrealistischen Vorgängern orientierten Collage-Technik zurück. Es geht nicht mehr um die Entlarvung unterschwelliger visueller Codes der Fotografie etwa in der Werbung, sondern um die konkrete Aufspaltung des Film-Bildes im Sinne eines prinzipiellen Interesses am Bild und dessen Nachleben in neuen Sinnzusammenhängen.

Das grundsätzliche Thema des Voyeurs kann wiederum als Anlehnung an die motivische Vorlage von Hitchcocks *Psycho* (und natürlich auch zu *Rear Window*) gelesen werden. Wie auch das Motiv der Persönlichkeitsspaltung beziehungsweise -Verdopplung, der latenten Beunruhigung (*suspense*) und vor allem des Schnitts lassen sich viele Aspekte Stezakers Schaffen auf den Film als eine Art Ur-Szene zurückverfolgen.

Das Ausgangsmaterial des Foto-Romans markiert dabei Stezakers beginnendes Interesse für das Film-Still und dessen unheimliche (leichenhafte) Qualitäten. Noch mehr vom eigentlichen Film und dem Kino getrennt eröffnen die gestellten Szenen der klassischen Film-Stills Stezaker die Möglichkeit verstärkt über die Abhängigkeit dieser Bilder zum Film nachzudenken.

„The film still, in a way, stands for this impossible desire: to hold onto what, by its nature, is designed to disappear.“⁷²⁹

Dabei ist die Verhandlung des Spiegels als meta-reflexives Motiv, genauso wie die des Rahmens als atopisches Beiwerk im Werk als exemplarische Auseinandersetzung mit bildtheoretischen Fragestellungen zu sehen, die über die medienpezifischen Fragen der Fotografie und des Films hinausweisen und die auch in den folgenden Analysen immer mitgedacht werden sollen. Das *Dritte* der *Psycho*-Collagen artikuliert sich hier gerade in der Sichtbarmachung des Rahmens der Fotografien als eigenständiges und widerständiges Element und über die Adressierung der Betrachter*innen als externe Dritte im Sinne Hitchcocks.

⁷²⁹ Stezaker 2011, S. 20.

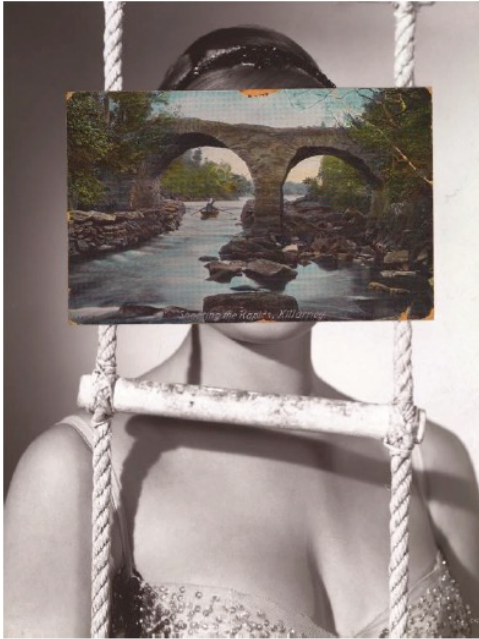
6. MASKEN – Die Kehrseite des Gesichts

„Schleier und Maske sind die typischen Metaphern für die [...] dialektische Spannung zwischen Geheimnis und Offenbarung.“⁷³⁰

a) Die *Film Portrait*-Collagen

Die erste Serie, die hier betrachtet werden soll, ist die um 1982 begonnene und bis heute fortlaufende *Mask*-Serie. Ausgehend von der vorherigen Darstellung der Ausgangsmaterialien und der Collage-Technik Stezakers, soll hier gezeigt werden, wie Stezakers Vorgehen einer auf zwei Bildern beruhenden Kombinatorik konkret aufgebaut ist und welche bildtheoretischen Implikationen mit ihr einhergehen. Dabei sind Rückbezüge zu den vorherigen Untersuchungen beabsichtigt, genau wie deren Vertiefung. Grundsätzlich soll anhand dieses ersten Teils gezeigt werden, wie sich Stezaker an den gegebenen Bildern und ihren Motiven abarbeitet, diese transformiert und öffnet. Vor allem am Motiv der Maske soll deutlich gemacht werden, wie sehr Stezaker an Zwischen-Bildlichkeiten interessiert ist, die das Verhältnis der Bilder innerhalb der Collagen permanent befragen und in einen Zustand einer dynamischen Interferenz überführen. Dabei ist das Wechselspiel von Form und Inhalt vor allem durch einen strategischen Entzug gekennzeichnet, der sich über die jeweils Teile des abgebildeten Gesichts verdeckende Postkarten artikuliert. Zentraler Fixpunkt der theoretischen Auseinandersetzung sollen hierbei die drei Begriffe *Gesicht*, *Maske* und *Landschaft* sein, die zum einen aus bildtheoretischer Sicht verhandelt werden sollen, zum anderen aus film- und medientheoretischer Perspektive. Dabei soll klar werden, dass Stezakers *Maskierungen* eine Dekonstruktion des Gesichts und den damit einhergehenden Subjektivitätsvorstellungen formulieren. Dies wird vor allem über die Problematisierung des Verhältnisses von *Innen und Außen des Bildes/des Gesichts* bewerkstelligt sowie über die *Infragestellung des Blicks*. Auch soll die übergreifende und an Derridas Dekonstruktion anschließende Frage nach der spezifischen Eigenwertigkeit des *Schnitts* und des *Risses* zwischen den Bildern in diesem Kapitel angedeutet und in den folgenden Kapiteln weiter vertieft werden.

⁷³⁰ Aleida Assmann, Jan Assmann, Geheimnis und Offenbarung. Einleitung, in: Dies. (Hg.), Schleier und Schwelle. Archäologie der literarischen Kommunikation V, Bd. 2, Geheimnis und Offenbarung, München 1998, S. 11.

Abb. 6.1: *Mask*, 1982Abb. 6.2: *Painted Mask I*, 2006

Die Serie der *Mask*-Collagen gehört zu den populärsten in Stezakers Werk und wurde vielfach ausgestellt – nicht nur in Überblicksausstellungen Stezakers, sondern auch in solchen, die sich thematisch ausschließlich auf Masken in der zeitgenössischen Kunst konzentrieren.⁷³¹ Innerhalb der Serie hat es eine Reihe von Variationen gegeben, die teilweise in eigenständige Folgen übergegangen sind, wie etwa die *Painted Mask*-Serie und die *Marriage* und *Betrayal (Film Portait Collage)*-Serien,⁷³² sowie die *Pair*-Serie und die *Old Mask*-Serie (Abb. 6.6). Die *Painted-Mask*-Serie weicht insofern von der eigentlichen Serie ab, da Stezaker hier keine Postkarten mit landschaftlichen Motiven verwendet, sondern solche, die Reproduktionen von klassisch malerischen Kunstwerken zeigen (Abb. 6.2). Die Serien *Marriage* und *Betrayal* (Abb. 6.23 und 6.24), die später in diesem Kapitel behandelt werden, basieren wie die *Mask*-Serie auf Schauspielerporträts und stellen als solche eine spezifische Auseinandersetzung mit dem Porträt und dem Gesicht dar, verzichten aber darauf, Postkarten einzufügen. Stattdessen funktionieren diese Serien über die Kombination von jeweils zwei Porträt-Fotografien, die einander so überlagern, dass sie als *ein* Gesicht gelesen werden können. Die *Pair*-Serie ist insofern eine Variation des *Mask*-Prinzips, da es sich bei dem Ausgangsmaterial nicht um Einzel- sondern um Doppelporträtfotografien handelt (Abb. 6.3).

⁷³¹ Vgl. Caoimhín Mac Giolla Léith (Hg), John Stezaker. *Masks* (Ausst.-Kat. London), London 2008; Richard Grey Gallery (Hg.), John Stezaker. *The Truth of Masks* (Ausst.-Kat. Chicago), Chicago 2015.

⁷³² Vgl. John Stezaker. *Marriage*, London: Ridinghouse, Karsten Schubert, 2007.

Abb. 6.3: *Pair XXV*, 2014Abb. 6.4: *Mask XXXV*, 2007

Wie Caoimhín Mac Diolla Léith in seinem Kommentar zu den *Mask*-Serien deutlich macht, beruht der groteske Gesamteindruck der Collagen auf dieser Kombination zweier Elemente, die per se nichts miteinander zu tun haben und die, wie bereits geschildert wurde, auch die paradoxe Grundstruktur der surrealistischen Collage ausmacht:

„The immediate visual impression given by these literally craggy faces, collapsed features, streaming visages and hollowed-out skulls is one that may be broadly classified as grotesque, a category usually defined art-historically in terms of comically or repulsively distorted compositions and the fantastical interweaving of forms drawn from incongruous sources.”⁷³³

Und auch Michael Bracewell betont, dass gerade die Kombination heterogener Materialien für die immense Wirkung der *Mask*-Collagen verantwortlich ist:

„The juxtaposition of images – of worlds – beguiles and compels: Mass Age American glamour and Old World English picturesque, conflated: neither image given domination over the other, and neither acknowledging any sense of dialogue or parity.”⁷³⁴

Das Prinzip der Bildkombinatorik scheint in den *Mask*-Collagen dennoch grundsätzlich auf Ähnlichkeiten aufgebaut zu sein, die sich, wie gezeigt werden soll, auf die Analogie von

⁷³³ Caoimhín Mac Giolla Léith, *Stezakers Masks*, in: Ders. 2008, S. 7–14, hier S. 7.

⁷³⁴ Michael Bracewell, *A Note on Illusion and Paradox in the Art of John Stezaker*, in: Richard Grey Gallery 2015, S. 3–6, hier S. 4.

Gesicht und Landschaft stützen. Aber auch Abweichungen von diesem Prinzip sind innerhalb der Serie und seiner Variationen zu sehen, wie etwa die benannte *Painted-Mask*-Serie klar macht.

Jede der *Mask*-Collagen besteht aus einer Porträtfotografie und einer darüber montierten Postkarte, wobei sich die Postkarten in einigen Fällen an den Rändern der Porträtaufnahme orientieren, diese aber nie überschreiten (Abb. 6.1). In einigen Fällen sind die Karten um 90 Grad gedreht, manchmal auch vollständig um 180 Grad. Die Positionierung der jeweiligen Postkarte innerhalb des Porträts sorgt für eine teilweise bis vollständige Verdeckung der Gesichtszüge der abgebildeten Person, mit der Folge, dass die eigentliche Identität der Porträtierten nicht mehr erkennbar ist. Die Gesichter werden durch die eingefügte Postkarte bildlogisch „maskiert“. Festzuhalten sei gleich zu Beginn, dass sich die Postkarten deutlich an den Augen oder anderen Gesichtspartien der Porträtierten orientieren. Hierdurch entstehen bisweilen „Schnittstellen/punkte“, die einerseits ein Hinübergleiten des Blicks von einem Bild ins andere ermöglichen, andererseits eine Gleichsetzung der Motive intendieren – etwa Höhlenrand und Haaransatz, Brückenbogen und Augenpartie.



Abb. 6.5: *The Trial*, 1978



Abb. 6.6: *Old Mask VIII*, 2006

Das für die *Mask*-Serie grundlegende Prinzip der Bildkombinatorik ist nicht genuin in dieser entwickelt, sondern von Stezaker bereits in den ersten *Film-Still*-Collagen umgesetzt worden. Auch hier sehen wir ab 1978 etwa die Kombination von Film-Stills mit Postkarten, die sich teils als Fenster innerhalb der fotografischen Ordnung des Bildes öffnen. Exemplarisch hierfür ist die dreiteilige Serie *The Trial* zu sehen: Hier sind Stills aus verschiedenen Gerichts-Szenen einer britischen Schwarz-weiß-Produktion mit landschaftlichen Postkarten kombiniert (Abb.

6.5).⁷³⁵ Die Verwendung der Postkarten innerhalb der Stills deutet hier die späteren *Mask*-Collagen insofern an, als dass auch hier zum einen die zentralen Elemente verdeckt werden und so eine „Identifizierung“ des Geschehens unmöglich ist, zum anderen findet eine semantische Verknüpfung statt, die die eingefügte Postkarte bildlogisch mit der Fotografie verschmelzen lässt.

Bei den für die *Mask*-Serie verwendeten Porträts handelt es sich, wie für Stezaker typisch, um schwarz-weiße Porträtaufnahmen – Star-Porträts, in seltenen Fällen auch farbig, bzw. in Sepia-Tönen gehalten – von (Hollywood-)Schauspieler*innen aus den 1930er und 1940er Jahren, die Stezaker, wie auch die verwendeten Postkarten, in Second-Hand-Läden, Antiquariaten und auf Flohmärkten gefunden hat. Die Postkarten sind, wie in Kapitel 4 verdeutlicht wurde durchgängig älter als die Porträts, lassen sich aber keinem konkreten Zeitraum zuordnen. Die Motive die hier dominieren, sind topographisch-landschaftliche Aussichten, aber auch Seestücke, Wasserfälle, Brücken, Höhlen und selten architektonische Stadtansichten, in denen sich in wenigen Fällen auch Personen, meist Wanderer- oder Betrachterfiguren in Rückenansicht befinden. Zudem weisen beide Bildformen bisweilen Schriftzüge oder Logos auf. In den Postkarten handelt es sich um Ortsangaben bzw. die Namen von Sehenswürdigkeiten, in den Porträtaufnahmen um Angaben zum jeweiligen Film, auf den das Porträt verweist, oder auf die Zugehörigkeit zu einer Produktionsfirma oder auch um handschriftliche Signaturen. Die konkreten Namen der Abgebildeten sind nur in Ausnahmefällen zu finden, die der Fotografen*innen nie.

Die Farbigkeit und der qualitative Zustand der Karten variiert ihrem Alter entsprechend. So sind die Farben oftmals verblasst, die Ränder nicht selten beschädigt, verknickt und die Oberfläche abgerieben. Auch die Porträtaufnahmen weisen in der Regel deutliche Spuren der Zeit auf. Hier fallen insbesondere Löcher in den Bildecken auf, die auf den ursprünglichen Verwendungszweck der Bilder als Werbematerial in Kinofoyers und Schaukästen hinweisen.

Als erste Collage, die im Folgenden näher analysiert werden soll, sie hier die *Mask XXXV* (Abb. 6.4) aus dem Jahr 2007 angeführt. Diese zeigt die schwarz-weiße Porträtaufnahme einer Frau im Hochformat, von der nur der unbedeckte Hals und genauso entblößte Schultern zu sehen sind. Das Haar ist zur rechten Seite gekämmt. Der Kopf ist nach rechts gedreht, sodass sich ein Blick über die Schulter andeutet. Das Gesicht der Porträtierten ist durch eine Postkarte fast vollständig verdeckt. Lediglich der Haaransatz, Kinn und Unterlippe sind zu sehen. Die Postkarte, farbig und im Querformat, reicht am rechten Bildrand leicht über die

⁷³⁵ Vgl. Etgar 2020, S. 73.

Porträtaufnahme hinaus und schneidet am unteren Bildrand exakt die Mundwinkel der Porträtierten. Die Porträtaufnahme zeigt keinerlei Nummerierungen oder andere Hinweise auf die Identität der Schauspielerin oder den Film zu dem das Porträt als Rollenporträt gehören könnte.

Auf der Postkarte zu sehen ist der Blick aus dem Innenraum einer Höhle oder Grotte. Der Vordergrund ist geprägt von Felsformationen und Wasser. Im Blickzentrum der Karte liegt die Öffnung der Höhle, die im Hintergrund eine Horizontlinie auf offenem Meer andeutet. Am unteren Bildrand befindet sich, sehr klein und nur schwer leserlich eine Nummerierung, am oberen Bildrand deutlicher der Schriftzug, „*Lydstep Cavern, near Tenby*“. Es handelt sich um die konventionelle Darstellung einer Sehenswürdigkeit im Süd-Westen Wales'. Eine genaue Datierung der Karte lässt sich zunächst nicht anstellen.

Was auffällt, ist neben dem Kontrast zwischen der schwarz-weißen Fotografie und der farbigen Postkarte, die stark divergierenden *Bild- und Blicksemantiken* der beiden Bilder. Die Porträtaufnahme intendiert, auch unterstützt durch alltägliche Sehgewohnheiten, das rasche Erkennen einer Person über deren Gesichtszüge. Das Bildformat „Porträt“ befindet sich in dem kunsthistorisch stark umkämpften Feld der Repräsentation von Individualität, welches in der Moderne stark gelitten hat. So hat das Gesicht im Zeitalter einer kulturell wie technologisch bedingten Pluralisierung, Aufsplitterung und Medialisierung, wie Patricia Drück formuliert, als „Ort des Ichs, [...] den ihm zugeschrieben Status als Spiegel oder Projektionsfläche von Identität verloren.“⁷³⁶

Stezakers *Mask-Collagen* lassen sich auch in dem bereits ausgearbeiteten Bezug zu surrealistischen Vorbildern einordnen. So findet sich etwa in den Collagen des Belgiers E. L. T. Mesens das 1929 in der Zeitschrift *Variétés* veröffentlichte Porträt einer Frau, höchstwahrscheinlich einer Schauspielerin, deren Gesicht „von Webungsfetzen ausgelöscht wird“⁷³⁷ (Abb. 6.7). Das Prinzip der Collage ist hier dem Stezakers durchaus verwandt, auch wenn es Stezaker, wie gezeigt werden soll, weniger um die – durchaus misogyne – Kommodifizierung der Frau im Bild geht, wie es Mesens von Verena Kuni zugeschrieben wird. Eine andere überdeutliche Referenz zum Surrealismus ergibt sich mit Blick auf Salvador Dalís „paranoischen“ Metamorphosen von Gesichtern und Landschaften, wie in der *Visage*

⁷³⁶ Patricia Drück, Dekonstruierte und rekombinierte Gesichter. Strategien der Entgrenzung des Porträts im Zeitalter digitaler Bildmanipulation, in: Cornelia Kemp, Susanne Witzgall (Hg.), *Das Zweite Gesicht. Metamorphosen fotografischer Porträts* (Ausst.-Kat. München), München 2002, S. 32–36, hier S. 32.

⁷³⁷ Verena Kuni, Pygmalion. Entkleidet von Galthea, selbst? Junggesellengeburt, mechanische Bräute und der Mythos vom Schöpferum des Künstlers im Surrealismus, in: Pia Müller-Tamm, Katharina Sykora (Hg.), *Puppen. Körper. Automaten. Phantasmen der Moderne* (Ausst.-Kat. Düsseldorf), Köln 1999, 176–218, hier S. 185.

paranoïaque von 1935 (Abb. 6.8).⁷³⁸ Dalí hat hierfür eine Postkarte in das Bild integriert, auf der er „einen Kopf von Picasso entdeckte“ und der ihm so die „Existenz mehrdeutiger Bilder“⁷³⁹ verdeutlichte. Dabei ist das Verhältnis von Gesicht und Landschaft umgekehrt: Das in der Landschaftsansicht gesehene Gesicht wird zur Landschaft und die Landschaft zum Gesicht. Die Doppeldeutigkeit dieser Vexierbilder ist Dalí zufolge einem psychischen Prozess des „Anders-Sehens“ geschuldet, in dem „eine veräußerlichte Seelenlandschaft, als optische Täuschung inszeniert“ wird und der als „Dechiffrierung eines verborgenen psychischen Komplexes“⁷⁴⁰ dient.



Abb. 6.7: Edouard Léon Théodore Mesens, *Masque servant à injurier les esthètes*, 1929

Abb. 6.8: Salvador Dalí, *Visage paranoïaque /Paranoisches Gesicht*, ca. 1935

b) Das Problem Landschaft–Gesicht

Die hier von Stezaker angewandte Collage-Technik orientiert sich grundlegend an historischen Vorläufern der Collage der klassischen Avantgarde, insbesondere des Surrealismus, was einen ähnlich nostalgischen Charakter birgt. Ähnlich dem bereits erwähnten Vorbild Max Ernst versteht Stezaker die Collage als „zufällige Begegnung zweier entfernter Wirklichkeiten“,⁷⁴¹ die hier aus der Kombination von Gesicht (Porträt) und Landschaft besteht. Gerade diese

⁷³⁸ Vgl. Schneede 2006, S. 123–129.

⁷³⁹ Ebd., S. 125; Sowie Salvador Dalí, Mitteilung: Paranoisches Gesicht, in: Ders., *Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit*. Gesammelte Schriften, hg. v. Axel Matthes, Tilbert Diego Stegmann, München 1974, S. 157–158.

⁷⁴⁰ Elisabeth Bronfen, *Geheimnis, Macht und Tod*. Dalís Vexierspiele, in: Dies., *Crossmappings. Essays zur visuellen Kultur*, Zürich 2009, S. 267–284, hier S. 275.

⁷⁴¹ Ernst 1983, S. 330.

Verbindung von Gesicht und Landschaft hat sich in der europäischen Kulturgeschichte als ein äußerst ergiebiger Topos erwiesen, der von den frühesten Theoretisierungen des Gesichts in der Physiognomik bis in die Film- und Medientheorie reicht. Als einer der wichtigsten Fixpunkte für Stezakers *Mask-Collagen* können die bereits im 16. Jahrhundert auftauchenden *anthropomorphen Landschaften* gesehen werden, die als frühe Vexierbilder eine Überschneidung von Gesicht und Landschaft darstellen, wie etwa in der Darstellung Wenzel Hollars, die eine zerklüftete Landschaft als nach oben blickenden männlichen Kopf darstellt (Abb. 6.9). Die Durchdringung von Landschaft und Physiognomie, die jeweils das eine im anderen suchen lässt – die Landschaft im Gesicht oder das Gesicht in der Landschaft – ergibt hier einen vexierbildhaften Arcimboldo-Effekt.⁷⁴² Guiseppe Arcimboldo spezialisierte sich im 16. Jahrhundert auf manieristische-allegorische Komposit-Porträts, die sich aus einzelnen Gegenständen zusammensetzten und die Pontus Hulten als „double image(s), [...] that represent two different things at the same time“⁷⁴³ bezeichnete. Das Prinzip des Arcimboldo-Effekts besteht in der Forcierung eines bildinternen Kipp-Moments, der den Akt des Betrachtens permanent verunsichert und zwischen der Wahrnehmung des einen und des anderen schwanken lässt. Das Ergebnis ist ein uneindeutig-ambiger Zwischen-Zustand des Bildes,⁷⁴⁴ der charakteristisch für die Bildgattung des Vexierbildes⁷⁴⁵ ist.

Auch die frühe Filmtheorie der 1920 und 1930er Jahre kennt die Überschneidung von Gesicht und Landschaft. Vor allem in der anthropomorphen Poetik der Schriften von Béla Balázs wird das Gesicht im Film als Landschaft gedeutet:

„Aber nicht jedes Stück Land ist auch schon Landschaft. Die objektive, die natürliche Natur ist es nicht. Landschaft ist eine Physiognomie, ein Gesicht, das uns plötzlich an einer Stelle der Gegend wie aus den wirren Linien eines Vexierbildes anblickt. Ein Gesicht der Gegend mit einem ganz bestimmten, wenn auch undefinierbaren Gefühlsausdruck, mit einem deutlichen, wenn auch unfaßbaren Sinn.“⁷⁴⁶

Steht in den frühen, die Landschaft anthropomorphisierenden Vexierbildern des Barocks noch das neu auszuhandelnde Verhältnis von Mensch und Natur im Vordergrund, ist bei Balázs vordergründig das technische Filmbild für das Umschlagen von Gesicht in Landschaft

⁷⁴² Vgl. Pontus Hulten (Hg.), *The Arcimboldo Effect. Transformations of the Face from the Sixteenth to the Twentieth Century* (Ausst.-Kat. Venedig), London 1987.

⁷⁴³ Pontus Hulten, *Three Different Kinds of Interpretation*, in: Ebd., S. 19–32, hier S. 19.

⁷⁴⁴ Vgl. Verena Krieger, *Modi ästhetischer Ambiguität in der zeitgenössischen Kunst. Zur Konzeptualisierung des Ambiguitätsbegriffs für die Kunstwissenschaft*, in: Bernhard Groß, Verena Krieger, Michael Lüthy, Andrea Meyer-Fraatz (Hg.), *Ambige Verhältnisse. Uneindeutigkeiten in Kunst, Politik und Alltag*, Bielefeld 2021, S. 15–72.

⁷⁴⁵ Vgl. Rainer Schönhammer, Jakob Steinbrenner, *Kippbild* (Das bildphilosophisch Stichwort 30), in: *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*, 30/2019, S. 101–120.

⁷⁴⁶ Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films*, (Wien/Leipzig 1924), Frankfurt/M 2001, S. 67.

verantwortlich. Dabei ist es gerade der Film der im lebensphilosophischen Projekt Balázsz' das Gesicht des Menschen erst sichtbar und als beseelte Landschaft erfahrbar macht.⁷⁴⁷



Abb. 6.9: Wenzel Hollar, *Anthropomorphe Landschaft*, ca. 16. Jahrhundert

Abb. 6.10: Anonym, *Mandylion, Christi aus Nowgorod*, 12. Jahrhundert

Das „Problem Landschaft – Gesicht“ wird auch von Gilles Deleuze und Felix Guattari in ihren *Tausend Plateaus* verhandelt⁷⁴⁸ und in Anschluss an Balázsz im Konzept des *Affektbildes* bei Deleuze in einem filmtheoretischen Sinne konkretisiert.⁷⁴⁹ In den *Tausend Plateaus* wird das Gesicht als eine „starke Organisation“⁷⁵⁰ gedeutet, die eine Reihe von eigenen Semantiken produziert. Dabei durchdringen sich auch hier beide Kategorien: Gesicht und Landschaft werden als Vehikel für das auf dem Gesicht Christi (Abb. 6.10) beruhende europäische Subjektivitäts-Konzept gesehen und angegriffen:

„Überdies hat das Gesicht eine ganz wichtige Entsprechung, nämlich die Landschaft, die nicht nur ein Umfeld ist, sondern eine deterritorialisierte Welt. Die Entsprechungen von Gesicht und Landschaft sind auf dieser „höheren“ Ebene recht zahlreich. Die christliche Erziehung ist gleichzeitig eine spirituelle Kontrolle der Gesichthaftigkeit und der Landschaftlichkeit. [...] Es gibt kein Gesicht, das nicht eine unbekannte, unerforschte Landschaft umschließt, es gibt keine Landschaft, die nicht mit einem geliebten oder erträumten Gesicht bevölkert wird, die kein künftiges oder vergangenes Gesicht darbietet.“⁷⁵¹

⁷⁴⁷ Vgl. Gertrud Koch, Die Physiognomie der Dinge. Zur frühen Filmtheorie von Béla Balázsz, in: *Frauen und Film* 40/1986, S. 73–82.

⁷⁴⁸ Vgl. Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie 2*, Berlin 1992, S. 410; zur politischen Dimension des Problems siehe: Katharina D. Martin, *Gesicht, Kopf, Körper: Eine politische Karte*, in: Ann-Cathrin Drews, Katharina D. Martin (Hg.), *Innen – Außen – Anders. Körper im Werk von Gilles Deleuze und Michel Foucault*, Bielefeld 2017, S. 289–304.

⁷⁴⁹ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*. Kino 1, Frankfurt/M 1989, S. 141–142.

⁷⁵⁰ Deleuze, Guattari 1992, S. 258 und Löffler, Scholz 2004.

⁷⁵¹ Ebd., S. 236–237.

Die kunsthistorischen Gattungs-Begriffe von Porträt und Landschaft werden so als Begriffe der Inanspruchnahme, Normierung und der „strengen Disziplin“⁷⁵² von Subjektivität und Geographie gelesen. Genau hier liegt für Deleuze das „Problem“ von Landschaft und Gesicht: In der Herrschaftsattitüde, die beide Bildformen mit sich bringen und der normativen Ästhetik, die vor allem mit dem Gesicht Christi einsetzt. Erst die Auflösung von beidem im Sinne einer Deterritorialisierung, die das Gesicht „zerstört und auflöst“⁷⁵³ ermöglicht es, beide Begriffe neu zu denken.

Deleuze, der sich in seinem ersten Kino-Buch mit der Großaufnahme auseinandersetzt, nimmt gezielt Bezüge zur Rolle der Großaufnahme im frühen Stummfilm, sowie auf seine Diskursivierung bei Balázs auf. Dabei bindet er die Großaufnahme in eine umfassende medienphilosophische Betrachtung des Filmbildes ein, die die Großaufnahme als Affektbild zentral aufgreift. Großaufnahme und Gesicht werden hier zu einem Terminus verschmolzen, der in seiner Einheit die dem Gesicht inhärente Ambivalenz und die dualistische Spiegel-Metapher gleichermaßen fasst:

„Ein Affektbild ist eine Großaufnahme, und eine Großaufnahme ist ein Gesicht.“⁷⁵⁴

Dabei gelingt es ihm das faciale Prinzip auch auf Aufnahmen von Gegenständen und Landschaften auszuweiten, wie es vor ihm auch Balázs im Sinne einer Physiognomie der Dinge getan hat. Ausgegangen wird dabei vom Beispiel einer Standuhr, die als ein Ensemble gelesen wird, das „aus einer unbeweglichen reflektierenden Einheit und dichten expressiven Bewegungen [...] den Affekt [konstruiert].“⁷⁵⁵

„Die Sache ist wie ein Gesicht (visage) behandelt worden, ihr wird ‚ins Gesicht gesehen‘ (envisagée), oder vielmehr, sie hat ein ‚Gesicht bekommen‘ (visagéitée), und nun starrt sie uns an (dévisage), sie betrachtet uns..., auch wenn sie nicht wie ein Gesicht aussieht, wie etwa die Großaufnahme einer Standuhr.“⁷⁵⁶

Genau wie die Standuhr als Gegenstand im Film ein schematisiertes Gesicht sein kann, ist in der filmischen Großaufnahme das Gesicht als Landschaft zu verstehen. Dabei kommt für Deleuze in der Großaufnahme eine widersprüchliche „Tiefen- und Flächenwirkung“ zum Tragen, die sich über „Zeit-Raum-Fragmente“⁷⁵⁷ in ihm verdeutlicht. Das Gesicht in der

⁷⁵² Ebd., S. 237.

⁷⁵³ Ebd., S. 235.

⁷⁵⁴ Deleuze 1989, S. 123.

⁷⁵⁵ Ebd., S. 124

⁷⁵⁶ Ebd.

⁷⁵⁷ Ebd., S. 145.

Großaufnahme führt so „ein Stück des Himmels, der Landschaft, oder der Wohnung mit sich, ein Bruchstück einer Vision, mit der sich das Gesicht als Potential oder als Qualität in einer Komposition verbindet, wie ein Kurzschluss zwischen Nahem und Fernem.“⁷⁵⁸

Es ist die Kombination aus beidem – die Nähe des Gesichts und die Ferne der Landschaft –, die es ermöglicht, dass beide Bildformen ihren jeweiligen hermeneutischen Herrschaftsanspruch überwinden können:

„Nur im Gesicht, in der Tiefe seines schwarzen Lochs und auf seiner weißen Wand kann man die Merkmale der Gesichthaftigkeit freilassen wie Vögel, nicht zu einem primitiven Kopf zurückkehren, sondern Kombinationen erfinden, bei denen sich die Gesichtszüge mit Charakteristika der Landschaft verbinden, die ihrerseits von der Landschaft befreit sind [...].“⁷⁵⁹

An Stezakers Collage *Mask CXCIV* (Abb. 6.11) wird dieses Prinzip besonders deutlich. Die in das Gesicht eingefügt Postkarte öffnet in dem abgebildeten Gesicht einen topographischen Tiefenraum, der die Flächigkeit des Gesichts durchbricht. Gleichzeitig ist die Landschaft in das Gesicht eingebettet und wird als Teil dessen gelesen. Die faciale Semantik wird durch die Landschaft im Gesicht gestört und transformiert. Somit verdeutlichen und dekonstruieren die Collagen Stezakers das Verständnis des Porträts in der Tafelbildmalerei als transparentes Fenster, das „sich ins Sichtbare öffne[t]“⁷⁶⁰ und das so einen „Einblick ins Bild“ und einen „bedeutsamen Ausblick in die Landschaft“⁷⁶¹ der Person darstellt.

Das Landschaftsbild als Gattung der bildenden Kunst generierte sich grundlegend als „angeschauter Naturausschnitt“ und „Lebensraum, der sich gewöhnlich aus Naturgegebenheit und Menschwerk zusammensetzt.“⁷⁶² Wesentlich dabei ist, dass es der gewählte Ausschnitt ist, der die Landschaft als solche zunächst definiert und als „Blickfeld“ erfasst. Man kann also plausibel von einem „verlandschaftlichenden Blick“⁷⁶³ sprechen, der über die Jahrhunderte „den Raum im Wechselspiel von Anschauung und Deutung“⁷⁶⁴ strukturiert. Dieser Blick, in

⁷⁵⁸ Ebd.

⁷⁵⁹ Deleuze, Guattari 1992, S. 260.

⁷⁶⁰ Bernd Busch, Innenansicht des Porträts. Gedanken zur Herstellung des Bildnisthemas, in: Gerd Jüttemann (Hg.), *Die Seele. Ihre Geschichte im Abendland*, Weinheim 1991, S. 448–476, hier S. 462.

⁷⁶¹ Ebd.

⁷⁶² Hilmar Frank, Landschaft, in: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historische Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 3, Stuttgart/Weimar 2001, S. 617–664, hier S. 619f.

⁷⁶³ Susanne Hauser, Der Blick in die Landschaft. Entleerung eines Konzepts, in: Natascha Adamowsky, Peter Matussek (Hg.), *Auslassungen. Leerstellen als Movens der Kulturwissenschaft*, Würzburg 2004 S. 117–121, hier S. 119.

⁷⁶⁴ Frank 2001, S. 620.

der Romantik als „sentimentalischer Blick auf das Naturschöne“⁷⁶⁵ verklärt, intendiert jedoch auch die grundsätzliche Spaltung von Mensch und Natur.

„Die perspektivisch gesehene Welt aber ist eine Welt, in der sich der Blick der Welt bemächtigt. Mit der Erzeugung der Landschaft im perspektivischen Bild ist also schon ein Zugriff gegeben, der sie weniger als ‚Natur‘, sondern vor allem als Konstruktion ausweist.“⁷⁶⁶

Die von Stezaker verwendeten Postkarten, die sich vor allem auf die Landschaft als solche konzentrieren, negieren jedoch das kritische Verhältnis von Mensch und Natur. Die Landschaften erscheinen als idyllische Naturräume, die „widerspruchslos dem Ganzen der Natur und seiner Einheit verhaften bleiben.“⁷⁶⁷ Die Menschen die die Landschaften bevölkern sind zudem klassische Betrachterfiguren, ruhende Wanderer oder gesichtslose Rückenfiguren, die den Blick in die Landschaft und den Aspekt des *In-der-Landschaft-Seins* verstärken.



Abb. 6.11: *Mask (Film Portrait Collage) CXCV, 2016*

Das Problem Landschaft-Gesicht durchzieht so einen Großteil der *Mask*-Serie und verdeutlicht Stezakers grundsätzliche Arbeit am Bild, sowie an der Bildindustrie und dessen Funktionsweisen im Ganzen. Die Maskierung des Porträts durch die Landschaft und das mit

⁷⁶⁵ Ebd., S. 622.

⁷⁶⁶ Hauser 2005, S. 118.

⁷⁶⁷ Georg Simmel, Philosophie der Landschaft, in: Simmel 1957, S. 143.

ihr problematisierte Verhältnis von Innen und Außen soll im Folgenden im Zentrum stehen. Dabei soll den Collagen keinesfalls unterstellt werden, dass sie „Lösungen“ für das von Deleuze, wie der frühen Filmtheorie aufgeworfene Problem bereitstellen. Vielmehr stellen sie eine Verbreiterung des Problems dar, das sie vertiefen und vorführen.

c) Die Maske als paradoxe Form der Unterscheidung

Den komplexen und vielschichtigen kulturgeschichtlichen Topos der Maske hat neben Hans Belting, der der Maske in seiner *Bild-Anthropologie* sowie in seiner späteren Arbeit zur Geschichte des Gesichts einen eminent wichtigen Status zuspricht,⁷⁶⁸ vor allem Richard Weihe herausgearbeitet, dessen Studie über die *Paradoxien der Maske*⁷⁶⁹ hier den Blick auf die Collagen der *Mask*-Serie weiter anleiten sollen.

Die Maske wird von Weihe grundsätzlich als eine paradoxe „Form der Unterscheidung“⁷⁷⁰ gedeutet, die in verschiedensten kulturellen Zusammenhängen gebraucht wird. Als Vehikel der Transformation will die Maske „auf das Gesicht aufgesetzt werden, damit es anders erscheine.“⁷⁷¹ Weihes einleitender Definition nach, kann die Maske zunächst „als künstliche Abdeckung des Gesichts, des Kopfes oder des ganzen Körpers aus Farbe, Holz, Rinde, Leder, Metall oder einem anderen Material“⁷⁷² beschrieben werden. Im Verlauf seiner Argumentation wird aber klar, dass die Maske als eines der vielschichtigsten menschlichen Artefakte gedeutet wird, deren Bedeutung weit über die funktionalen Aspekte hinausgeht.

Die Maske hat, wie Belting darstellt ihren Ursprung in frühen Totenriten und galt hier als zeremonielles Vehikel „der Verkörperung von Geistern oder von Toten, die ihren Körper verloren hatten.“⁷⁷³ Von da aus entwickelte sie sich primär im Bereich des Theaters weiter, wo sie zunächst als Rollenmaske gerade im antiken Griechenland ihren kultischen Charakter nahezu vollständig einbüßte. Wie Weihe deutlich macht, ist die griechische Bedeutung der Maske zunächst wenig differenzierend: So ist der hier gebräuchliche Begriff für Maske – *prósopon* – gleichzeitig für Gesicht und Maske verwendet worden und bezeichnete primär die konkrete Form der Theatermaske.⁷⁷⁴ Erst im lateinischen Wort für Maske wird ihre genuine

⁷⁶⁸ Vgl. Belting 2001, S. 34–38, Ders. 2019.

⁷⁶⁹ Weihe, 2004.

⁷⁷⁰ Ebd., S. 43.

⁷⁷¹ Ebd., S. 17.

⁷⁷² Ebd., S. 18.

⁷⁷³ Belting 2013, S. 44.

⁷⁷⁴ Weihe 2004, S. 27.

Doppeldeutigkeit erstmals deutlich. Hier war *persona* zwar zunächst auch die gängige Bezeichnung für die im Theater gebrauchte Maske, darüber hinaus aber auch der Begriff für die allgemeine Zivilperson. So durchlief der Begriff eine Entwicklung „als Bezeichnung von etwas oberflächlichem zu etwas spezifisch Innerem, das heißt Persönlichem.“⁷⁷⁵ Aus diesen begrifflichen Bestimmungen der Maske leitet Weihe die Maske als paradoxe Zwei-Seiten-Form ab, „die eine konkave Innenseite von einer Konvexen Außenseite scheidet.“⁷⁷⁶ Somit kommt ihr ein Zwischen-Status zu, der als drittes Element zwischen der Innen- und der Außenseite vermittelt:

„Als ein Dazwischen ist die Maske selbst das Unterscheidende. Sie trennt die beiden Seiten (Außenseite und Innenseite), aber sie verbindet sie auch (Maske). Als Trennendes lässt sich die Maske als Operation des Entweder-oder verstehen, als Verbindendes als Sowohl-als-auch. [...] So gesehen ist die Maske eine Form, die Unterschiedenes (Innenseite und Außenseite) vereinigt (durch das Dazwischen).“⁷⁷⁷

Diese Zwischenstellung der Maske betrifft aber nicht nur sie selbst als „Zwei-in-Eins“-Form,⁷⁷⁸ sondern auch die Interaktion eines Maskenträgers mit den ihm gegenüberstehenden Betrachter*innen. Weihe präzisiert dieses Verhältnis später als „triadische Relation“ der Maskierung, die „eine dreistellige Relation aus den Positionen Maskenträger – Maske – Betrachter“⁷⁷⁹ bildet. Die Maske ist in diesem – auch kommunikationstheoretisch zu verstehenden – Modell zwischen dem Träger und den Betrachter*innen angesiedelt. Als drittes Element tritt sie zwischen die beiden Akteure und beeinflusst ihre Kommunikation eminent. Dabei ist Weihe vor allem die dadurch entstehende Blickstruktur von besonderer Bedeutung:

„Der Maskenträger blickt und spricht *durch* die Maske, der Beobachter blickt *auf* die Maske. Derjenige, der durch die Maske schaut, sieht sich selbst nicht, derjenige, der die Maske betrachtet, sieht das Gesicht dahinter nicht.“⁷⁸⁰

Die Maske wird in diesem Modell als einseitig durchlässige Membran gedeutet, die das Gesicht des Trägers verhüllt und gleichzeitig als Doppeltes erscheinen lässt. Der Maskenträger ist Person *und* Maske bzw. Gesicht und Maske. Darin liegt die Potenzialität der Maske, die es seinem Träger erlaubt sich als doppeltes Wesen zu verstehen. Identität ist in diesem Falle als

⁷⁷⁵ Ebd., S. 28.

⁷⁷⁶ Ebd., S. 35.

⁷⁷⁷ Ebd., S. 35.

⁷⁷⁸ Ebd., S. 40.

⁷⁷⁹ Richard Weihe, Die Maske als Denkmodell. Das Sichtbare und das Unsichtbare, in: Scheuermann 2019, S. 114–132, hier S. 116.

⁷⁸⁰ Ebd., S. 118.

dynamisches Konstrukt gedacht: Die Maske ermöglicht eine Pluralisierung der Identität. Das Gesicht wird unsichtbar, indem ihm eine zweite „Schicht“ aufgetragen wird, die dieses ersetzt.⁷⁸¹ Die Maske erzeugt so ein Spiel mit Sichtbarkeiten und Unsichtbarkeiten, von Präsenz und Entzug, das grundlegend die Paradoxie der Maske verantwortet:

„Die Maske war eine epochale Erfindung, in welcher die Ambivalenz des Abbildes, eine Abwesenheit sichtbar zu machen, ein für alle Mal eingerichtet ist. [...] Wie das Bild lebt die Maske von einer Abwesenheit, die sie durch eine stellvertretende Anwesenheit ersetzt.“⁷⁸²

Auch Martin Schulz betont die „paradox angelegte Struktur der Maske, nämlich etwas zu verbergen und zugleich etwas anderes zu zeigen“, wobei sein Hauptaugenmerk auf dem „Verhältnis zwischen dem lebendigen (und daher sterblichen), [...] Gesicht und dem anderen, künstlichen, starren, zum Objekt gewordenen leblosen (und daher dauerhaften) Maskengesicht“⁷⁸³ liegt. Hier wird das große Verunsicherungspotenzial der Maske deutlich und seine betont unheimliche Konnotation, die bis in die kunstgeschichtliche Gattung des gemalten Porträts zurückwirkt. Auch dieses ist im Gegensatz zum lebendig bewegten Gesicht als starre und bleibende Verdopplung des Menschen im Sinnen einer Maske gedacht.⁷⁸⁴ Auch am Topos der Totenmaske verdeutlicht sich der mehrfach bestimmte paradoxe Gehalt der Maske. Wie Klaus Krüger feststellt, sind Totenmasken als „Schwellenbilder zwischen Leben und Tod“ zu sehen, „denen die transitorische Zuständlichkeit der Person im Moment ihres Hinscheidens als eine paradoxe Synchronie von Lebens- und Todesechtheit eingeschrieben ist.“⁷⁸⁵ Auch bei Krüger ist die Bildlichkeit der Totenmaske als „Membran“ vorgestellt, „die offenbart und verbirgt, die enthüllt und doch zugleich verhüllt, dergestalt dass sie sich wie in einem Widerspiel von Transparenz und Opazität [...]“⁷⁸⁶ wiederfindet. Für Weihe ist die „Suggestion eines Dahinter“, einer hinter der Maske befindlichen Sphäre, der wesentliche Zug der Maske.⁷⁸⁷ So ist sie eingespannt in ein eigenständiges Vexierspiel von Innerlichkeit und Äußerlichkeit, Transparenz und Opazität (Durchlässigkeit und Abwehr), Zeigen und Verbergen.

⁷⁸¹ Ebd., S. 132.

⁷⁸² Belting 2001, S. 153–154.

⁷⁸³ Martin Schulz, *Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft*, München 2009, S. 190.

⁷⁸⁴ Vgl. Ebd., S. 191.

⁷⁸⁵ Klaus Krüger, *Gesichter ohne Leib. Dispositive der gewesenen Präsenz*, in: Erika Fischer-Lichte, Nicola Suthor (Hg.), *Verklärte Körper. Ästhetiken der Transfiguration*, München 2006, S. 182–222, hier S. 183.

⁷⁸⁶ Ebd., S. 184.

⁷⁸⁷ Weihe 2004, S. 17.

Stezakers Bildprinzip in der *Mask*-Serie nimmt diese Grundstruktur der Maske auf und überträgt sie auf das Bild als solches. Die Verdoppelung, die die Maske nach Weihe darstellt, sieht sich hier potenziert. Nicht nur die abgebildeten Personen die im Porträt erscheinen sind durch die Landschaften maskiert, sondern auch das Bild selbst. Die Überschneidung von Bildgegenstand und -inhalt wird hier auf die Spitze getrieben, indem sowohl das Gesicht, wie das Bild den Betrachter*innen partiell und dem Prinzip der Maske gemäß entzogen wird. Auch die triadische Darstellung der Maskierung nach Weihe, kann nahezu bruchlos auf die Struktur der Collagen angewendet werden. Hier fungiert die Postkarte als zwischen Betrachter*in und Porträt tretendes drittes Element, das als Störfaktor zwischen den beiden Polen auftritt.

Auch das problematische Verhältnis von Innen und Außen, das Weihe der Maske einschreibt, findet sich in den Collagen Stezakers wiederholt: Für Weihe ist das Verhältnis von Innerem zum Äußeren der Maske schwer zu beschreiben, weil „wir das Innere nicht sehen können und demzufolge auf das Studium des Äußeren angewiesen sind.“⁷⁸⁸ Dabei verweist er zum einen auf das Leib-Seele Problem der abendländischen Philosophie, sowie auf Ludwig Wittgensteins späte Schrift über „Das Innere und das Äußere“,⁷⁸⁹ in der sich dieser mit Fragen des Ausdrucks, etwa am Beispiel des Schauspielers beschäftigt. Laut Wittgenstein sind wir gezwungen uns jegliche Innerlichkeiten, wie Gemütszustände anhand von äußeren Formen vorzustellen, ohne Gewissheit zu haben, das diese zutreffen. Dass der Schauspieler in der Lage ist, Kummer darzustellen, zeigt für ihn „die Unsicherheit der Evidenz“ an, gleichzeitig aber auch deren „Realität“.⁷⁹⁰ Weihe schlussfolgert daraus für den Fall der Maske, dass „das Äußere [...] ein dem Inneren ‚Vor-Gestelltes‘“⁷⁹¹ ist. Unterstützt wird die Frage nach dem Innen und Außen auch vom Medium der Postkarte selbst, die, wie Bernhard Siegert mit Bezug zu Derrida herausstellt, im Gegensatz zum verschlossenen Brief seine Botschaft offen auf der Rückseite trägt, und den Brief und sein Geheimnis so „dekonstruiert“⁷⁹². Indem die Rückseite der Postkarte nicht zu sehen ist, restituiert Stezaker dieses Geheimnis, enthebt aber auch der Postkarte seinen Nutzen. Es stellt sich in den Collagen also ein doppelter Entzug ein: So wie den Betrachter*innen das Gesicht und der Blick als das Wesentliche des Porträts entzogen ist, verbirgt sich die Botschaft der Postkarte – und auch alle Angaben zu Absender, Empfänger und Datierung – hinter dem vordergründig sichtbaren Bild.

⁷⁸⁸ Ebd., S. 184.

⁷⁸⁹ Vgl. Ludwig Wittgenstein, *Letzte Schriften über die Philosophie der Psychologie* (1949-1951). Das Innere und das Äußere, Frankfurt/M 1993.

⁷⁹⁰ Ebd., S. 92.

⁷⁹¹ Weihe 2004, S. 188.

⁷⁹² Siegert 1993, S. 158 ff; und Derrida, 1982/1987.

Die Collagen aus Stezakers *Mask*-Serie verhandeln diese Verhältnismäßigkeit nicht nur der Form nach, sondern auch über eine innerbildliche Metaphorik, die sich vor allem in den verwendeten Motiven und ihrer Überschneidung mit den Gesichtern ergibt. So stellt etwa die in der *Mask XXXV* (Abb. 6.4) zu sehende Höhle nur eine Variante von diversen *Schwellen- und Passagenräume* dar, die die Postkarten der *Mask*-Serie dominieren. In der Analyse der Schwellenmotive und -funktionen der Postkarten lässt sich vertiefend auf Walter Benjamins Verständnis der Passage als „Überblendung von realer und imaginärer Topographie“⁷⁹³ verweisen, die in seinem Denken zum *dialektischen Bild*⁷⁹⁴ von tragender Bedeutung ist. Im Falle der Höhle verweist Stezaker auf den nicht nur im Masken-Diskurs, sondern auch in der Physiognomik seit Della Porta und später seit Lavater stark präsenten Diskurs von *Innen und Außen*.⁷⁹⁵ Dessen Deutungsmuster, „nachdem der Widerschein des Inneren auf der Außenseite des Gesichts sichtbar wird“, wird von Sigrid Weigel als „Mythos einer gleichsam natürlichen Entsprechung zwischen ‚innerem‘ Bildnis und sichtbarer Gestalt“⁷⁹⁶ bezeichnet.

d) Die Metaphorik der Masken

Wie Weihe herausstellt, wird die Maske im sozialen Kontext selbst als eine doppeldeutige Metapher verstanden. Dem Prinzip der Verdoppelung gemäß, wird sie „als das zweite, kulturelle oder soziale Gesicht des Individuums interpretiert.“⁷⁹⁷ Dabei kann sie „negativ als Gespaltenheit oder Zerrissenheit“ verstanden werden, „oder positiv, als Mittel der Anpassung und Sozialität.“⁷⁹⁸ Im Folgenden sollen die *Mask*-Collagen nicht auf diesen formal-metaphorischen Gehalt hin untersucht werden, sondern auf den, der sich im Wechselspiel der Motive und Bilder entspinnt, also in der Kombination von Gesicht und Landschaft, wie sie bereits oben angedeutet wurde, und konkret von Gesicht und Höhle, Brücke und Wasser. Diese

⁷⁹³ Sigrid Weigel, *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*, Frankfurt/M 1997, S. 113.

⁷⁹⁴ Benjamin, GS Bd. 5.1 (insb. Konvolut N, S. 570 – 611); Ders., *Über den Begriff der Geschichte*, in: Ders., GS Bd. 1 Frankfurt/M 1991, S. 691–704; Rolf Tiedemann, *Dialektik im Stillstand. Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins*, Frankfurt/M 1983; Ansgar Hillach, *Das dialektische Bild*, in: Martin Optiz, Erdmut Wizisla (Hg.), *Benjamins Begriffe*, Frankfurt/M 2000, S. 186–229; Susan Buck-Morss, *Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk*, Frankfurt/M 2000.

⁷⁹⁵ „Diess Aeüßerliche und Innere stehen offenbar in einem genauen unmittelbaren Zusammenhange. Das Aeüßerliche ist nichts, als die Endung, die Gränzen des Innern - und das Innre eine unmittelbare Fortsetzung des Aeüßern.“, Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, hg. v. Christoph Siegrist, Stuttgart 1992, S. 25 f.

⁷⁹⁶ Sigrid Weigel, *Das Gesicht als Artefakt. Zu einer Kulturgeschichte des menschlichen Bildnisses*, in: Dies. (Hg.), *Gesichter. Kulturgeschichtliche Szenen aus der Arbeit am Bildnis des Menschen*, München 2013, S. 8.

⁷⁹⁷ Weihe 2004, S. 333.

⁷⁹⁸ Ebd.

Motive entwickeln das konzentrierte Repertoire einer visuellen Metaphorik in der *Mask*-Serie, die sich mit grundsätzlichen Überlegungen zur Theorie der Metapher verknüpfen und untermauern lässt. Wie Etgar deutlich macht, ist es gerade in der *Mask*-Serie Stezakers Anliegen, die Verbindung von Collage und Metapher zu verdeutlichen, die für ihn einen „clash of pictorial and linguistic traditions“⁷⁹⁹ darstellt. Die umfassende sprachtheoretisch-poetologische Bedeutung der Metapher kann hier zwar nur ansatzweise wiedergegeben werden, allerdings ist ein kurzer Ausblick hier äußerst gewinnbringend.

Grundsätzlich ist der Metapher als Stilmittel der Übertragung von Bedeutungen durchgängig ein Ähnlichkeitsparadigma eingeschrieben. Bedeutung wird von einem Begriff auf einen anderen übertragen. Voraussetzung für diese Sinnverschiebung ist, dass ein Begriff aus seinem eigentlichen Kontext herausgenommen und in einen anderen eingebettet wird. Dabei behält er, wie Donald Davidson hervorhebt, zunächst seine eigentliche Bedeutung bei, die mit dem aufnehmenden Kontext verschmilzt und in ihm „aktiv bleibt“.⁸⁰⁰

Wesentlicher Zug der Metapherntheorie ist die durch sie verhandelte Bildlichkeit im Gegensatz zur grundsätzlichen Sprachlichkeit. Die Metapher verdeutlicht so ein *bildliches* Sprechen, was einen dichotomen Problemhorizont von Bild und Sprache allgemein eröffnet.⁸⁰¹

Etgar bezieht sich in seiner Deutung der *Mask*-Serie vor allem auf Max Blacks sprachliche Metapherntheorie. Wichtig für ihn ist, dass Black die Metapher als zweigliedriges Schema beschreibt, in dem der Begriff, der aus seinem Kontext gelöst wird als *Fokus* (focus) und der aufnehmende Teil als *Rahmen* (frame) beschrieben wird.⁸⁰² Auch für Paul Ricoeur, der sich unter anderen auf Blacks Schema bezieht, bezeichnet die Metapher eine „kontextuelle Bedeutungsveränderung“, die aus der „Kollision zwischen wörtlichen Bedeutungen“⁸⁰³ generiert wird. Die genuine „Kraft der Metapher“⁸⁰⁴ ergibt sich für Ricoeur aus der „Interaktion zwischen semantischen Feldern“ und den hier stattfindenden „semantischen Kollisionen, die bis hin zur logischen Absurdität“⁸⁰⁵ gehen können. Dabei ist die Metapher, wie auch die Collage einerseits der Logik der Fragmentierung verschrieben, andererseits entfaltet sie ihre Wirkung

⁷⁹⁹ Etgar 2020, S. 68; Vgl. hierzu auch die Verortung der Metapher zwischen Rhetorik und Ästhetik bei Anselm Haverkamp, Die paradoxe Metapher (Einleitung), in: Ders. (Hg.), Die paradoxe Metapher, Frankfurt/M 1998, S. 7–25.

⁸⁰⁰ Donald Davidson, Was Metaphern bedeuten, in: Haverkamp 1998, S. 49–75, hier S. 54.

⁸⁰¹ Vgl. hierzu Jan Urbich, Sprachtheorie: Bilder als Metaphern, in: Stephan Günzel, Dieter Mersch (Hg.), Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart, Weimar 2014, S. 131–138.

⁸⁰² Vgl. Max Black, Die Metapher, in: Anselm Haverkamp (Hg.), Theorie der Metapher, Darmstadt 1983, S. 55–79, hier S. 58; sowie Etgar 2020, S. 70.

⁸⁰³ Paul Ricoeur, Die Metapher als Hauptproblem der Hermeneutik, in: Ders., Vom Text zur Person. Hermeneutische Aufsätze (1970–1999), Hamburg 2005, S. 109–134, hier S. 116.

⁸⁰⁴ Ebd., S. 132.

⁸⁰⁵ Ebd., S. 116–117.

erst „mit der Intentionalität des als ein Ganzes aufgefassten Werkes“.⁸⁰⁶ Bedeutung und (hermeneutischer) „Sinn“ ergeben sich also immer erst in der Zusammenschau aller Teile. Hier die Verbindung zur Collage an sich herzustellen liegt auf der Hand: Wie bereits in Kapitel 3 dargelegt wurde, ist in der Collage – und vor allem in denen Stezakers – das Prinzip des Fragments und der Verschiebung von diesem in neue bildliche Sinnzusammenhänge zu sehen. Die Dynamik der Collage, die in der Bewegung zwischen den Bildteilen eine widersprüchliche Einheit konstituiert, macht auch die Paradoxie der Metapher aus, die als „Paradoxie einer Unterscheidung“ „ihre Einheit nicht nur operativ unsichtbar macht, sondern schlichtweg verleugnet.“⁸⁰⁷

In Stezakers Collagen findet sich das von Black entworfene Schema von Fokus und Rahmen, sowie die daraus entspringende Paradoxie nahezu eins in eins umgesetzt. So können die Porträts zunächst in einer Rahmenfunktion für die in sie eingefügten Postkarten gedeutet werden. Das Verhältnis beider Bildelemente zueinander ist dabei ähnlich spannungsreich zu sehen, wie das der sprachlichen Elemente innerhalb der Metaphernkonstruktion.

1. Höhle

„Aber wo sind eigentlich die Schatten? Und die Trugbilder? Draußen? Oder drinnen? Oder wuchern sie überall, durch die(se) Unterscheidung von Draußen und Drinnen, durch ein listiges dazwischengestelltes Paraphragma, das überall Draußen/Drinnen einander entgegengesetzt? Eine Höhle durch die selbst der Körper des Menschen nur noch eine Illusion zu sein scheint, eine Höhle, die nur Gespenster, Spektren hervorbringt, weiße oder schwarze, Hirngespinnste der Sonne oder Schatten des Grabes.“⁸⁰⁸

Als erstes möchte ich auf die Collagen mit Höhlenmotiven eingehen, die die *Mask*-Serie dominieren und die das oben am Prinzip der Maskierung herausgearbeitete Verhältnis von Innen und Außen bildräumlich zuspitzen. Dabei sind, wie in der *Mask XXIX* und der *Mask CLXXX* (Abb. 6.12 und Abb. 6.13) zwei verschiedene Ansichten von Höhlen zu unterscheiden. Einmal solche, die den Blick *in den Innenraum* einer Höhle richten und solche, die einen Blick *aus der Höhle hinaus* und in der Regel auf einen in der Ferne liegenden Horizont richten. Das Prinzip der Kombinatorik ist in beiden Fällen das gleiche, die Wirkung, die von den Collagen ausgeht unterscheidet sich jedoch deutlich. So ist im Falle des Einblicks in die Höhle ein Einblick in das Gesicht der abgebildeten Person intendiert, wie etwa in der *Mask XXIX*. Die

⁸⁰⁶ Ebd., S. 132.

⁸⁰⁷ Lutz Ellrich, Semantik und Paradoxie, in: Hendrik Birus (Hg.), Germanistik und Komparatistik, Stuttgart 1995, S. 378–398, hier S. 386, zitiert in: Haverkamp 1998, S. 14.

⁸⁰⁸ Luce Irigaray, Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts, Frankfurt/M 1980, S. 356.

hier das Gesicht der Schauspielerin vollständig verdeckende Postkarte zeigt die um 180 Grad gedrehte Innenansicht einer Tropfsteinhöhle. Liest man nun Gesicht und Höhle in einem metaphorischen Sinne zusammen, ergibt sich der Einblick in den Innenraum des Gesichts. Diese Lesart wird durch die angedeuteten, aber dennoch gut erkennbaren Übereinstimmungen in den Strukturen der Höhle mit denen eines Gesichts noch gesteigert. So ist die Karte von Stezaker so in das Gesicht integriert, dass gewisse Partien der Höhle als Gesichtspartien erscheinen, wie etwa zwei dunkel schattierte Vertiefungen, die in etwa die Position von Augen einnehmen. Die so forcierte Anthropomorphisierung der Höhle als Gesicht ist als das durchgängige Gestaltungsprinzip der *Mask-Collagen* zu sehen und findet sich als solches in allen anderen Teilen der Serie. So auch im anderen hier angedeuteten Fall der Höhlen-Motivik. Die *Mask CLXXX* zeigt im Porträt einer Schauspielerin die Ansicht eines Höhlenausgangs eingefügt, der so eine intendierte Durchsicht durch das Gesicht und den dahinterliegenden Schädel der Person nahelegt. Hier ist die Postkarte im Sinne einer paradoxen Transparenz zu sehen, die, obwohl sie dem Porträt aufliegt und es teilweise verdeckt, dem Blick ermöglicht, durch den Kopf hindurch zu sehen. Beide Ansichten, die des Einblicks und die des Durchblicks intendieren eine räumliche Erweiterung des Bildfeldes. Die Höhle, die wie Hans Blumenberg mehrfach verdeutlicht, seit Platon als Topos des Übergangs vom Dunklen des Nicht-Wissens ins Licht der Erkenntnis fungiert⁸⁰⁹, erscheint hier als Durchblick in das Innere des Gesichts. Dieser Effekt resultiert nicht nur aus der Überschneidung unterschiedlicher Bildtypen, sondern auch der diesen jeweils eingeschriebenen Blicksemantiken: Einmal die auf faciale (gesichtliche) Erkennbarkeit ausgerichteten „flachen“ Lesart des Porträts und die auf räumliche Tiefe und den Horizont hin ausgerichteten Lesart des Höhlenmotivs. Durch die Überlagerung beider erscheint die Öffnung der Höhle als Öffnung des Gesichts.

⁸⁰⁹ Hans Blumenberg, *Licht als Metapher der Wahrheit*. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung (1957), in: Ders.: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Frankfurt/M 2001, S. 139–170.

Abb. 6.12: *Mask XXIX*, 2006Abb. 6.13: *Mask CLXXX*, 2015

Die spezifische Metaphorik der Höhle beruht für Hans Blumenberg, der sich immer wieder mit diesem Topos aus philosophischer Perspektive auseinandersetzt vor allem „auf der Bedeutung der Differenz von ‚Außen‘ und ‚Innen‘“⁸¹⁰, die diese transportiert. Innerhalb der konkreten Metaphorik des Lichts könnte man damit geneigt sein, die Höhle im platonischen Sinne als Ort der Dunkelheit, der Schatten und der „Finsternis als dualistische Gegenmacht des Lichtes“⁸¹¹ zu deuten. Das dies zu kurz gedacht ist, macht Blumenberg in seinem Exkurs über die Höhle deutlich, wo er sich um eine positive Umwertung der Höhle als Innenraum der Seele und geschichtsphilosophischen „Ausgangspunkt des Fortschritts“⁸¹² starkmacht.

Auf die dialektische Gegenüberstellung von Innenraum und Außenwelt, den die Höhle darstellt, hat auch Gaston Bachelard verwiesen, der in seiner *Poetik des Raumes* auf die „Zerstückelungsdialektik“ des *Draußen und des Drinnen* eingeht.⁸¹³ Hier wiederholt sich in der topographischen Trennung von Außen und Innen die dualistisch-metaphysische Trennung von „Diesseits und Jenseits“⁸¹⁴, wie sie auch in der Subjektvorstellung Descartes' zum Ausdruck kommt, wo „die Vernünftigkeit als ›denkende Sache‹ (lat. *res cogitans*) sich unausgedehnt *im* Menschen befinden soll, gegenüber der materiellen, vernunftfreien Welt als ›ausgedehnte Sache‹ (lat. *res extensa*).“⁸¹⁵ Dieser kartesianische Dualismus von Innen und Außen wird nicht nur von Bachelard kritisch hinterfragt – er selbst stellt diesem alternativ das

⁸¹⁰ Hans Blumenberg, *Höhlenausgänge*, Frankfurt/M 1989, S. 665.

⁸¹¹ Blumenberg 2001, S. 148.

⁸¹² Ebd., S. 152.

⁸¹³ Gaston Bachelard, *Poetik des Raumes*, Frankfurt/M 1987, S. 211–228. Vgl. auch Stezaker in *Conversation with Stephanie Cristello*, 2015.

⁸¹⁴ Bachelard 1987, S. 212.

⁸¹⁵ Stephan Günzel, *Raum. Eine kulturwissenschaftliche Einführung*, Bielefeld 2020, S. 83.

dynamische Modell der auf Kreisbewegungen beruhenden Spirale entgegen⁸¹⁶ – auch für Derrida ist die dualistische Gegenüberstellung von „extern/intern“ (genauso wie die von „Abbild/Wirklichkeit, Repräsentation/ Präsenz“)⁸¹⁷ die Grundlage seiner umfassenden Kritik der abendländischen Metaphysik. Die Höhle kann also als Transit- oder Zwischenraum gesehen werden, der auch ideengeschichtlich als starker Topos des Übergangs gedeutet wurde.

Daran Anschließend sollte die Frage gestellt werden, inwieweit mit der Ersetzungslogik der Masken eine latente oder explizite *Verletzung des Gesichts* intendiert wird. Insbesondere die Höhlenabbildungen der Postkarten zeigen Felsformationen und Durchbrüche, die das Einwirken enormer geologischer Kräfte nahelegt. Eine Höhle ist in erster Linie eine Vertiefung im Gestein. Ersetzt Stezaker das Gesicht des Schauspielers mit dem einer aufgebrochenen oder durch Erosion erzeugten Öffnung, so ergibt sich in einer möglichen metaphorischen Synthese beider Bildteile das Bild eines gewaltsam geöffneten Schädels, oder eines Schädels, dessen Gesicht gewaltsam entfernt wurde.

Dieser Aspekt wird deutlich, betrachtet man noch einmal die Collage *Mask XXIX* (Abb. 6.12). Beide verwendeten Bilder stimmen in ihrer Farbigkeit nahezu überein. Dem rotstichig wirkenden Porträt wird eine aquarellierte Postkarte in ähnlichen Rot- und Brauntönen beigegeben. Anders als bei der *Mask XXXV* (Abb. 6.4) handelt es sich bei dem Postkartenmotiv nicht um einen Blick aus einer Höhle heraus, sondern um eine komplette Innenansicht ohne Durchbruch in einen Außenraum. Die Positionierung der Postkarte scheint sich auch hier an dem darunter liegendem Gesicht zu orientieren. So korrelieren die links und rechts am unteren Bildrand zusammenlaufenden Höhlenränder deutlich mit Kinn und Wangenpartie der Porträtierten. Zwei dunkel schattierte Vertiefungen sind zudem so platziert, dass sie in etwa die Positionen im Gesicht einnehmen, an denen die Augen zu erwarten wären. Der Eindruck, der sich bei der Betrachtung einstellt ist dabei ein mehrfach abgestuft unheimlicher: Die tropfenförmigen Gesteinsformationen suggerieren, auch durch die übereinstimmende Farblichkeit, den Eindruck einer fleischlichen Konsistenz und somit die eigentlich rohorganische Materialität des Gesichts, die sich unter der Haut verbirgt. Diese Vorstellung eines „geöffneten Gesichts“ wurde bereits von Rainer Maria Rilke in dessen *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* beschrieben. Dieser lässt seinen Protagonisten über das Übermaß an Gesichtern in der Stadt reflektieren und dabei eine Frau beobachten, die sich „erschrak“ und

⁸¹⁶ Bachelard 1987, S. 213.

⁸¹⁷ Jacques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt/M 1974, S. 59.

dabei „zu schnell und zu heftig“ „sich aus sich abhob.“⁸¹⁸ Dabei kommt es zu einer Ablösung von Gesicht und Körper, bei der,

„das Gesicht in den zwei Händen blieb. Ich konnte es darin liegen sehen, seine hohle Form. Es kostete mich unbeschreibliche Anstrengung, bei diesen Händen zu bleiben und nicht zu schauen, was sich aus ihnen abgerissen hatte. Mir graute, ein Gesicht von innen zu sehen, aber ich fürchtete mich doch noch viel mehr vor dem bloßen wunden Kopf ohne Gesicht.“⁸¹⁹

2. Brücke

Als zweites sollen die Collagen der *Mask*-Serie betrachtet werden, die Brückenmotive zeigen. An diesen soll exemplarisch der Blick der Bilder untersucht werden, der zwar auch alle anderen Collagen der Serie betrifft, hier aber am deutlichsten zu thematisieren ist. Zudem soll die Brücke wie auch die Höhle als Übergangsmotiv gedeutet werden, das über eine eigenständige und starke Metaphorik verfügt. Die Postkarten die Brücken zeigen, werden von Stezaker dabei auffällig oft in unterschiedlichen Collagen wiederverwendet.⁸²⁰ So ist etwa die Karte, die für die erste *Mask*-Collage von 1982 verwendet worden ist (Abb. 6.1) mindestens noch in einer weiteren zu sehen und zwar in der *Mask CXI* von 2011 (Abb. 6.14).

In den Teilen der *Mask*-Serie, in denen die Postkarten Brückenmotive oder andere bogenförmige Architekturen wie Hauseingänge zeigen, ist das Motiv eines phantomhaft erwiderten Blicks besonders häufig zu finden. So etwa in der *Mask (film portrait collage) CLXXXVII* aus dem Jahr 2013 (Abb. 6.15). Das hier zugrundeliegende schwarz-weiß Porträt zeigt einen jüngeren männlichen Schauspieler in Soldatenuniform mit Helm und Zigarette in der linken Hand. Die Haltung des Oberkörpers ist leicht gedreht, der Kopf leicht zur Schulter geneigt. Die eingefügte Postkarte verdeckt wie auch bei den zuvor besprochenen Collagen das gesamte Gesicht oberhalb der Unterlippe, so dass nur der Mund und das Kinn zu erkennen sind. Das Motiv der ebenfalls schwarz-weiß gehaltenen Karte zeigt die Ansicht eines kleinen Flusses über den eine aus Stein gebaute Brücke verläuft. Im Hintergrund ist eine weitere Brücke zu erkennen. Die Bildunterschrift der Karte besagt: „Roman Bridge, Lanark“, womit die Brücke

⁸¹⁸ Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910), Stuttgart 1997, S. 10; Dass auch das Kino das Grauen und die Faszination für das verletzte oder gar abgetrennte Gesicht pflegt, macht Raymond Bellour deutlich in: Ders., *Gesichter von innen*, in: Blümlinger, Sierek 2004, S. 185–198.

⁸¹⁹ Ebd.

⁸²⁰ Hier wird klar, dass Stezaker von einigen Karten mehrere Exemplare besitzt. Dass er sich nicht davor scheut, gleiche Karten für verschiedene Collagen zu verwenden, macht darüber hinaus deutlich, dass Stezaker den seriellen Charakter der Collagen nicht verdeckt, sondern explizit hervorhebt

klar als die 1649 befestigte *Mousemillbridge* zwischen Lanark und Hamilton im Süden Schottland zu identifizieren ist. Die Aufnahme wurde vermutlich nahe dem Flussbett gemacht, da der wenig Wasser führende, ruhige Fluss den unteren Bildrand bis zur Hälfte ausfüllt. Das Zentrum des Bildes ist durch den unter den Brücken außer Sicht verlaufenden Fluss markiert. Interessant an der Positionierung der Karte ist wiederum die passende Überschneidung des Brückenbogens mit der erwarteten Position des rechten Auges. Hier manifestiert sich der oben angedeutete Blickaustausch an der assoziierten Gleichsetzung von Brückenbogen und Auge. Ähnlich der Höhle birgt die Brücke als Schwellen- und Passagenraum erhebliches symbolisch-metaphorisches Potential. Bei Heidegger findet sich die Brücke als „Übergang“, der die „Ufer erst als Ufer hervor [treten lässt]“, eingespannt in grundsätzliche Betrachtungen zum Verhältnis von Mensch und Raum.⁸²¹ Obwohl sich Heidegger bemüht die eigentliche Brücke als *Ding* von seinem Symbolgehalt zu unterscheiden, ist es die Brücke, die die gegenüberliegenden Ufer erst als solche definiert. Georg Simmel definiert die Brücke ebenfalls als Raumphänomen, welches die „Ausbreitung unserer Willenssphäre über den Raum [symbolisiert].“⁸²²

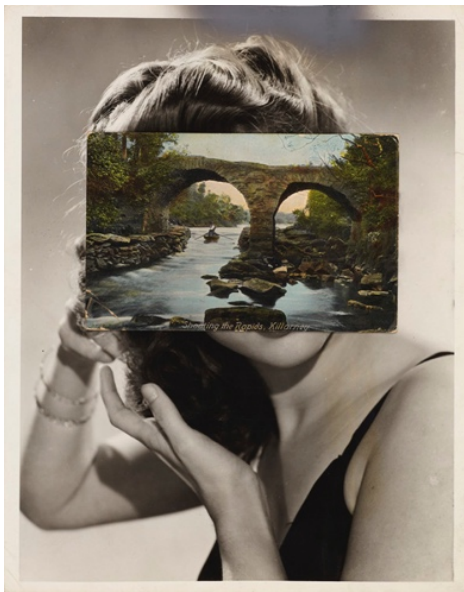


Abb. 6.14: *Mask CXI*, 2012



Abb. 6.15: *Mask CLXXXVII*, 2013

„Indem wir aus der ungestörten Lagerung natürlicher Dinge zwei herausgreifen, um sie als ‚getrennt‘ zu bezeichnen, haben wir sie schon in unserem Bewusstsein aufeinander bezogen, haben diese beiden gemeinsam gegen das Dazwischenliegende abgehoben. Und umgekehrt: als verbunden empfinden wir nur, was wir erst irgendwie

⁸²¹ Martin Heidegger, *Bauen Wohnen Denken*, in: Ders., *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen 1978, S. 139–156, hier S. 146 ff.

⁸²² Georg Simmel, *Brücke und Tür*, in: *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*, Stuttgart 1957, S. 1–7.

gegeneinander isoliert haben, die Dinge müssen erst auseinander sein, um miteinander zu sein.“⁸²³

Die Brücke wird hier als dritte, verbindende Instanz charakterisiert, die als „Dazwischenliegendes“ zwei sich gegenüberliegende (räumliche) Positionen „überbrückt“ und aufeinander bezieht. Sie tritt also als Garant einer Verbindung in Erscheinung, die ohne sie nicht möglich wäre. Dieser, genuin menschlichen Leistung, stellt Simmel einen weiteren Schwellenraum gegenüber: die Tür. Simmel verdeutlicht, dass die Tür im Gegensatz zur Brücke darstellt, dass „das Trennen und das Verbinden nur zwei Seiten ebendesselben Aktes sind.“⁸²⁴ Die Brücke zeige, „wie der Mensch die Geschiedenheit des bloß natürlichen Seins vereinheitlicht, die Tür, wie er die uniforme, kontinuierliche Einheit des natürlichen Seins scheidet.“⁸²⁵ Die Brücke verbindet ein *Hier* und ein *Dort*, die Tür scheidet den Raum in ein *Drinne*n und *Draußen*. Als eigenständiger Topos jedoch stellen sich beide Schwellenräume als äußerst prekär dar. So stellt Bernhard Waldenfels grundlegend heraus, dass die Schwelle selbst nur schwer zu verorten und eher als „Niemandsort“ zu charakterisieren ist, „an dem man zögert, verweilt, sich vorwagt, den man hinter sich lässt, aber nie ganz.“⁸²⁶

„Im Überschreiten der Schwelle befindet man sich nicht mehr hier und noch nicht dort, Ort und Zeit berühren sich. Betrachten wir das Fremde als ein Anderswo, das eigenes markiert, indem es sich diesem entzieht, so erscheint die Schwelle als Ort des Fremden par excellence.“⁸²⁷

Überträgt man diesen symbolischen Gehalt etwa auf die *Mask (film portrait collage) CLXXXVII*, scheint die per se Drinnen und Draußen unterscheidende Bedeutung der Maske im Bild der Brücke wiederum gedoppelt. Die Funktion der eingefügten Postkarte, die als Maske bereits die Blickpassage zwischen Schauendem und Angeschautem markiert, zeigt sich durch das Motiv der Brücke wiederholt.

Um den Aspekt der *Blicklichkeit* der *Mask*-Serie noch weiter zu vertiefen, möchte ich eine weitere Collage mit Brücken-Motiv besprechen. Die *Mask CXI* (Abb. 6.11) zeigt wiederum das schwarz-weiße Porträt einer Schauspielerin, deren Gesicht zentral von einer Postkarte verdeckt ist, die lediglich das Kinn und den oberen Haaransatz sichtbar lässt. Die blass kolorierte Postkarte zeigt, wie der Beschriftung zu entnehmen ist, die Stromschnellen (*Shooting the Rapids*) an der *Old Weir Bridge* nahe Killarney im Südwesten Irlands – eine zweibögeige

⁸²³ Ebd., S. 1.

⁸²⁴ Ebd., S. 3.

⁸²⁵ Ebd., S. 6.

⁸²⁶ Bernhard Waldenfels, *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden* 3, Frankfurt/M 1999, S. 9.

⁸²⁷ Ebd.

Steinbrücke. Die Karte, deren Ränder leichte Beschädigungen zeigen, ist wiederum so im Porträt integriert, dass es wie auch in der *Mask (film portrait collage) CLXXXVII* zu einer deutlichen Überschneidung von Auge und Brückenpartie kommt. Da es sich im Falle der *Old Weir Bridge* jedoch um eine Brücke mit zwei Bögen handelt, ist diese Überschneidung noch wirkungsvoller. Es kommt zu einer metaphorischen Assoziation beider Bögen mit beiden Augen. Der dazwischenliegende Brückenpfeiler intendiert zudem die Gleichsetzung mit einer Nase. So verstärkt sich das unterschwellige Blickpotential der Collage eminent und es kommt zu einer Anthropomorphisierung der Brücke als Teil menschlicher Physiognomie.

Im Sinne Weihes markiert die Maske als Schwellenraum eine Blickpassage, die die prinzipiell undurchlässige „Fassade“⁸²⁸ des Gesichts überbrückt und einen bildinternen Innenraum/Passagenraum suggeriert, in dem sich der Betrachterblick „verliert“, also nicht zurückgeworfen wird. Der Blick der Betrachter*innen, durch die Gattung Porträt in der Erwartungshaltung eines „Austauschs“ mit dem imaginierten Gegenüber⁸²⁹ (*Reflexivität des Blicks*⁸³⁰), „fällt“ quasi in ein Loch, eine Leerstelle, die sich zunächst nicht füllen lässt. Wie im Beispiel der *Mask XXXV* oder auch der *Mask CLXXX* von 2015 gleitet der Blick durch den Innenraum der Höhle in das dahinterliegende Freie eines offenen Meerausschnittes. Eine tatsächliche Blicherwiderung ist in der *Mask*-Serie nicht zu finden. Wohl aber entwickeln einige der Collagen, wie etwa die erwähnte *Mask XXIX*, in der einzelne Bildelemente mit Teilen des Gesichts und so auch mit den Augen korrelieren, eine eigentümliche „Blicklichkeit“,⁸³¹ die von keinem intakten Augenpaar im Bild ausgeht. Der Blick der Betrachter*innen ins Bild wird hier reflektiert, von der phantomartigen Erscheinung angedeuteter Augen, konstruiert von der Überblendung von Ding und Gesicht.⁸³² Die faktische Auslöschung des Gesichts und des Blicks durch die eingefügte Postkarte wendet sich somit in eine *Intensivierung des Blicks* durch die anthropomorphisierte Landschaftsaufnahme.⁸³³ Das Paradox von Innen- und

⁸²⁸ Weihe 2004, S. 104.

⁸²⁹ „Der Blicktausch mit Bildern, die keine Blicke werfen können, ist eine Leistung der Imagination. Sie erlaubt es uns, dargestellte Blicke so zu erwidern, als würden wir sie mit lebenden Menschen tauschen.“, Hans Belting, *Blickwechsel mit Bildern*, in: Ders. (Hg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München 2007, S. 49–75, hier S. 67.

⁸³⁰ Gerburg Treusch-Dieter, *Auge und Ei. Konzepte einer Geschichte des Sehens*, in: Hans Belting (Hg.), *Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion*, München 2000, S. 253–262, hier S. 256.

⁸³¹ Gunnar Schmidt, *Die Simultanität der Blicke. Über ein medientechnisches Dispositiv*, in: Ders., *Visualisierung des Ereignisses*, Bielefeld 2009, S. 115–133, hier S. 126.

⁸³² Zum „*Gefühl der Gegenwart eines Blickes*“ siehe: Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Weinheim 1987, S. 107; sowie zu dessen Diskursivierung in der Fototheorie um und nach Barthes: Margaret Iversen, *Was ist eine Fotografie?*, in: Herta Wolf (Hg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters* Bd. 1, Frankfurt/M 2002, S. 108–131, bes. S. 129.

⁸³³ Vgl. hierzu auch Walter Benjamins *Bemerkungen zu Aura und Blick*, in: Ders., *Über einige Motive bei Baudelaire*, in: Ders., *GS 1. 2*, Frankfurt/M 1991, S. 646; Georges Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an*.

Außenwahrnehmung wird dabei von der grundsätzlichen Fähigkeit des Blickes gefördert, „frei über die Gelenkstellen zwischen Bild, Körper und Medium hinweg“⁸³⁴ sich bewegen zu können. Somit schafft der Blick laut Hans Belting „Verbindungen und überwindet auch den Dualismus von inneren und äußeren Bildern.“⁸³⁵

Eine weitere Assoziation, die sich über die schmalen und meist scharf geschnittenen Konturen der Brückenbögen und -pfeiler einstellt, ist die des Totenschädels. Wie auch bei den Höhlen suggerieren die Brückenbögen einen verstärkt in das Bild hineinreichenden Innenraum, der als Hohlraum verstanden wird. Führt man die visuelle Analogie weiter, so ist der Blick *in* (und *durch*) das Gesicht ein Blick *in* bzw. *auf* den Kopf und den Schädel der Abgebildeten. Hier offenbaren sich die Verbindungen von Maske und Tod und von Porträt und Tod, die sich in den *Mask-Collagen* überlagern und gegenseitig durchdringen. Wie Belting deutlich macht, wird „ein Schädel erst sichtbar, wenn er das Gesicht verliert, welches er im Leben getragen hat. Das frühe Porträt kehrt den Verlust des Gesichts auf eine Symbolische Weise um und holt das Gesicht im Bild zurück.“⁸³⁶ Stezaker offenbart in den *Mask-Collagen* die gleichzeitige Ansicht von Gesicht und Schädel und spielt somit auch mit der sich bereits im 15. Jahrhundert etablierenden „Schädelmetapher [...] als Memento Mori“⁸³⁷ (Vgl. Abb. 6.30).

3. Wasserfall

Als letztes sollen jene Collagen untersucht werden, in die Flüsse, Seen, Wasserfälle oder andere Gewässer als Motive in die Gesichter integriert sind. Das diese, die in den Collagen mit Brücken-Motiven angedeutete Beziehung zu Tod und Vergänglichkeit weiter zuspitzen und ambigüieren, soll im Folgenden im Zentrum stehen. Zwar finden sich auch in den Höhlen sowie den Brückenmotiven Ansichten von Gewässern oder Flüssen, doch aufgrund der signifikanten Häufigkeit von singulären Wassermotiven lohnt sich eine gesonderte Betrachtung. Eine vergleichbar klare Deutung des Symbolgehalts wird hier jedoch nur schwer zu finden sein. Dabei soll nicht unberücksichtigt bleiben, dass auch die Serien der *Film-Still-Collagen*, wie

Zur Metapsychologie des Bildes, München 1999(a), S. 135 ff; sowie zu Aura und Gesicht/Porträt: Ders., Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks, Köln 1999(b), S. 48 ff.

⁸³⁴ Hans Belting, Der Blick im Bild. Zu einer Ikonologie des Blickes, in: Bernd Hüppauf, Christoph Wulf (Hg.), Bild und Einbildungskraft, München 2006, S. 121–144, hier S. 122.

⁸³⁵ Ebd.

⁸³⁶ Hans Belting, Gesicht und Totenschädel. Zwei Ansichten im Widerstreit, in: Trajekte 25/2012, S. 24–30, hier S. 26.

⁸³⁷ Ebd., S. 29.

etwa die oben bereits gezeigte *The Trial* (Abb. 6.5) und die diversen *Mask*-Variationen ihr Verunsicherungspotenzial aus der hier zu besprechenden Wasser-Metaphorik ziehen.



Abb. 6.16: *Mask LXXXVIII*, 2009



Abb. 6.17: *Mask XLVIII*, 2007

Als erstes Beispiel soll die *Mask LXXXVIII* herangezogen werden (Abb. 6.16). Das Porträt zeigt, wie der Name am unteren Rand angibt, den Schauspieler William Alexander Kirkland, der in den Jahren zwischen 1931 und 1934 als Nebendarsteller in mehreren Hollywood-Filmproduktionen zu sehen war. Darunter eine Rolle neben Clarke Gable in *Strange Intend* von 1932. Das Gesicht Kirklands ist durch eine Postkarte verdeckt, die laut der Ortsangabe am Rand eine Ansicht des Flusses Liffey im Stadtteil Chapelizod in Dublin zeigt. Bei dem Motiv der Karte handelt es sich um eine nachträglich kolorierte schwarz-weiß Aufnahme aus dem Jahr 1890.⁸³⁸ Zu sehen ist die Biegung des Flusses auf dem sich zwei Ruderboote befinden. Am linken Bildrand ist eine kleine Gruppe zu sehen, die an der Uferböschung sitzt und die Ruderer betrachtet. Im Hintergrund deuten sich Gebäude und ein Kirchturm an. Die Position der Karte im Porträt orientiert sich in diesem Falle weniger an Merkmalen des Gesichts. Vielmehr korreliert die Linie der linken Schulter Kirklands mit der sich nach hinten windenden Linie der Uferböschung, so dass sich die klare Kontur des Schauspielers innerhalb der Postkarte fortsetzen zu scheint. Die spiegelnde Oberfläche des Wassers scheint sich dabei in das Gesicht hinein zu schneiden. Eine direkte Fokussierung auf die Augen und den Blick, wie in den bisher

⁸³⁸ Einer der wenigen Fälle, in denen eine Datierung möglich ist.

beschriebenen Collagen der *Mask*-Serie, ist hier also nicht zu finden. Zudem haben wir es hier, anders als bei den besprochenen Brücken- und Höhlenmotiven, aufgrund der weiten Sicht in der Postkarte, die unverstellt Fluss, Wiese, Wald und Horizont erfasst, mit einem verstärkten Landschaftsaspekt zu tun.

Die Funktion der Panorama-Landschaften in der *Mask*-Serie fügt sich dabei durchaus in das grundsätzliche, nach visuellen Übereinstimmungen suchende, Konzept Stezakers. Wiederum werden Schnittstellen und Übergangspunkte konstruiert, die ein Hinübergleiten des Blicks von einem Bild ins andere ermöglichen und eine prinzipielle Verbundenheit beider intendieren. Auch wenn dieses Zusammenspiel auf Kosten erstens der Identität des Porträtierten und zweitens seiner organischen Unversehrtheit zustande kommt. Dennoch wird das Verhältnis von Innen und Außen anders verhandelt als in den bisher vorgestellten Collagen. Da sich die Landschaft, wie im Falle der *Mask LXXXVIII* (Abb. 6.16.), weder auf ein den (Wider-)Blick affizierendes Merkmal konzentriert (Höhlenaus- bzw. Eingang, Brückenbogen), noch einen klar umrandeten Innenraum zeigt, sondern den Blick stattdessen dem Fluss folgend auf einen dezentral im Porträt liegenden Horizont zulaufen lässt, haben wir es hier mit einer anderen Blickfokussierung zu tun.

Die zweite Collage, die hier angeführt werden soll, ist die *Mask XLVIII* (Abb. 6.17), die das Porträt einer namenlosen Schauspielerin zeigt, deren Gesicht von einer Postkarte mit Wasserfall-Motiv im Hochformat verdeckt ist. Die Karte ist dabei so in das Gesicht integriert, dass der sich in zwei kleinere Ströme teilende Wasserfall die Augenpartie der Frau ersetzt und es dabei zu einer Überschneidung von Wasserfall und Auge kommt, die einen rapiden Tränensturz zu intendieren scheint. Dieser Eindruck wird gestärkt durch die Unschärfe des fließenden Wassers, das der Fotografie eine Dynamik einschreibt, die sich auch auf das Porträt überträgt. Diese metaphorisch-bildlich bewerkstelligte Übertragung wird durch ein weiteres Detail unterstrichen: So überschneidet sich der an den rechten Bildrand der Karte stoßende Wasserschwall mit einer hinter der Karte hervorstehenden Haarlocke der Frau, so dass sich der Wasserstrom hier über die Postkarte in das Porträt fortzusetzen scheint. Dieses Detail sorgt, wie die Überschneidung von Kontur und Flusslauf in der *Mask LXXXVIII*, für die eigentliche Verschmelzung der beiden Bilder. Der in der *Mask XLVIII* entstehende Eindruck steht dieser jedoch diametral gegenüber: Im ersten ist das Gewässer ein idyllischer Fluss, der ruhig und glatt dahinfließt, im zweiten ist das Wasser dynamisch aufgewühlt. Beiden ist Dynamik und Bewegung per se eigen, allerdings in verschiedenen Intensitätsgraden.

Die spezifische Metaphorik des Wassers geht in der Regel über in die des allgemeinen Fließens, die ihren „Ursprung“ (um im metaphorischen Bilde zu bleiben) in dem Heraklit

zugeschriebenen Ausspruch „Alles fließt“ (griech. *pánta rhei*) findet und sich von dort aus zu einer der einflussreichsten Metaphern der abendländischen Kulturgeschichte entwickelte.⁸³⁹ Als „ein Bild für *alles*, in dem alles als Fluß, klare Gestalt gewinnt und zugleich ineinander verfließt“⁸⁴⁰ hat der metaphorische Bedeutungsgehalt des Fließens eine ganze Reihe an Bedeutungsverwendungen erfahren. Wie Werner Stegmaier deutlich macht, steht die philosophische Metapher für „(A) Übergänge, Bewegungen, Veränderungen, (B) die Zeit, in der sich Übergänge, Bewegungen, Veränderungen vollziehen, und (C) das Leben, in dem sie erfahren wird.“⁸⁴¹ Dazu ist sie im Bild des „Überfließens und des Überflusses“ enthalten, genauso wie daran anknüpfend in der „Überflüssigkeit“.⁸⁴² Grundsätzlich ist der Metapher des Wassers und des Fließens aber auch eine melancholische Bedeutungsebene inhärent, die sich über die Begriffe des Vergehens und des Werdens, der Vergänglichkeit und des Wandels verdeutlicht.⁸⁴³

In seiner elementaren *Kulturgeschichte des Wassers* bezeichnet Hartmut Böhme das Wasser als „absolutes Phänomen“, das alle Lebensbereiche des Menschen, seine Geschichte, seine Kultur, sein Verhältnis zur Natur und zum eigenen Körper vereinnahmt.⁸⁴⁴ Die Assoziation von Wasser und Leben geht noch tiefer, wenn man mit Gernot und Hartmut Böhme Gewässer als eigenständige Ökologien versteht, die „über ihre physikalisch-chemische Zusammensetzung hinaus dynamische Systeme“⁸⁴⁵ bilden. Diese gelten aufgrund ihrer „ständigen Bewegtheit“ als „belebte Medien“.⁸⁴⁶

In diesem Sinne ist die Metapher des Wassers und des Fließens in sämtliche geisteswissenschaftliche Disziplinen, von der Philosophie bis zur Literaturtheorie und die Soziologie, eingedrungen. In der Kunstgeschichte sowie in einer ästhetisch orientierten Kunstwissenschaft ist die mit dem Wasser verbundene Metaphorik vor allem im Mythos der „Quelle“ als „Ursprung“ der Inspiration und daran anschließend des Künstlers als genialem Schöpfer präsent.⁸⁴⁷

⁸³⁹ Vgl. Werner Stegmaier, Fließen, in: Ralf Konersmann (Hg.), Wörterbuch der philosophischen Metaphern, Darmstadt 2007, S. 104–124, hier S. 104.

⁸⁴⁰ Ebd.

⁸⁴¹ Ebd., S. 105.

⁸⁴² Ebd.

⁸⁴³ Vgl. Ebd.

⁸⁴⁴ Hartmut Böhme, Umriß einer Kulturgeschichte des Wassers, in: Ders., Kulturgeschichte des Wassers, Frankfurt/M 1988, S. 7–42, hier S. 19.

⁸⁴⁵ Gernot Böhme, Hartmut Böhme, Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente, München 1996, S. 305.

⁸⁴⁶ Ebd.

⁸⁴⁷ Zur Metaphorik des Wassers in der Bildenden Kunst bis in die Gegenwart siehe vor allem: Chyong-Yi Yu, Das Motiv ‚Wasser‘ in der Kunst. Unter Berücksichtigung der Werke Bill Violas und Fabrizio Plessis (Univers.-Diss. Trier) 2008; siehe hier auch die Referenz auf den reichen kulturhistorischen wie kunstgeschichtlichen Forschungsstand zum Thema, der anhand des Werks von Bill Viola konkret auf die Medienkunst übertragen wird.

Von den vielen Künstler*innen, die sich konzeptuell oder inhaltlich mit dem Motiv des Wassers in ihrer Kunst beschäftigt haben, sei an dieser Stelle lediglich kurz auf Max Ernst und Marcel Duchamp eingegangen, deren Arbeiten wie bereits angedeutet wurde einen wesentlichen Einfluss auf Stezaker hatten.

Wie Chyong-Yi Yu deutlich macht, hatten die Surrealisten vor allem aufgrund der „Gleichsetzung des Wassers mit de[r] weiblichen Gestalt“ eine Vorliebe für die metaphorische Bedeutung des Wassers. Auch „auf Grundlage der Psychoanalyse die unermessliche Tiefe des Meeres, die Formlosigkeit und Formbarkeit des Wassers als Metapher des Unbewussten“⁸⁴⁸ thematisierten die Surrealisten Wasser als Element immer wieder. Gemäß dem surrealistischen Konzept der automatischen Kunstproduktion, ist die Metapher des Fließens hier Sinnbild für das Sich-Ausliefern an den Strom der unbewussten Bilder des Traums und das „Eintauchen in das Unterbewusstsein“.⁸⁴⁹ Wie Ralf Ubl betont, äußert sich der Hang zur Wassermetaphorik bei Max Ernst vor allem in seinen Collage-Serien in Form von wiederkehrenden „hydrophile[n] und nautische[n] Motiven.“⁸⁵⁰ Aber auch die erotische konnotierte Kombination von fließendem Wasser und weiblicher Gestalt findet sich im Repertoire der Collagenromane (Abb. 6.19). Marcel Duchamp inszeniert „das fließende Wasser als Sinnbild des ‚Befruchter[s]‘ und ‚Beweger[s]‘ [...]“⁸⁵¹ vor allem in seinem großangelegten Spätwerk *Étant donnés (Étant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage)* (1946–1966).

In Duchamps Installation, wie auch in der Collage aus den Jahren 1946 bis 1948⁸⁵² (Abb. 6.18), ist der entblößte und fragmentierte puppenähnliche Frauenkörper symbolisch in eine Landschaft gesetzt, die im Hintergrund von einem Wasserfall dominiert ist.⁸⁵³ Hier ist die Kombination von Landschaft, Wasserfall und Frau ebenso surrealistisch als (voyeuristischer) Einblick in das männlich codierte Unterbewusstsein konstruiert, das genau wie die Collagen Max Ernsts vom metaphorischen Gehalt des fließenden Wassers als Symbol für (weibliche) Fruchtbarkeit und die unkontrollierbaren Ströme des Traumes profitiert.

⁸⁴⁸ Ebd., S. 41.

⁸⁴⁹ Ebd.

⁸⁵⁰ Ubl 2004, S. 172.

⁸⁵¹ Yu 2008, S. 41.

⁸⁵² Vgl. Herbert Molderings, *Die nackte Wahrheit. Zum Spätwerk von Marcel Duchamp*, München 2012, S. 98.

⁸⁵³ Zur Bedeutung des Wasserfalls in Duchamps Werk siehe vertiefend Stefan Banz (Hg.), *Marcel Duchamp and the Forestay Waterfall*, Zürich 2010.



Abb. 6.18: Marcel Duchamp, *ohne Titel (Studie zu Étant donnés)*, ca. 1946-1948

Abb. 6.19: Max Ernst, *L'eau 4. Une semaine de bonté* (Zweites Heft), 1934

Intensiver auf die Wasser-Metaphorik eingehend, möchte ich eine Collage aus der ersten Periode von Stezakers Beschäftigung mit der Maske besprechen. Die *Mask III* (Abb. 6.20), vermutlich 1991 oder 1992 entstanden zeigt das unbeschriftete Porträt einer Frau mit auffällig wallendem Haar. Die eingefügte farbige Postkarte verdeckt das gesamte Gesicht. Es handelt sich hierbei eine um 90 Grad gedrehte Darstellung eines mehrstufigen Wasserfalls, ebenfalls ohne Beschriftung. Das Wasser erscheint deutlich bewegt, aufgewühlt und weiß-schäumend. Als einzige Figur ist eine im Wasser sitzende möglicherweise männliche Gestalt zu erkennen, die aufgrund der Drehung der Karte aber nur schwer auszumachen ist. Generell ist die gesamte Bildstruktur des Wasserfalls nur schwer zu verorten und mit dem statischen Porträt in Einklang zu bringen. Die Drehung um 90 Grad bewirkt so eine erhebliche Verunsicherung der Betrachter*innen. Dabei spielen die unterschiedlichen Blickrichtungen so stark gegeneinander, dass, versucht man die Collage vom Porträt aus zu betrachten, die Karte gar als Fremdkörper gesehen wird, der beinah seine Gegenständlichkeit verliert und dabei lediglich als abstrakt amorphes Farbfeld auftritt. Eine Synthese beider Bilder scheint sich also aufgrund der zuwiderlaufenden Betrachterpositionen auszuschließen.

Die sonst ebenso wie das Bildformat und die Haltung starre Wiedergabe des Gesichts, das im Foto gerade aufgrund seiner zur Pose „gefrorenen“ Unbewegtheit den Parametern der Wiedererkennbarkeit gerecht wird, ist hier ersetzt von einer hochgradig dynamischen Struktur, die auch durch die fotografische Aufnahme nur bedingt zum Stillstand gebracht werden kann. Das Paradox, das diese Collagen weiter entfalten ist also nicht nur eines der Bildtypen, Gegenstände und der Blickachsen, sondern auch eines zwischen der Darstellung einer

permanent bewegten Struktur (Gesicht) die im und für das Foto „angehalten“ wurde und einer ebenso dynamischen Struktur, die sich aber der Stillstellung im Foto entzieht (Wasserfall). Die ebenso für die Fotografie zu posieren scheinende männliche Gestalt im Wasserfall ist dabei nicht in der Lage, den Betrachterblick zu halten oder festzuhalten. Nur wenn wir die Collage als Ganze um 90 Grad zu Seite drehen und die Postkarte als zentralen Bildgegenstand betrachten, können wir den Wasserfall als solchen bildlogisch wahrnehmen. Das Porträt jedoch verliert hierbei seinen Halt.

Das bildtheoretische Problem der *Mask*-Serie kommt hier, auch wenn es sich um eine der ersten Collagen der Serie handelt, zu seiner höchsten Komplexität. Die als Bild-im-Bild eingefügte Postkarte gestaltet sich einerseits als eminenter Störfaktor für die Wahrnehmung des Porträts, nicht nur als Porträt, sondern auch als sinnfälliges Bild überhaupt, andererseits werden wiederum metaphorische Deutungsansätze nahegelegt. Dabei kommt die *Mask III*-Collage ohne jegliche bildliche Konvergenz aus, wie sie noch die meisten anderen Collagen der Serie, vor allem die mit Brücken- und Höhlen-Motiven aufweisen.

Stezaker selbst betont seine konkrete Faszination für die Metaphorik der Höhlen und Wasserfälle immer wieder, so etwa im Interview mit Christophe Gallois und Daniel F. Hermann:

„I love caves; they are my favourite spaces. They are archetypal images of origination, like springs, sources and waterfalls. I suppose there is a dominant concavity in all my postcard ‘inserts’. They refer to a space behind. When associated with a face, these behind spaces refer to a process of looking out as well as looking through. The cave, the grotto, can also represent the head, which is a kind of cave: the skull itself. If you like, it is the face emptied of ‘faceness’, reduced to the shell.“⁸⁵⁴

Was hier deutlich wird, ist Stezakers Bewusstsein für die grundsätzliche Doppeldeutigkeit der Motive, die er für seine Collage auswählt und den diesen inhärenten Bedeutungsebenen gegenüber.

e) Verdopplungen, Spaltungen und Verschmelzungen: *Pair – Marriage – Betrayal*

Als letztes sollen kurz die *Mask*-Variationen der *Pair*-, *Marriage*- und *Betrayal*-Serien untersucht werden, die ebenfalls auf der Grundlage von Porträts aufgebaut sind, das Prinzip der

⁸⁵⁴ Stezaker in: *The Third Meaning*. John Stezaker in conversation with Christoph Gallois and Daniel F. Herrmann, in: Stezaker 2011, S. 35–45, hier S. 43–44.

Maskierung im und durch das Bild jedoch in Abwandlung verhandeln. Die *Pair*-Serie knüpft dabei am deutlichsten an das Schema der *Mask*-Collagen an: Auch hier ist die Collage auf der Kombination von Porträt und Postkarte aufgebaut, die eine metaphorische Gleichsetzung von Gesicht und Landschaft bzw. der in ihr zu sehenden Elemente nahelegt. Als Grundlage sind hier jedoch Doppelporträts verwendet, die den gleichen ästhetischen und formalen Parametern der Einzelporträts entsprechen, allerdings größtenteils im Querformat aufgenommen sind. Die topografischen Motive der Landschaften, die in der Regel beide Gesichter der Personen im Bild verdecken, erhalten hier jedoch eine weitere Bedeutungsebene.



Abb. 6.20: *Mask III*, 1991-1992



Abb. 6.21: *Mask CLV*, 2013

So sind hier, wie in der *Pair XXVI* (Abb. 6.22) oder der *Pair XXV*-Collage (Abb. 6.3) vermehrt Postkarten verwendet worden, die Brücken-, Schluchten- oder Fluss-Motive zeigen und so in die Porträts gelegt sind, dass sie als verbindendes oder trennendes Element „zwischen“ den Personen erscheinen. So wird eine Spaltung der Personen im Bild angedeutet, die sich metaphorisch aus Topografie der Karte ableitet. Die „Maske“, die durch die Postkarte hier intendiert ist, verdeckt dabei beide Gesichter gleichermaßen.

Diese bildinterne Spaltung wird in den *Marriage*- und *Betrayal*-Collagen weiter auf die Spitze getrieben. Hier basieren die Collagen auf der Überschneidung von zwei Porträts – in nahezu allen Fällen einem weiblichen und einem männlichen. Dabei fungiert eines der Porträts wiederum als unterliegendes Grund-Bild, auf das ein halbiertes aufgelegt ist. Der Schnitt, der durch die Gesichter geht, ist dabei immer ein vertikaler, der die Gesichter in zwei Hälften teilt.

Die partielle Synthese der beiden Bilder ergibt sich aus der Kongruenz meist nur eines kleinen Details, das in der Regel in der Mund-Partie zu sehen ist. Alle anderen Teile, so auch die Augen, fügen sich dieser Kongruenz nicht, so dass der Großteil der so entstehenden Hybrid-Gesichter einen grotesken Gesamteindruck vermittelt. Wie auch in der *Pair*-Serie haben wir es hier mit einer doppelt kodierten Paarung zu tun, die einmal das duale Prinzip der Collage betrifft, zum anderen die Kombination von zwei Gesichtern.



Abb. 6.22: *Pair XXVI*, 2014

Die grundsätzliche Frage, die von den *Marriage*- und *Betrayal*-Collagen ausgeht, ist die, ob und inwiefern durch die Kombination von zwei Gesichtern hier eine Synthese aus beiden zu intendieren ist. Eine Antwort muss auf die paradoxe Ambivalenz eingehen, die hier offen zu Tage tritt und die das so entstehende Doppel-Gesicht als ein dynamisches drittes Gesicht erscheinen lässt, das, genau wie bei den *Mask*-Collagen, eine Synthese der Bildteile genauso intendiert wie ausschließt. Die binäre Collage, die ebenso eine binäre Geschlechter-Konstruktion aufweist, kommt in der Betrachtung nicht zu Ruhe, sondern überträgt diese in einen permanenten Prozess der Aushandlung. Der in den *Mask*-Collagen in den Bereich des Imaginären verlegte Blicktausch ist hier zwar ermöglicht, aber nur als gebrochener gegeben. Die „Vereinigung“ der beiden Gesichter in den *Marriage*-Collagen lassen sich dabei als eine im Bild vollzogene „interfaziale Intimsphäre“ bezeichnen, die Peter Sloterdijk im ersten Band der *Sphären* anhand Giottos Fresko *Die Begrüßung Joachims und der Hl. Anna an der Porta*

Aurea (Abb. 6.25) beschreibt.⁸⁵⁵ Hier wird der Kuss der Eheleute nach Sloterdijk in einer Sphäre dargestellt, die ein „drittes Gesicht zum Vorschein kommen lässt“, das sichtbar wird, wenn man den Blick „in dezentrierter Betrachtung auf das Mittelfeld zwischen den beiden Gesichtern einstellt.“⁸⁵⁶ Dieses dritte Gesicht entsteht hier aus den sich zugewendeten Gesichtern, die in der Darstellung Giotto's zu einem Gesicht werden, das sich wiederum frontal den Betrachter*innen zuwendet.



Abb. 6.23: *Betrayal (Film Portrait Collage) XVIII*, 2012
 Abb. 6.24: *Marriage (Film Portrait Collage) XLIII*, 2007

Die interfaziale Zone der *Marriages* ist dabei eher die einer forcierten Zusammenkunft. So ist der Ausdruck, den sie insgesamt vermitteln, der einer zerrissenen dialektischen Einheit und des permanenten Widerstreits zwischen den Hälften. Einen ähnlichen Konflikt der Identitäten entspinnen die in eins montierten Gesichter der Hauptdarstellerinnen in Ingmar Bergmans *Persona* von 1966 (Abb. 6.26). Auch hier sind zwei Gesichter in einem intimen Akt der Annäherung zu einem dritten verschmolzen. Allerdings nicht im Sinne der Vereinigung zweier stabiler Individuen, sondern aufgrund der Ununterscheidbarkeit beider Personen, die sich im Laufe der Handlung des Films immer weiter zuspitzt.⁸⁵⁷ Auch hier dominiert kein Eindruck von Geschlossenheit, sondern der übertriebenen Asymmetrie, der wiederum als psychische Verfasstheit der Figuren und so als schizoide Persönlichkeitsspaltung gelesen werden kann.

⁸⁵⁵ Peter Sloterdijk, *Sphären* Bd. 1. *Blasen. Mikrosphärologien*, Frankfurt/M 1998, S. 141–209.

⁸⁵⁶ Ebd., S. 151.

⁸⁵⁷ Vgl. Belting 2019, S. 265–272.

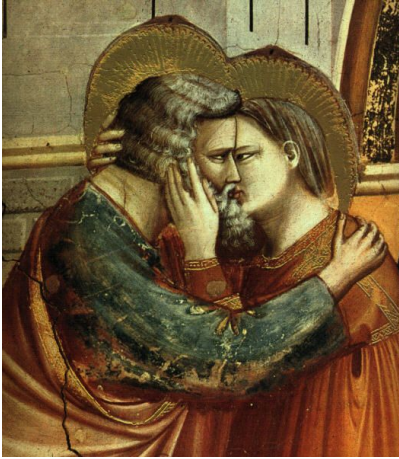


Abb. 6.25: Giotto, *Die Begrüßung Joachims und der Hl. Anna an der Porta Aurea*, (Ausschnitt) 1303/05
 Abb. 6.26: Film-Still aus: Ingmar Bergman, *Persona*, 1966

Vor allem die Serie der *Marriages* verhandelt das grundsätzliche Problem von Paarung und Spaltung, das zentral in Derridas Auseinandersetzung mit Vincent van Goghs Schuh-Bildern als ein ästhetisches Problem der *Restitution*⁸⁵⁸ behandelt wird. In seiner polylogon Analyse, die sich als dritte zwischen die Texte von Martin Heidegger und Meyer Schapiro schiebt, also den Dialog von beiden über den selben Gegenstand durchbricht, stellt Derrida die Frage, ob die Schuhe in van Goghs Bildern, die von Heidegger zweifelsfrei als ein „Paar Bauerschuhe“⁸⁵⁹ identifiziert werden und die der Kunsthistoriker Schapiro dem entgegen als Selbstporträts dem Künstler selbst zuordnet, überhaupt ein Paar sind und welche Dynamik diese Versuche der Zuschreibung generieren (Abb. 6.27).⁸⁶⁰ Dabei stellt Derrida heraus, dass den Schuhen als Paar eine Differenz innewohnt, die nicht nur eine Differenz zwischen den Schuhen und ihrem eigentlichen „Träger“ oder die zwischen den realen Schuhen und der malerischen Repräsentation van Goghs ist, sondern vor allem eine, die die Zugehörigkeit, die Verbundenheit und den Gegensatz des einen zum anderen betrifft. Das Problem der Schuhe im Bild verdeutlicht so einen permanenten Prozess der „Ablösung“ und „Wiederangliederung“⁸⁶¹ der schlussendlich zu keinem klaren Ende kommen kann. Für Derrida ist es letztendlich eine „Armee von Gespenstern“⁸⁶², die Anspruch auf die Schuhe erhebt und die sich aus der „Spektralanalyse der internen Trennung“⁸⁶³ des Paares ergibt. In jedem Schuh den Doppelgänger des anderen sehend kommt er zum Schluss, dass „ein Paar [...] mit symmetrischen, harmonischen, komplementären und dialektischen Gegensätzen einher[geht],

⁸⁵⁸ Jacques Derrida, *Restitutions. Von der Wahrheit nach Maß*, in: Ders. 1995, S. 301–442.

⁸⁵⁹ Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerks*, Stuttgart 1960, S. 30.

⁸⁶⁰ Zur komplexen Verzahnung von Gabe, Wiedergabe und Restitution im Text Derridas siehe Busch 2004, S. 255–276.

⁸⁶¹ Derrida 1992, S. 398.

⁸⁶² Ebd., S. 383.

⁸⁶³ Ebd., S. 421.

mit einem geregelten Spiel von Identitäten und Differenzen.⁸⁶⁴ Genau dieses widersprüchliche Spiel von Identität und Differenz setzen die *Marriage-Collagen* ins Bild. In ihren asymmetrisch schielenden Blicken artikuliert sich das Problem der Paarung, das in den Collagen auch auf bildlicher Ebene verhandelt wird und das in einem beunruhigenden hybriden Gesicht mündet.



Abb. 6.27: Vincent Van Gogh, *Ein Paar Schuhe*, 1888.

Alle drei hier besprochenen Serien lassen sich aber auch als Bilder lesen, die *Identitäten im Übergang* darstellen und die so ein Diffundieren von Subjektivität als dynamischen Prozess figurieren. Für Wolfgang Welsch hat sich gerade die „moderne“ Pluralisierung von Identität in der Postmoderne in den „Binnenraum der Individuen“⁸⁶⁵ fortgesetzt. Das hochgradig standardisierte Ausgangsmaterial, das nur als Klischee eines filmischen Stereotyps fungiert, wird in den Collagen Stezakers zu einem identitätslogischen Kampfplatz, der die Trennlinien zwischen den Kategorien aufscheinen lässt und die „Überschreitung der traditionellen Rasterung“⁸⁶⁶ nicht nur intendiert, sondern im Bild vollzieht. Dass das dabei entstehende dritte Gesicht als groteske Abweichung vom makellosen, schönen und sympathischen Filmgesicht der Schauspieler*innen erscheint, unterstreicht Stezakers Bemühen, die den Bildern innewohnenden Ambivalenzen und Abweichungen sichtbar zu machen. Auch der Schnitt durch das Bild kommt hier in seiner ganzen Doppeldeutigkeit zum Ausdruck: Als gewaltsamer (ikonoklastischer) Akt setzt er Bild und Gesicht gleich und verdeutlicht nicht nur die Dekonstruktion des Porträts als Einheit stiftender Spiegel des Menschen und seiner bruchlosen Identität, sondern auch dessen materielle Seite.

⁸⁶⁴ Ebd., S. 437.

⁸⁶⁵ Wolfgang Welsch, *Identitäten im Übergang. Philosophische Überlegungen zur aktuellen Affinität von Kunst, Psychiatrie und Gesellschaft*, in: Ders. 2017, S. 183–213, hier S. 191.

⁸⁶⁶ Ebd., S. 208.

f) *Gesichtsentzug* – Das andere Porträt

Die systematische Verunkentlichung der Porträtierten in der *Mask*-Serie Stezakers und die Konzentration nicht allein auf das Genre Porträt, sondern auf das Gesicht als *pars pro toto* der menschlichen Erscheinung erschließt noch einen weiteren kunsthistorisch-theoretischen Diskurs. Unter dem Terminus der *Facialität* subsummiert sich seit den 1990er Jahren ein breites Feld an (medien)theoretischen und künstlerischen Auseinandersetzungen die das Gesicht als „zeichenhafte Oberfläche, [...] als Schema bzw. Muster [verhandeln], das eine Synthese aus Allgemeinem und Besonderen generiert.“⁸⁶⁷ Das Spektrum der in diesem Feld behandelten Gegenstände reicht von frühen Christus- und Ikonendarstellungen (*vera- icon/Mandylion/Schweiß Tuch der Veronika*)⁸⁶⁸ bis zu digitalen Auflösungserscheinungen des Gesichts im *Cyberspace*⁸⁶⁹ und künstlerischen Strategien, die sich Gesichtserkennungs-Softwares zunutze machen.⁸⁷⁰

Eine der einflussreichsten theoretischen Referenzen dieser *Gesichter-Forschung* stellt das bereits in der Einleitung dieses Teils erwähnte Kapitel *Das Jahr Null: Die Erschaffung des Gesichts* in Gilles Deleuze und Felix Guattaris *Tausend Plateaus* von 1980 dar.⁸⁷¹ Die hier als *Visagéité* (dt. Gesichtlichkeit) aufgestellte Systematik von „*mur blanc – trou noir*“ (dt. Weiße Wand – Schwarzes Loch), formuliert die Bestrebung, das menschliche Gesicht nicht als Garant von Subjektivität und Identifikation zu verstehen, sondern als „abstrakte Maschine“, die beides erst herstellt:

„Das System Schwarzes Loch – Weiße Wand ist also noch kein Gesicht, sondern vielmehr eine abstrakte Maschine, die ein Gesicht nach veränderbaren Kombinationen ihres Räderwerks produziert.“⁸⁷²

Deleuze und Guattari betrachten das Gesicht somit als operative, kartographierte und gerasterte Fläche „die erst im zweiten Schritt mit Bedeutung (Affekt, Gefühl, Innerlichkeit, Ähnlichkeit

⁸⁶⁷ Joanna Barck, Petra Löffler, *Facialität*, in: Christina Bartz, Ludwig Jäger, Marcus Krause, Erica Linz (Hg.), *Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen*, München 2012, S. 96–101, hier S. 96.

⁸⁶⁸ Vgl. Georges Didi-Huberman, *Near and Distant: The Face, its Imprint and the Place of Appearance*, in: Jeanette Kohl, Dominic Olariu (Hg.): *En Face. Seven Essays on the Human Face*, *Kritische Berichte* 1/2012, S. 54–67.

⁸⁶⁹ Markus Brüderlin, *Face to Face to Cyber-Face. Das Gesicht in der Kunst der Gegenwart*, in: Ders. (Hg.), *Face to Face to Cyberspace* (Auss-Kat.), Ostfildern-Ruit 1999, S. 93–99.

⁸⁷⁰ Vgl. Florian Flömer, *This person does not exist. Cyberface und Data-Mask bei Sterling Crispin*, in: *ffk Journal* 6/2021, hg. v. Franziska Wagner, Jasmin Kathöfer, Timo Glaser und Ingo Bednarek, Hamburg 2021(b), S. 20–37.

⁸⁷¹ Deleuze, Guattari 1992, S. 230–262.

⁸⁷² Ebd., S. 231.

und Ausdruck) aufgeladen wird.⁸⁷³ Diese schematisierte Auffassung des Gesichts begründet weiterhin seine „Unmenschlichkeit“⁸⁷⁴ und Qualität als „Horrorgeschichte“ („*conte de terreur*“⁸⁷⁵), die laut Joanna Barck und Petra Löffler darin besteht, „das Eigenen als das Fremde und Unbekannte offen [zu legen].“⁸⁷⁶

„Der Kopf gehört zum Körper, aber nicht das Gesicht. Das Gesicht ist eine Oberfläche: Gesichtszüge, Linien, Falten, ein langes, rechteckiges oder dreieckiges Gesicht; das Gesicht ist eine Karte, selbst wenn es an einem Volumen haftet und es umgibt, selbst wenn es Aushöhlungen, die nur als Löcher vorhanden sind umfasst und einrahmt.“⁸⁷⁷

Diese „maschinelle Logik“ intendiert dabei eine gewisse Übertragbarkeit auch auf nicht-gesichtliche Gegenstände, „in denen Züge der Gesichthaftigkeit erkennbar werden“⁸⁷⁸ und die dafür sorgt das Gesichter überall gesehen werden können. So sieht Thomas Macho das Gesicht innerhalb der facialis Gesellschaft als „Maß aller Dinge“: „Jede Mauer öffnet ihre Augen, jede Fläche vertieft sich spontan zu einem Blick, der zu fragen scheint, was uns fehlt und wohin wir eigentlich gehen wollen.“⁸⁷⁹

Einen wichtigen Hinweis auf die korrekte Einordnung des Textes von Deleuze und Guattari liefert Sigrid Weigel. Diese stellt heraus, dass der „Gestus radikaler De(kon)struktion“, als Grundzug der *Tausend Plateaus*, abzielt „auf die Zerstörung etablierter Bedeutungssysteme, die als Summe einer europäisch-christlichen Kultur betrachtet und als System zur Sicherung des Machtgefüges gedeutet wurden.“⁸⁸⁰ Der Angriff auf das Bedeutungssystem Gesicht ist bei Deleuze und Guattari also vor allem getragen von einer radikalen Kritik am Eurozentrismus und dem christlichen Werte- und Repräsentationskanon. Daher rührt auch diese prominente Setzung der „Stunde Null“ der Gesichtlichkeit als Geburtsjahr Christi, welche die Geburtsstunde „der geschichtlichen Entwicklung des Weißen Mannes“⁸⁸¹ markiert und somit die „gesamte abendländische Tradition der Gesichtsbildung“⁸⁸² begründet. Das heißt, dass hier die Frage der Gesichtlichkeit nicht allein im Rahmen ästhetischer oder wahrnehmungstheoretischer Aspekte behandelt wird, sondern dass sie eingebunden wird in

⁸⁷³ Barck, Löffler 2012, S. 96.

⁸⁷⁴ Nicola Suthor, Gilles Deleuze – Félix Guattari: Das Gesicht als Politik, in: Rudolf Preimesberger, Hannah Baader, Nicola Suthor (Hg.), *Porträt*, (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentar, Bd. 2), Berlin 1999, S. 464–477, hier S. 468.

⁸⁷⁵ Deleuze, Guattari 1992, S. 231.

⁸⁷⁶ Barck, Löffler 2012, S. 100

⁸⁷⁷ Deleuze, Guattari 1992 S. 233.

⁸⁷⁸ Petra Löffler, *Effacement. Zur Auslöschung des Gesichts bei Gilles Deleuze*, in: Mona Körte, Judith Elisabeth Weiss (Hg.), *Gesichtsaufösungen*, *Interjekte* 4/2013, S. 87–95, hier S. 89.

⁸⁷⁹ Macho 1996, S. 26.

⁸⁸⁰ Weigel 2013, S. 13.

⁸⁸¹ Deleuze, Guattari 1992, S. 250.

⁸⁸² Löffler 2013, S. 89.

Deleuzes und Guattaris umfangreiches Projekt von „*Kapitalismus und Schizophrenie*“. Diese Perspektive des „*Systems Weiße Wand – Schwarzes Loch*“ darf bei allen Übereinstimmungen mit Blick auf die Masken bei John Stezaker nicht außer acht gelassen werden, entwickelt sich doch Stezakers Kunstpraxis aus einem ähnlichen kritisch-analytischen Geist der 68er Jahre. Von der Gesichtlichkeit Deleuzes lässt sich auf die *Mask-Collagen* Stezakers übertragen, dass diese Gesichter nicht nur nach einem Ähnlichkeitsparadigma in den Landschaften suchen, sondern dieses auch herstellen, wo es keine Ähnlichkeit gibt: „Indeed, ‚face‘ need not to be presented at all, as long as it is perceived.“⁸⁸³

Auch vor dem kulturtheoretischen Hintergrund der *Visagéité* hat das Zentrum für Literatur- und Kulturforschung (ZfL) in Berlin im Jahr 2013 unter dem Schwerpunktthema *Das Gesicht als Artefakt* den prekären Status des Gesichts zwischen „Erkennen und Auflösung“ in den Fokus genommen.⁸⁸⁴ Hier wurden Beiträge entwickelt, die sich mit dem Porträt aus anthropologischen wie kunsthistorischen Perspektiven befassten und dabei für die Untersuchung mit der *Mask-Serie* Stezakers hilfreiche Begrifflichkeiten bereitstellen. Vor allem der Beitrag von Judith Elisabeth Weiss in dem von ihr selbst herausgegebenem Band des Kunstforums bietet eine innovative Kategorisierung von zeitgenössischen Porträt-Begriffen, die das in den *Mask-Collagen* Stezakers strukturell zum Ausdruck kommende Verunsicherungspotenzial greifbar machen können.⁸⁸⁵ Die grundsätzliche Verfremdung des Gesichts und die konzeptionelle Verunklärung der Physiognomie in der Kunst wird hier gedeutet als moderner Abgesang auf die *Autonomie des Porträts* und die Souveränität des repräsentierten Subjekts wie sie in der langen Tradition der Porträtmalerei mühsam entwickelt wurde.⁸⁸⁶ Erste *nicht-mimetische* Porträts, denen es um die „Nicht-Abbildbarkeit des Menschen und die Uneinnehmbarkeit seiner Individualität durch ein Bild oder Abbild“⁸⁸⁷ geht, intendieren ihr zufolge den Begriff des *Allo-Porträts* (griech. *allos*, für dt. anders, verschieden). Sich hierbei auf Philippe Lacoue-Labarthe beziehend situiere sich das (1) *Allo-Porträt* „zwischen verschieden aufscheinenden Personen und produziere ein Moment der Verstörung“⁸⁸⁸. Als (2) *Anti-Porträt* hingegen erscheinen etwa „künstlerische Verunsicherungsstrategien des Grimassierens [...] mit ihren Tendenzen zur

⁸⁸³ Barry Schwabsky, *Beyond Collage. John Stezaker's Masks*, in: Coetzee 2007, S. 23–29, hier S. 29.

⁸⁸⁴ Weigel 2013; Körte, Weiss 2013.

⁸⁸⁵ Judith Elisabeth Weiss, *Von Anti bis Meta. Neu-Orientierungen der Porträtkunst*, in: Dies. (Hg.), *Gesicht im Porträt/Porträt ohne Gesicht*, Kunstforum Bd. 216, 2013, S. 33–43.

⁸⁸⁶ Vgl.: die groß angelegte Studie Gottfried Boehms, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985 und hierzu Daniel Spanke, *Porträt – Ikone – Kunst. Methodologische Studien zur Geschichte des Porträts in der Kunstliteratur. Zu einer Bildtheorie der Kunst*, München 2004, S. 403–428.

⁸⁸⁷ Weiss 2013, S. 36.

⁸⁸⁸ Ebd.

Groteske⁸⁸⁹, die Weiss bereits in den zersplitterten Physiognomien der Kubisten erkennt. Das (3) *Meta-Porträt*, als Kategorie, die bildwissenschaftliche Theorien von Gottfried Boehm bis W. J. T. Mitchell⁸⁹⁰ aufnimmt, hat demnach die Funktion „nicht die Spiegelung des Selbst oder Gegenübers ins Zentrum der Betrachtung zu rücken, sondern die Reflexion des Genres ‚Porträt‘“.⁸⁹¹ Schlussendlich markiere (4) das *Post-Porträt* „das Genre des Porträts nach dem Porträt“, das über „die Störung der Präsenz, Erkennung, Blickerwartung, Reziprozität und Interaktion konstituiert [wird]“ und so „das Porträt ohne Antlitz und das menschliche Antlitz ohne Porträt präsentiert.“⁸⁹²

Stezakers *Mask*-Serie lässt sich jedoch nicht problemlos einer der von Weiss vorgegebenen Kategorien zuordnen. Zwar stellen die eingefügten Postkarten im Porträt „Einbrüche des Fremden“ in die vormalige bildliche und repräsentative Ordnung dar, welche auch im *Allo-Porträt* zu finden sind, doch stellt das binär gelagerte *Bild-im-Bild-Verhältnis* zwischen Postkarte und Porträt nicht nur die Frage nach der Wiedererkennbarkeit der abgebildeten Person, sondern ebenso ein meta-bildliches Problem dar, welches über den prekären Status des Bildes generell reflektiert. Da nahezu alle Collagen der *Mask*-Serie die Repräsentation der Person über die Physiognomie negieren und in ihrer exemplarischen Beharrlichkeit die Gesichter auslöschen, scheint auch eine Kategorisierung als *Post-Porträt* möglich, die nach Weiss die Gattung und das Genre des Porträt über Auslöschung und Entleerung kritisiert.

Einen tieferen Lösungsansatz zur Beschreibung der Porträts in der *Mask*-Serie und seinen Variationen soll abschließend mit Jean-Luc Nancy vorgebracht werden, dessen Überlegungen zur kunsthistorischen Gattung Porträt weniger in einen politisch-kritischen Kontext verortet ist, als es die Schriften von Deleuze und Guattari sind und die daher konzentrierter den Fragen von Präsenz und Entzug im Porträt nachgehen. Nancys Konzept des „anderen Porträts“⁸⁹³ orientiert sich zwar auch an der christlichen Ikone und der Darstellung Christi als prototypisches (Selbst)Porträt, denkt die Darstellung des Gesichts aber vor allem unter den Parametern der Trans- und Defiguration im Sinne einer endlosen Dynamik von Anwesenheit und Abwesenheit:

„Das *andere Porträt* ist anders als das Porträt, das sich aus der vorausgesetzten Identität ergibt und deren Erscheinungsbild wiedergibt. Es ergibt sich aus einer eher

⁸⁸⁹ Ebd.

⁸⁹⁰ Vgl. den Begriff der *ikonische Differenz* bei Gottfried Boehm, in: Ders., Die Wiederkehr der Bilder, in: Ders. (Hg.), Was ist ein Bild, München 1994, S. 29–36; Mitchell, Metabilder, in: Ders. 2008, S. 172–233.

⁸⁹¹ Weiss 2013, S. 36.

⁸⁹² Ebd.; Vgl. auch Martina Weinhart, Selbstbildnis ohne Selbst. Dekonstruktion eines Genres in der zeitgenössischen Kunst, Berlin 2004; und Dirck Luckhow, Petra Gördüren (Hg.), Porträt ohne Antlitz. Abstrakte Strategien der Bildniskunst (Ausst.-Kat.), Kiel 2004.

⁸⁹³ Jean-Luc Nancy, Das andere Porträt, Zürich-Berlin 2015; Auch Ders., Porträt und Blick, Stuttgart 2007; sowie Ders., Larvatus pro Deo, in: Volker Bohn (Hg.), Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik, Frankfurt/M 1990, S. 468–501.

unvermuteten Identität, die aufscheint, indem sie sich entzieht. Dieser Entzug akzeptiert die Alterität in dem, was man seine absolute Unterscheidung nennen könnte, seine unendliche Abhebung von jeder Identifikation im zweifachen Sinne des Wortes: Identität mit sich selbst und Identität eines Selbst mit einem anderen Selbst.⁸⁹⁴

So distanziert sich Nancy innerhalb dieses Konzeptes von jeglicher stabilen „Echtheit“ des Porträts, das nicht mehr als Garant für Individualität und Identifikation gelesen werden kann. Vielmehr repräsentiert das Porträt die „Anwesenheit einer Abwesenheit“ als ein „absolutes Bild“ das „Anwesenheit der wesentlichen Abwesenheit, die so wesentlich ist, dass sie ihr eigenes Bild verrückt, es mal aufblitzen, mal abschrecken oder erschrecken und so das unerschöpflich Neue des immer wieder anderen geschehen lässt.“⁸⁹⁵

Die Porträts, die Stezaker als Ausgangsmaterial für die *Mask*-Serien verwendet werden durch die eingefügte Postkarte in eine Dynamik versetzt, die die Betrachter*innen durch die Schichten hin und her gleiten lässt und die sie in ein unaufhörliches Spiel zwischen den Parametern des Er- und Verkennens verwickeln. Das Prinzip der Gesichtlichkeit wird frei übertragbar auf die Landschaft und die Landschaftlichkeit wirkt zurück auf das Porträt. Die Maske als paradoxe Form der Unterscheidung liefert dabei das Rahmenwerk für die Mehrdeutigkeit der Collage. Identität ist hierbei nicht mehr der Gradmesser: Das Porträt ist losgelöst von der Frage nach der Repräsentation und ist, wie die Film-Still, von ihrer Funktion etwas zu repräsentieren, grundsätzlich entbunden.

g) *Defacement* – Die Kehrseite des Gesichts

„Jede Maske kündigt die Totenmaske an [...].“⁸⁹⁶

Der Entzug der Gesichter in der *Mask*-Serie lässt sich als mehrfach gelagerte Restitution lesen: 1.) Die Rückgabe eines Geheimnisses an die Postkarte, die als „offene Form“ konzipiert ihr Geheimnis per se auf der Rückseite für alle einsehbar exponiert. Sie erscheint nur noch als Bild und nicht mehr als Nachrichtenträger. Ihre Nachricht, sofern sie auf der Rückseite überhaupt eine aufweist, ist verschoben in den Bereich der Spekulation. Damit ist ihr das eigentliche Geheimnis zurückgegeben: Die Karte ist nur noch Bild. 2.) Im Sinne einer Re-Auratisierung des massenhaft produzierten Film-Gesichts, das als solches bereits in den Zeiten seines

⁸⁹⁴ Nancy 2015, S. 74–75.

⁸⁹⁵ Ebd., S. 87.

⁸⁹⁶ Jacques Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*, München 1997(a), S. 80.

eigentlichen Gebrauchs jegliche Signifikanz eingebüßt hat, verschwinden doch die abgebildeten Darsteller hinter ihrem medialen *Image* bzw. ihrer *Persona*. Dem massenhaft reproduzierten Porträt, das nicht mehr Wert hat als die Aktualität des Films oder des Ruhms der Person, wird ein Geheimnis zurückgegeben, indem es aus dem System der eindeutigen Verweisung herausgenommen und in ein mehrdeutiges Spiel der offenen Verweisungen übertragen wird.

Dabei lässt sich weiterhin anknüpfen an Michael Taussigs anthropologisches Konzept des *Defacements*,⁸⁹⁷ das „Entstellung und Verunstaltung als produktive Neuerkundungen des Geheimnisses kulturell fruchtbar macht.“⁸⁹⁸ Das Gesicht, das als Heiliges über einen übergeordneten kulturellen Stellenwert verfügt, ist für ihn

„a figure of appearance, the appearance of appearance, the figure of figuration, the ur-appearance, if you will, of secrecy itself as the primordial act presencing. For the face itself is a contingency, at the magical crossroads of mask and window to the soul [...]“⁸⁹⁹

Defacement wird von ihm als ein Prozess der Entstellung beschrieben, der über einen Schnitt Inneres nach außen kehrt und dieses so sichtbar macht. Das Gesicht ist für ihn dabei eingespannt in das bruchlose Ablesen des Inneren von der sichtbaren Oberfläche im Sinne der Physiognomik. *Defacement* heißt dann, dieses Verhältnis von Innen und Außen aufzubrechen und umzukehren.

Dies ist das Prinzip der *Mask-Collagen* Stezakers. Die Gesichter erscheinen als sich zu den Betrachter*innen hin öffnende Geheimnisse und sie tun dies paradoxerweise durch die Maskierung, also den Entzug des eigentlichen Gesichts, der in einen Exzess der Sichtbarkeit überleitet. Zu sehen ist eine metaphorische Innenansicht des Porträts, das keinen erhabenen Seelenraum figuriert, sondern einen von geologischen Formationen, idyllischen Ansichten und klischeehaften Szenerien erfüllten Hohlkörper der eher Assoziationen zum Totenschädel erzeugt, als zu einem erhabenen ‚Wesen des Menschen‘. Der ‚Einblick‘ in das ‚Innere‘ der Porträtierten, liefert hier keine Ansicht eines einheitlichen erfüllten Innenlebens, sondern ein von austauschbaren Abziehbildern bevölkertes Memento Mori.

Über den Begriff des *Defacements* und der Öffnung ließe sich noch einmal ein Bezug zum Surrealismus herstellen, und zwar zu den zur Formlosigkeit tendierenden Foto-Porträts von

⁸⁹⁷ Michael Taussig, *Defacement. Public Secrecy and the Labor of the Negative*, Stanford 1999.

⁸⁹⁸ Judith Elisabeth Weiss, *Defacement/Refacement. Löschung, Leere, Verlust*, in: Dies. 2013, S. 73–87, hier S. 73.

⁸⁹⁹ Taussig 1999, S. 3.

Raoul Ubac (Abb. 6.28). Dieser zeigte sich in den 1920er Jahren vor allem interessiert an der Verflüssigung von Formen und die metamorphotischen Bewegungen, die er durch fotochemische Experimente (*Brûlage*) hervorrief. In seinem kurzen Text *Die Verkehrte Seite des Gesichts* beschreibt er die Fotografie als ein „dünne[s] Häutchen, welche[s] eine Ansicht der Dinge abformt“ und in dessen Inneren „latent ein weiteres Bild oder mehrere Bilder [existieren], in zeitlicher Abfolge übereinandergeschichtet, Bilder, die oft zufällige Operationen plötzlich freilegen.“⁹⁰⁰ Durch diese zufälligen Operationen des Materials selbst „entsteht ein neues Bild durch die Zerstörung des alten.“⁹⁰¹ Dabei gelten ihm die Porträt-Brûlage als „Endpunkte einer Meditation über das menschliche Gesicht“, das für ihn „seit der christlichen Ära [...] den Körper unterdrückt.“⁹⁰² Für ihn ergibt sich daraus die Notwendigkeit, „das der Körper erneut das Gesicht wieder aufnimmt und dass das Gesicht selbst über seinen unmittelbaren Ausdruck hinausreicht.“⁹⁰³ Dabei sieht er in den Verformungen der Gesichter auch landschaftliche Relationen:

„Eine verkarstete Landschaft enthüllt sich da, welche sich ausbreitet in der Ruhe, die von der Prägung des Gesichts herrührt, die sich in seinen Zügen abbildet, so wie diese in ihr aufgehen.“⁹⁰⁴

Gemäß der „surrealistischen Befreiungsethik, die den schöpferischen Kräften des Traums, des Unbewussten und des psychischen Automatismus huldigte“⁹⁰⁵ galt Ubac die Technik der Brûlage (Abbrennen, Absengen) als Mittel „zur Bewusstlosigkeit erstarrte Formen wieder zu verflüssigen.“⁹⁰⁶ Hinter der starren Fassade des Gesichts im Porträt versuchte Ubac so psychisch-unbewussten „Ströme“ sichtbar zu machen und die Gesichter in die „Grenzbereiche menschlicher Darstellung“⁹⁰⁷ zu überführen. Der Akt des *Defacement* ist auch hier als die Offenbarung der organischen Materialität des Gesichts als prinzipiell vergängliche Substanz zu verstehen. Dem vermeintlich ‚ewigen Antlitz‘ wird seine sich permanent wandelnde und verändernde Kehrseite entgegengehalten. Einige der *Mask-Collagen*, vor allem jene, die Höhlen- oder Tropfsteinformationen zeigen, figurieren eben jene, zur Abjektion tendierende Auflösung des Gesichts, die bei Ubac durch einen Akt des Abbrennens in der Fotografie

⁹⁰⁰ Raoul Ubac, *Die Verkehrte Seite des Gesichts*, in: Wolfgang Kemp (Hg.), *Theorie der Fotografie II, 1912–1945*, München 1979, S. 252–253, hier S. 252; auch in: Raoul Ubac. 1910–1985. *Skulpturen, Gemälde, Zeichnungen, Photographien* (Ausst.-Kat. Aachen), Eupen 1996, S. 48.

⁹⁰¹ Ebd.

⁹⁰² Ebd.

⁹⁰³ Ebd.

⁹⁰⁴ Ebd.

⁹⁰⁵ Herbert Molderings, *Ubac und die Fotografie des Formlosen*, in: Ubac 1996, S. 31–33, hier S. 31.

⁹⁰⁶ Ebd.

⁹⁰⁷ Ubac 1979, S. 252–253.

intendiert ist. So die *Mask XVII*-Collage (Abb. 6.29), in der das Gesicht des Schauspielers von einer Höhlenansicht ersetzt ist, die kaum noch gesichtliche Referenzen zulässt.



Abb. 6.28: Raoul Ubac, *L'envers de la face* (Brûlage), 1939



Abb. 6.29: *Mask XVII*, 2006

Ein ähnlich gesichts-kritisches Unterfangen, das dem Ubacs verwandt scheint, stellen die Zeichnungen Antonin Artauds dar, der sich auch in verschiedenen Schriften mit dem Gesicht auseinandersetzte. Artaud verstand das Gesicht als „eine leere Kraft, ein Todesfeld“, das sich selbst „noch nicht gefunden hat“⁹⁰⁸ und erst im malerischen Werk van Goghs hinter seinen „dicke[n] Mauern“ als „die explosive Rakete des Kopfes eines zersprungenen Herzens“⁹⁰⁹ wirklich sichtbar wird. In seinen eigenen Zeichnungen ging es Artaud darum, wie es Derrida formulierte, den „Abgrund der Höhlung des menschlichen Gesichts [...] [zu] enthüllen“.⁹¹⁰ So geht auch Artaud davon aus, dass das Gesicht selbst nicht in der Lage ist eine Wahrheit auszudrücken, sondern selbst nur als Hülle zu verstehen ist, die in der Malerei in einem widersprüchlichen Akt der De-Figuration „die Wahrheit, die das Leben ist“⁹¹¹ zeigt.⁹¹²

⁹⁰⁸ Antonin Artaud, Das menschliche Gesicht, in: Bernd Mattheus, Cathrin Pichler (Hg.), Über Antonin Artaud (Ausst.-Kat. Wien, Köln), München 2002, S. 207–209, hier S. 207.

⁹⁰⁹ Ebd., S. 208.

⁹¹⁰ Derrida 2003(a), S. 66.

⁹¹¹ Ebd., S. 67.

⁹¹² Siehe hierzu auch: Kathrin Busch, Das Bild zum Empfang, in: Journal Phänomenologie, 23/2005, S. 23–30, hier S. 26; und vertiefend zum „Abgrund“ hinter dem Gesicht: Giorgio Agamben, Das Antlitz, in: Blümlinger, Sierek 2002, S. 219–225, vor allem S. 222.

h) Zusammenfassung

„Denn gleich hinter der Maske beginnt das Geheimnis.“⁹¹³

Die hier versammelten theoretischen wie künstlerischen Referenzen zeigen, wie anschlussfähig Stezakers *Mask*-Collagen an repräsentationskritische Konzepte sind, die über die Defigurierung des Gesichts eine kritische Hinterfragung der Darstellung von Subjektivität im fotografischen Porträt generieren. Stezaker selbst bezieht sich selbst im Falle der Masken darüber hinaus immer wieder auf Elias Canettis Bemerkungen zur Maske in *Masse und Macht*.⁹¹⁴ Canetti geht hier von der Maske als Endpunkt der „unaufhörlichen Fluidität der Verwandlung“⁹¹⁵ aus, die der Mensch durchläuft, und für die das „immer in Bewegung befindliche Minenspiel“⁹¹⁶ des Gesichts sinnbildlich steht:

„Das fluide treiben unklarer, halb ausgegorener Verwandlungen, deren wunderbarer Ausdruck jedes natürliche, menschliche Antlitz ist, mündet in die Maske; es endet in ihr.“⁹¹⁷

Der Gegensatz von Gesicht und Maske ist hier definiert über die Parameter Dynamis und Stasis, Beweglichkeit und Starre, die auch das Verhältnis von Film und Fotografie strukturieren. Dabei ist die Unbeweglichkeit der Maske genauso wie das starre Bild der Fotografie seit jeher stark mit dem Tod konnotiert.⁹¹⁸ Wie Karl Sierek deutlich macht, ist es gerade das Film-Still, das diese Konnotation auf den Punkt bringt. Sierek schreibt: „Photogramme sind Totenmasken des Films.“⁹¹⁹ Die Maske unterbricht den fließenden Bewegungsstrom des Gesichts, das selbst zur Maske wird, wenn das Leben aus dieser entwichen ist (Vgl. Abb. 6.30). Die Totenmaske ist dann die eigentliche „Endstation des Gesichts“,⁹²⁰ so wie im Film-Still der Film an einen absoluten Ruhepunkt gekommen ist. Bildtheoretisch auf die Fotografie gewendet heißt das bei Nancy:

„Das Bild trägt das Zeichen der Starre in sich (die Form, die Präsenz, die Repräsentation) sowie zugleich das Zeichen der Bewegung (die Kraft, das

⁹¹³ Elias Canetti, *Masse und Macht*, Frankfurt/M 1993, S. 421.

⁹¹⁴ Vgl. etwa Stezaker, in: de Vries 2008, S. 79; sowie Caoimhín Mac Giolla Léith 2008, S. 9.

⁹¹⁵ Canetti 1993, S. 418.

⁹¹⁶ Ebd., S. 419.

⁹¹⁷ Ebd., S. 420.

⁹¹⁸ Vgl. Metz (1985) 2000, S. 348

⁹¹⁹ Sierek 1992, S. 73.

⁹²⁰ Katharina Sykora, *Totenmaske. Endstation Gesicht?*, in: Sigrid Weigel (Hg.), *Das Gesicht. Bilder, Medien, Formate* (Ausst.-Kat. Dresden), Göttingen 2017, S. 160–165.

Erscheinen/Verschwinden). Aus diesem Grund geht daraus die endlose Vervielfältigung der Bilder hervor, ebenso aber die Isolierung jedes einzelnen Bildes [...]. Zu guter Letzt ist das Photo selbst schließlich als Totenmaske eine momenthafte und stets von neuem begonnene Aufnahme, der Nachbildung der Präsenz durch die Lichtberührung gleich, der Nachbildung einer in die Absenz fliehenden Präsenz, [...]. Schema des Selbst in seinem Anderen.“⁹²¹

Die Starre der Porträt-Fotografie wird durch die Kombination mit einem weiteren Bild in einen quasi-filmischen Akt der Montage als Collage in ein dynamisches Verhältnis gesetzt. Die Präsenz der Abgebildeten Personen in der *Mask*-Serie ist verstellt zugunsten der Präsenz einer Leere, die sich als Fülle ausgibt. Hier überschneidet sich der foto-filmische Diskursrahmen mit dem der Dekonstruktion von Binarismen und Dualismen. Das dritte Gesicht ist das, welches sich aus der palimpsesthaften Schichtung der Bilder ergibt, die sich gegenseitig überlagern und durchdringen, gegenseitig komplementieren und negieren.

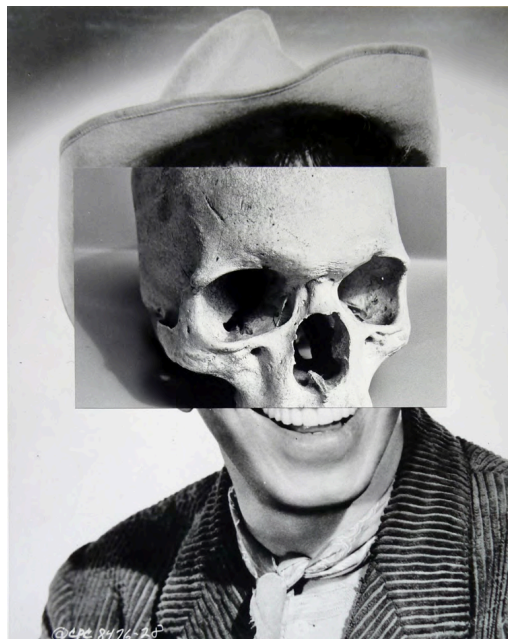


Abb. 6.30: *Mask XVI*, 2006

Die Metaphorik der Masken ist dabei in einen uneindeutigen und unabschließbaren Prozess eingetreten. Indem Stezaker die Metapher des Gesichts als Landschaft (Höhle/Brücke/Wasserfall) und der Landschaft als Gesicht bildlich umsetzt, verdeutlicht sich die paradoxe Bewegung zwischen beiden Teilen, die nicht nur das Erscheinen des einen im anderen ermöglicht, sondern auch den *Entzug* (retrait) des jeweils einen im anderen. Dieser Entzug charakterisiert Derridas Begriff der Metapher, der grundlegend vom *Riß* zwischen den

⁹²¹ Jean-Luc Nancy, Die Einbildungskraft hinter der Maske, in: Ders., *Der Grund der Bilder*, Zürich, Berlin 2006, S. 135–163, hier S. 163.

sich in der Metapher annähernden Begriffen ausgeht.⁹²² Dieser Riß ist für ihn äußerst paradox gelagert und „weder passiv noch aktiv, weder einheitlich noch vielfältig, weder Subjekt noch Prädikat, er trennt in dem Maße, in dem er vereint.“⁹²³ Auch die interne Spaltung in der Paarung, die Derrida in den Schuhen van Goghs ausmacht lässt sich hier der „Logik des Schnitts“⁹²⁴ und der „Dialektik des Gegensatzes“⁹²⁵ unterordnen, die sich hier auftut. Dieser dialektische Riß, der den Entzug der Metapher verdeutlicht, tritt in seiner ganzen Widersprüchlichkeit in den *Mask-Collagen* Stezakers hervor und konkretisiert sich noch weiter in den im folgenden Kapitel zu besprechenden Collagen der verschiedenen *Geister*-Serien.

7. GEISTER – Eine foto-filmische Hantologie

a) Schatten und Geister

Anschließend an die Analyse der *Mask-Collagen* soll nun ein Werk-Komplex im Zentrum stehen, der hier unter dem Begriff der *Geister* verhandelt werden soll. Anders als bei den *Mask-Collagen* wird dabei nicht von einer primären Serie ausgegangen, die wiederum verschiedene Variationen hervorbrachte. Vielmehr geht die Kategorisierung hier von einem losen Konglomerat an Serien aus, die aufgrund von motivischen und konzeptuellen Ähnlichkeiten einen mehr oder weniger homogenen Corpus bilden. Die unter dem Begriff der *Geister*⁹²⁶ versammelten Serien gehen dabei von einer motivischen Gemeinsamkeit aus, die vor allem auf den Darstellungen von Schatten und Silhouetten innerhalb der Collagen beruht und die Stezaker in der Serie der *Shadow-Collagen* seit dem Ende der 1980er Jahre primär ausarbeitete.

In diesem Kapitel sollen daher die unterschiedlichen Serien untersucht werden, die an diese anknüpfen und in denen die Überlagerung von jeweils zwei Bildern – Schauspieler*innenporträts genauso wie Film-Stills – über die Aussparung von Umrisslinien organisiert ist und die so das bereits in den *Mask-Collagen* verhandelte Verhältnis von Präsenz

⁹²² Vgl. Jacques Derrida, *Der Entzug der Metapher*, in: Haverkamp 1998(b), S. 197–234, hier, S. 229.

⁹²³ Ebd., S. 232–233.

⁹²⁴ Derrida 1995, S. 395.

⁹²⁵ Ebd., S. 396.

⁹²⁶ Die Begriffe *Geist*, *Gespens*t und *Phantom* sollen hier, trotz ihrer jeweiligen etymologischen Eigenheiten synonym verwendet werden, da eine begriffliche Differenzierung an dieser Stelle zu weit führen würde.

und Entzug, Anwesenheit und Abwesenheit weiter ausformulieren. Dabei soll der Schatten als prekäres Double(-Bild) des Menschen sowie als Figuration des Unheimlichen verhandelt werden, dessen Erscheinen im Bild mit einer Reihe von bild- wie medientheoretischen Problemen einhergeht.



Abb. 7.1: *Shadow I*, 1988–90



Abb. 7.2: *Untitled*, 1988–90

Bereits in einem der ersten Texte, der eine Ausstellung Stezakers in Deutschland flankierte, betont David Mellor 1990, das Stezaker mit seinen „halluzinatorischen Collagen“ ein „Reich des Sonderbaren“⁹²⁷ etablierte, welches ihn so fern vom formalistischen Konzeptualismus verortet wie nur möglich. Dabei hebt er vor allem den „bizarre[n] soziale[n] Austausch zwischen den steifen, furchtbar materiellen Schauspielern und Vertretern einer Art antimaterieller Geisterwelt“ hervor, deren schattenhafte Präsenz ihn an den „Freud’schen Bereich des Unheimlichen“ sowie an den ebenfalls psychoanalytisch ausgedeuteten „Topos des Doppelgängers“⁹²⁸ denken lässt. Auch Parveen Adams stellt diesen Bezug zum psychoanalytischen Motiv des eigenmächtigen und seinen Träger heimsuchenden Doppelgängers über die verschiedenen *Shadow*-Collagen her.⁹²⁹ Beide von Mellor und Adams angeschnittenen Aspekte sollen auch in der hier angestrebten Betrachtung der Collagen ausschlaggebend eingebunden werden und über den Begriff des *Phantoms* weiter in ein auch

⁹²⁷ David Mellor, Der unsichtbare Mann oder John Stezaker, in: John Stezaker. Film Still Collages (Ausst.-Kat. Frankfurt), Frankfurt/M 1990, ohne Paginierung.

⁹²⁸ Ebd.

⁹²⁹ Adams 2019, S. 280.

medientheoretisch geprägtes Diskursfeld übertragen werden. Darüber hinaus soll die in der Einleitung dieser Arbeit hervorgehobene Verbindung zur Dekonstruktion Derridas über den Begriff der *Hantologie*⁹³⁰ hergestellt und vertieft werden. Über dieses soll die prekäre Verwobenheit von An- und Abwesenheit in den *Geister*-Collagen Stezakers als differenztheoretisches Problemfeld erschlossen werden.

Die Collage *Shadow I*, aus dem Zeitraum zwischen 1988 und 1990 (Abb. 7.1), bildet den Ausgangspunkt für eine gleichnamige Serie von Collagen, die bis heute andauert und mehrere Variationen hervorgebracht hat, darunter die weiter unten zu besprechende Serie *Double Shadow* (Abb. 7.9) und die 2020 begonnene Serie *Blue Double Shadow* (Abb. 7.4). Kennzeichen für alle Variationen der Folge ist die Konzentration auf Porträt-Fotografien von Schauspieler*innen – als Einzel- oder Doppelporträt –, wie sie auch in den verschiedenen *Mask*-Serien verwendet werden. Das grundsätzliche Gestaltungsprinzip ist hier jedoch umgekehrt: So wird die im Porträt gezeigte Person nicht durch darüber liegende Fotos verdeckt, sondern vollständig oder teilweise aus dem Bild herausgeschnitten.

Die Verunkenntlichung erfolgt also nicht durch die Applikation eines weiteren Bildes, das die ‚Sicht‘ auf das Eigentliche des Bildes verdeckt und dieses effektiv ‚maskiert‘, sondern durch das tatsächliche Herausschneiden der Person aus dem Bild entlang seiner Umrisslinie. Blieb die dadurch negativ freiwerdende Bildfläche in den ersten Collagen der Serie zunächst als schwarze ‚Leerstelle‘ für sich stehen, wird diese Fläche in den späteren Collagen durch ein zweites, unterliegendes Bild aufgefüllt, wobei es sich hierbei um Bilder verschiedener Quellen handelt. So zeigt die *Shadow I*-Collage in der von der Figur befreiten Fläche eine um 90 Grad gedrehte Abbildung einer Naturszenerie, in der diverse Tiere teils deutlich, teils angeschnitten in einer bergigen Landschaft zu sehen sind. Durch die Drehung der Abbildung ist, wie im Falle der *Mask III*, ein direktes Erkennen der eigentlichen Gegenstände im Bild kaum möglich. Erst im ‚zweiten Blick‘, der sich nur auf die untere Ebene des Bildes fokussiert und der die obere Ebene vernachlässigt, können die Details des Bildes entziffert werden. Im Umkehrschluss erscheint das untere Bild, bei Konzentration auf die eigentlich in der Fotografie zu sehende Silhouette der Person als abstraktes, eher zur Formlosigkeit tendierendes Farbfeld, dessen bildlicher Gehalt sich dem Blick der Betrachter*innen entzieht. Beide Ebenen des Bildes in einem Blick wahrzunehmen ist somit strukturell unmöglich. Hier verdeutlicht sich exemplarisch das die Serie dominierende Spiel der Differenzen und das sich zuspitzende Verhältnis von Präsenz und Entzug. Dabei wird das innerbildliche Schattenspiel, wie in *Shadow I* oder der nicht betitelten Collage in Abbildung 7.2 durch einen zweiten Schatten im

⁹³⁰ Derrida 2016; Vgl. auch Warstat 2009, S. 35.

Hintergrund des Bildes noch weiter zugespitzt. Dieser Schlagschatten, den die aus dem Bild ausgeschnittene Figur auf eine hinter ihr liegende Wand wirft, kann bereits als eigenständiges Verdopplungsmotiv gelesen werden. Es verkompliziert dabei zusätzlich das Verhältnis von An- und Abwesenheit, wird der Schatten doch nicht nur als Negativform, sondern auch als indexikalische Beglaubigung einer Anwesenheit und als „die Spur eines Körpers“ gelesen, die „ob zufällig oder bewusst hervorgebracht, [...] ein Zeichen seiner Anwesenheit [ist], die zugleich seine fundamentale Abwesenheit beschreibt.“⁹³¹

Als prototypisch für die *Shadow*-Collagen kann die bereits im Kontext von Hitchcocks *Psycho* betrachtete *Voyeur*-Collage aus dem Jahr 1979 gesehen werden (Kap. 5, Abb. 5.11), sowie die ebenfalls 1979 begonnene Serie *Dark Star* (Abb. 7.3). Wird die *Voyeur*-Collage durch die ausgeschnittene Silhouette noch als Problematisierung der bildlichen Grenzen und als scheinbares Eingreifen der Betrachter*innen als dritte Person in das Bild verhandelt, so ist die *Dark Star*-Serie gänzlich auf die Auslöschung der abgebildeten Schauspieler*innen fokussiert, die so als schattenhafte Hohlform kaum noch über eine eigene bildliche Signifikanz verfügen. Der Filmstar wird hier in einer paradoxen Verschiebung nicht als Licht- sondern als Schattengestalt ausgestellt und gleichzeitig der Sichtbarkeit entzogen. So kollabiert in den Collagen das, auch das Kino-Dispositiv auszeichnende, Verhältnis von Licht und Dunkelheit zu einer foto-filmischen Leerstelle, welche hier als Vexierspiel von Positivität und Negativität gedeutet werden soll.



Abb. 7.3: *Dark Star X*, 1979–83



Abb. 7.4: *Blue Double Shadow I*, 2020

⁹³¹ Martin Schulz, Photographie und Schattenbild, in: Helmut Friedel (Hg.), *SchattenRisse, Silhouetten und Cutouts* (Ausst.-Kat. München), Ostfildern-Ruit 2001, S. 141–145, hier S. 141.

b) Phantome des Kinos und der Fotografie

Die wohl detaillierteste Darstellung des ‚Gespenstes‘ bzw. des ‚Phantoms‘ als medienwissenschaftliche Diskursfigur legt Petra Löffler in ihrem kurzen Beitrag *Phantome. Begegnungen mit dem Ungewissen* im Jahr 2009 vor.⁹³² Hier wird vor allem mit Blick auf den Film und das Kino ein umfassendes „Denken der Phantome“ beschrieben, das sich aus medienhistorischen, literaturtheoretischen wie auch aus phänomenologischen Betrachtungen speist. Im Kern wird hier das Phantom und somit auch das Gespenst in Anlehnung an Klaus Bartels⁹³³ als „Mittlerfigur“ bestimmt, die „in die vermeintlich sichere Unterscheidung zwischen Faktum und Fiktion, Sichtbarem und Unsichtbarem, Anwesendem und Abwesendem“ interveniert und die „sich in dem Raum dazwischen einnistet und die Logik dieser Unterscheidung verkehr[t].“⁹³⁴ So versteht Löffler das Phantom als „Kippfigur“, die als „Gegenstand von Kultur- und Mediengeschichte, [...] als Topos, als Ort und als Figur des Dritten das Problem der Darstellbarkeit des Undarstellbaren“⁹³⁵ bezeichnet. Gerade diese Zwischen-Figuration, die das Phantom hier belegt, macht es als Diskursfigur für eine über Spaltungen, Brüche und Überlagerungen operierende Bildkombinatorik so fruchtbar. In phänomenologischer Perspektive ist das Phantom bei Löffler vor allem über einen prekären Blickwechsel bestimmt, der auf die „Aufhebung der stabilen Subjekt-Objekt-Differenz“⁹³⁶ abzielt:

„Der Blick des Phantoms entspringt einem halben Sein. Gespenstische Blicke sind deshalb Blicke ohne Subjekt, die einen Zugang zur Welt des Unsichtbaren schaffen. Im Blicktausch mit dem Phantom berührt der Körper sein Anderes, Unpersönliches, Allgemeines, das selbst keinen Körper hat und sich auch niemals verkörpern kann.“⁹³⁷

Weil sie selbst über keine Körperlichkeit verfügen, sind die Phantome als das entkörperlichte Double des Menschen gedeutet und der Blicktausch mit ihnen als eine Konfrontation mit dem eigenen Imaginären. So ist auch das frühe Kino – mittels seiner medialen Licht-Metaphorik –

⁹³² Petra Löffler, *Phantome. Begegnungen mit dem Ungewissen*, in: *Illinx. Berliner Beiträge zur Kulturwissenschaft*, Heft 1/2009, S. 97–121; zum weiteren Forschungsstand siehe: Moritz Baßler, Bettina Gruber, Martina Wagner-Engelhaaf (Hg.), *Gespenster. Erscheinungen, Medien, Theorien*, Würzburg 2005; Lorenz Aggermann (Hg.), *„Lernen, mit den Gespenstern zu leben“*. Das Gespenstische als Figur, Metapher und Wahrnehmungsdispositiv, Berlin 2016; Artur R. Boelder, Monika Leisch-Kiesl (Hg.), *„Die Zukunft gehört den Phantomen“*. Kunst und Politik nach Derrida, Bielefeld 2018.

⁹³³ Klaus Bartels, *Zwischen Fiktion und Realität: Das Phantom*, in: *Semiotik* 1/2, 1987, S. 159–181.

⁹³⁴ Löffler 2009, S. 98.

⁹³⁵ Ebd., S. 99.

⁹³⁶ Ebd., S. 108.

⁹³⁷ Ebd., S. 108–109.

der Ort, aus dem die Phantome entspringen und in dem sie gleichzeitig ihre eigentliche Heimat finden.⁹³⁸ Hier fungiert die Leinwand als „Blickscharnier“, in dem sich „Zuschauerblick und Blicke in die Kamera kreuzen.“⁹³⁹ Wie bereits Maxim Gorki 1896 bei einer Aufführung von Kurzfilmen der Gebrüder Lumière berichtet, erscheint der Film hier als gespenstisches „Reich der Schatten“, in dem „bewegt Fotografien“ tonlos doch innerlich brodelnd Menschen zeigen, die sich als „schattengleiche Figuren“⁹⁴⁰ über die Leinwand bewegen.

Die tiefe mediale Verbindung von der dem Kino inhärenten Spektrologie und der der Fotografie verdeutlicht etwa Tom Gunning, der die Erfahrung der Fotografie als „uncanny phenomenon“ dadurch begründet sah, dass diese, wie auch der Film, in der Lage war, „to undermine the unique identity of objects and people, endlessly reproducing the appearances of objects, creating a parallel world of phantasmatic doubles [...]“.⁹⁴¹ Die Fähigkeit, täuschend echte, doch gespenstisch leblose Verdopplungen von Dingen und Personen anzufertigen, hat jeher die unheimliche Deutung der Fotografie begründet und sie bereits im späten 19. Jahrhundert für okkulte und spiritistische Interessen fruchtbar gemacht.⁹⁴² Diese Überschneidung von Mediengeschichte und Spiritismus ist von einer Vielzahl an Kommentatoren, unter anderem von Friedrich Kittler⁹⁴³ ausreichend vertieft worden und soll hier darum nur kurz wiedergegeben werden. Besonders geeignet kann dabei Hubertus von Amelunxens kurzes *Prolegomena zu einer Phänomenologie der Geister* gelesen werden, der Medien, Fotografie und Film eingeschlossen, allgemein als „Boten des Geisterverkehrs“ charakterisiert, die sich als „Instanzen des Dazwischen“ an der Schnittstelle von „Phantasma und Bewusstsein“⁹⁴⁴ verorten. Von Amelunxen beruft sich in seiner Darstellung nicht nur auf fotografische Geister-Erscheinungen, sondern auch auf solche der Literatur (Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Edgar Allen Poe und Charles Baudelaire) und der Theorie (Benjamin, Barthes, Derrida), in denen „Geister oder Gespenster, Phantome oder Widergänger, Doppel oder Zombies weder einen Ort noch eine Zeit haben: Sie verhalten sich zu Raum und Zeit unspezifisch, etwa so, wie nach Freud das Unbewusste in diesem Sinne unspezifisch zu nennen ist, und spezifisch erst in der

⁹³⁸ Vgl. Ebd., S. 113.

⁹³⁹ Ebd., S. 112.

⁹⁴⁰ Maxim Gorki, Flüchtige Notizen (Maksim Gor'kij über den Cinématographe Lumière, 1896), in: Frank Kessler et al. (Hg.), Kintop 4. Anfänge des dokumentarischen Films, Basel 1995, S. 13–16, hier S. 13; siehe auch: Murray Leeder, Introduction, in: Ders. (Hg.), Cinematic Ghosts. Haunting and Spectrality from Silent Cinema to the Digital Era, New York 2015, S. 1–14.

⁹⁴¹ Tom Gunning, Phantom Images and Modern Manifestations. Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films, and Photography's Uncanny, in: Leeder 2005, S. 17–38, hier S. 18.

⁹⁴² Vgl. Veit Loers, Andreas Fischer (Hg.), Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren (Ausst.-Kat. Mönchengladbach), Ostfildern-Ruit 1997.

⁹⁴³ Kittler 1993; auch Ders. 1986, S. 20–23.

⁹⁴⁴ Hubertus von Amelunxen, Prolegomena zu einer Phänomenologie der Geister, in: Uta Brandes (Hg.), Sehnsucht. Über die Veränderung der visuellen Wahrnehmung, Göttingen 1995, S. 210–220, hier S. 210.

Übertragung [...].“⁹⁴⁵ Geister verfügen so nur über eine *a-topische* und *a-chronische* Präsenz und finden ihren Ort nur „in der Anschauung des Anderen.“⁹⁴⁶ Die Theorie, die sich mit dem Gespenst oder dem Phantom als Diskursfigur auseinandersetzt, hat in dem Phantom immer wieder die Qualität gesehen, binär strukturierte Wahrnehmungsmodelle zu hinterfragen und aus dem Gleichgewicht zu bringen.



Abb. 7.5: *Untitled*, 1988–90

Genau dies ist der diskursive aber auch perzeptive Rahmen der Geister-Collagen Stezakers, die wie die nichtbetiteltete Arbeit *Untitled* aus dem Jahr 1988 (Abb. 7.2) den Durchbruch des Phantoms ins Bild verdeutlicht, der darin besteht, dass er über den Schnitt eine Präsenz ins Bild setzt, die wiederum in einer negativen Bewegung den unbewussten (Hinter-)Grund der Bildlichkeit sichtbar macht. Hier entsteht ein dynamischer Austausch – nicht nur zwischen den Bildebenen, sondern auch zwischen den Parametern der Sichtbarkeit und der Unsichtbarkeit. Der filmische Ursprung des primären Porträts ist dabei keineswegs zu vernachlässigen: So lässt sich die Porträtfotografie oberflächlich als Stereotyp lesen, unter dessen Fassade ein zweiter imaginärer Bilderkanon eingeschrieben ist. Die als ‚geöffnet‘ zu betrachtende Fotografie offenbart ihre eigene unbewusst-imaginäre Grundierung, die strukturiert ist von Bewegungen

⁹⁴⁵ Ebd., S. 213–214.

⁹⁴⁶ Ebd., S. 214.

der Begierde und, wie die hier sichtbar werdenden Insekten (Abb. 7.2) oder andere unheimliche Motive nahelegen, der Paranoia und der Phobie. Das zweite Bild verdeutlicht so das Andere der oberflächlichen medialen Erscheinung und die ihr zugrundeliegende Abgründigkeit, die mal den Blick auf eine idyllische Seelenlandschaft freigibt, mal den in eine alptraumhafte Szenerie mit kafkaesken Anklängen, wie in der ebenfalls nicht betitelten Collage aus dem gleichen Jahr (Abb. 7.5). Hier offenbart die aus dem Porträt einer Schauspielerin ausgeschnittene phantomhafte Silhouette den Blick auf die Ansicht einer Bergformation, die von einem Trupp Soldaten erklommen wird. In der metaphorischen Zusammenschau der Bildteile ergibt sich so der Eindruck einer gewaltsamen „Erstürmung“ des weiblichen Stars in einer als kriegerischen Akt figurierten Bewegung.

Jacques Derrida, dessen Projekt der *différance* wie bereits angedeutet permanent an der Überwindung von binären Gegensatzpaaren arbeitet, hat sich immer wieder mit der Medialität der Fotografie und des Films auseinandergesetzt. So ist für ihn der Film das Medium der Wiederkehr der Gespenster und das Kino der Ort an dem sich die „dekonstruktive Logik des Spuks“⁹⁴⁷ voll entfaltet. Auch wenn für Derrida die Schriftlichkeit als das eigentliche Grundprinzip des Medialen verhandelt wird⁹⁴⁸ hat er sich stets für moderne Bildtechnologien und Formen der Telekommunikation⁹⁴⁹ offen gezeigt und die hier virulenten Fragen nach dem Entzug körperlicher Präsenz im Austausch mit anderen diskutiert.

In seiner „Lektüre“ der foto-romanhaften Serie *Recht auf Einsicht (Droit de regards)* von Marie-Françoise Plissart, in der Derrida ausgiebig über die Macht der Blicke und die damit verbundenen ethischen Fragestellungen reflektiert, schreibt er:

„Mir ist das Wort Medium hier sehr lieb, so wie mich jene Bilder an Gespenster, Phantome und Revenants erinnern. Alles beschreibt hier in schwarz und weiß die Wiederkehr des Revenants, man kann sie nachträglich beglaubigen von der ersten ‚Erscheinung‘ an. Das Gespenstische, das ist das Wesen der Fotografie.“⁹⁵⁰

So ist die Fotografie hier als das Medium der Rückkehr der Phantome gekennzeichnet, die über die sich als Lichtspur einschreibende Bildlichkeit eine Sichtbarkeit zweiter Ordnung erfahren. Diese gespenstische Struktur der Fotografie ist einer der Kernpunkte der als ontologisch zu verstehenden Bemerkungen zur Fotografie von Roland Barthes, auf den sich Derrida in seinem

⁹⁴⁷ Derrida, Stiegler 2006, S. 133.

⁹⁴⁸ Vgl. Wetzel 2010, S. 98.

⁹⁴⁹ Gerade seine Affinität zum Film verdeutlichen die zahlreichen Dokumentationen über Derrida, in denen er selbst Auftritt und seine „Rolle“ als filmische Figur jeweils reflektiert. So etwa in Ken McMullens *Ghost Dance*, 1982, in Safaa Fathys *D'Allieurs, Derrida*, 1999 und in Kirby Dicks und Amy Ziering Kofmans *Derrida*, 2002.

⁹⁵⁰ Jacques Derrida, Lektüre von „Recht auf Einsicht“. Photographien Marie-Francoise Plissart, übers. v. Michael Wetzel, hg. v. Peter Engelmann, Wien 1997b, S. VI.

Nekrolog von 1987 bezieht.⁹⁵¹ Für Barthes ist die Fotografie so eng mit dem Tod verknüpft, dass der fotografische Akt, der Akt des Auslösens der Fotografie, der Moment ist, indem er sich selbst zum Gespenst werden fühlt:

„In der Phantasie stellt die Photographie (die, welche ich im Sinn habe) jenen äußerst subtilen Moment dar, in dem ich eigentlich weder Subjekt noch Objekt, sondern vielmehr ein Subjekt bin, das sich Objekt werden fühlt: ich erfahre dabei im kleinen das Ereignis des Todes (der Ausklammerung): ich werde wirklich zum Gespenst.“⁹⁵²

Dabei ist das „Motiv des Gespenstischen“ in der Fotografie bei Barthes darauf angelegt in jeder Konstellation des fotografischen sichtbar zu werden: „Der Fotografierte wird zum Gespenst beim fotografischen Akt, der Referent selbst hakt sich als Gespenst an den Betrachter fest, das Gespenst entgrenzt die Unterscheidung zwischen materiellem und imaginärem Bild, die Fotografien treten geisterhaft aus der zeitlichen Ordnung aus.“⁹⁵³ Dieses *a-chronische* Moment der Fotogespenster macht das fotografische Sehen zu einem „Wiedersehen“ wie Bernard Stiegler schreibt, welches von einer ursprünglichen „Verspätung“ geprägt ist: „Die Vergangenheit kommt gänzlich zurück, als jene Gegenwart, die sie gewesen ist, ohne Verlust und dennoch allein als Rest: als Emanation, Geist, Phantom.“⁹⁵⁴

Dieser Aspekt der Rückkehr und der Wiederkehr der Verstorbenen im Bild ist Derridas zentrale Erfahrung des Films, der die Gespenster vor allem als *Revenants* und „wiederkehrende Geister“⁹⁵⁵ denkt, also als Rückkehrer und Wiedergänger. Dabei ist der Aspekt der „Heimsuchung“ und des Spuks der Modus, in dem die Wiederkehr im Bild sprachlich figuriert wird.⁹⁵⁶ Um das Phantom als medien- wie bildtheoretische Schwellenfigur weiter im fotografischen Kontext zu verorten, sei hier kurz auf Derridas Konzept der *Hantologie* (abgeleitet von frz. *hanter* – dt. *heimsuchen*)⁹⁵⁷ eingegangen, das für ihn eng mit der medialen Konstitution des Gespenstes verbunden ist.

Im Zentrum der Auseinandersetzung mit dem Gespenst als Figuration des Dazwischen stehen für Derrida zwei Szenen, die beide seine Beschäftigung mit dem Erbe und dem Nachleben des Kommunismus strukturieren. Erstens ist dies Marx' Beschwörung der Gespenster des

⁹⁵¹ Jacques Derrida, *Die Tode von Roland Barthes*, Berlin 1987.

⁹⁵² Barthes 1989, S. 22.

⁹⁵³ Dennis Göttel, Katja Müller-Helle, Barthes' Gespenster, in: *Fotogeschichte* Jg. 29, Heft 114, 2009, S. 53–58, hier S. 57.

⁹⁵⁴ Bernard Stiegler, *Verkehrte Aufzeichnungen und photographische Wiedergabe*, in: Michael Wetzler (Hg.), *Ethik der Gabe. Denken nach Jacques Derrida*, Berlin 1993, S. 193–210, hier S. 196.

⁹⁵⁵ Jacques Derrida, *Vom Geist, Heidegger und die Frage*, Frankfurt/M 1992(b), S. 107.

⁹⁵⁶ Vgl. Busch 2011, S. 135.

⁹⁵⁷ Derrida 2016, S. 25; Siehe auch hierzu Colin Davis, *État Présent. Hauntology, Spectres and Phantoms*, in: *French Studies* Vol. LIX, Nr. 3/2005, S. 373–379; sowie Mark Fisher, *What is Hauntology?*, in: *Film Quarterly*, Vol. 66, Nr. 1/2012, S. 16–24.

Kommunismus in dessen *Manifest der kommunistischen Partei* und zweitens das Auftreten des Geistes in Shakespeares *Hamlet*, dessen Ausruf „*the time is out of joint*“ (dt. Die Zeit ist aus den Fugen) zum Motto der ganzen Untersuchung wird. Beide Erscheinungen gehen für Derrida mit einer komplexen Problemlage der Verantwortung, der Gabe und der (posthumen) Gerechtigkeit einher, wie er sie grundsätzlich in seiner Theorie der Gabe und der Freundschaft weiterdenkt. Dass das Gespenst gerade die paradoxe Zeitstruktur der Fotografie figuriert, wird hier zwar an keiner Stelle explizit erwähnt, doch wird sie deutlich, wenn Derrida fragt:

„Gibt es eine Gegenwart des Gespensts? Ordnet es sein Kommen und Gehen gemäß der linearen Abfolge eines Vorher und Nachher, zwischen einer vergangenen, einer gegenwärtigen und einer zukünftigen Gegenwart, zwischen einer ‚realen‘ und einer ‚aufgeschobenen Zeit‘? Wenn es so etwas gibt wie die Spektralität, das Gespenstige, dann gibt es Gründe, diese beruhigende Ordnung der Gegenwart anzuzweifeln, und vor allem die Grenze zwischen der Gegenwart, der aktuellen oder präsenten Realität der Gegenwart, und allem, was man ihr gegenüberstellen kann: die Abwesenheit, die Nicht-Präsenz, die Unwirklichkeit, die Inaktualität, die Virtualität oder selbst das Simulakrum im allgemeinen usw.“⁹⁵⁸

Diese paradoxe Zeitstruktur, die eine Verunsicherung der linearen zeitlichen Parameter von Davor und Danach darstellt, lässt den Spuk, also das Auftreten des Gespenstes in einen komplexen Prozess der Wiederholung und der Rückkehr erscheinen: „Frage der Wiederholung: Ein Gespenst ist immer Wiedergänger. Man kann sein Kommen und Gehen nicht kontrollieren.“⁹⁵⁹ Gemäß der „Logik der Heimsuchung“⁹⁶⁰ die die Hantologie auszeichnet, stellt das Gespenst als Figur des Dritten so „die Frage von Leben und Tod jenseits der Opposition zwischen dem Leben und dem Tod.“⁹⁶¹

Die Wiederholungsstruktur der Hantologie Derridas setzt sich auch in dessen Überlegungen zum Kino fort. So gehört für ihn die „kinematographische Erfahrung [...] durch und durch zur Gespensthaftigkeit.“⁹⁶² Wie auch Barthes verortet Derrida die Gespenstwerdung im Akt der Aufnahme, der die Rückkehr des gefilmten oder fotografierten Subjekts bereits präfiguriert:

„Und da wir andererseits wissen, daß dieses Bild – einmal aufgenommen, einmal eingefangen – in unserer Abwesenheit reproduziert werden kann, da wir das jetzt schon wissen, werden wir bereits heimgesucht von dieser Zukunft, die unseren Tod in sich

⁹⁵⁸ Ebd., S. 61–62.

⁹⁵⁹ Ebd., S. 26.

⁹⁶⁰ Ebd., S. 25.

⁹⁶¹ Ebd., S. 81; Vgl hierzu auch: Manfred Weinberg, „Hirngespenster“. Kleine philosophische Geisterkunde, in: Baßler 2005, S. 315–334.

⁹⁶² Jacques Derrida, Das Kino und seine Phantome, in: Ders. 2017, S. 269–287, hier S. 273.

birgt. [...] Wir werden, indem uns die Kamera aufnimmt, von vornherein zu Gespenstern [*spectralisés*], von Gespenstischem erfasst [*saisis de spectralité*].“⁹⁶³

Rückgebunden an die Collagen Stezakers lässt sich diese paradoxe Grundstruktur der Figur des Phantoms auch hier ausmachen. In den Collagen sind die aus den Bildern ausgeschnittenen Figuren als schemenhafte Phantome angedeutet, die sich wie Schatten über die Bildfläche legen. Die Interferenzen, die dabei mit den unterliegenden Bildschichten entstehen, sind genau jene Bewegungen zwischen den Paramenten der An- und Abwesenheit, die nach Derrida die Logik des Phantoms bestimmen und die mit Christian Sternal „in einer binären Analyse nicht abgebildet werden“ können und die lediglich einen „prekären Zwischenbereich“ lokalisieren, „in dem alle Ordnungsraster in der Spektralität des Gespensts zu Bruch gehen.“⁹⁶⁴ Die komplex gelagerte zeitliche Wiederholungsstruktur des Phantoms, wie sie Derrida hervorhebt, kann ebenso an der Collage, insbesondere aber am veralteten Ausgangsmaterial festgemacht werden: Wie mit Kracauer bereits beschreiben wurde (Kap. 4b), „geistert die [veraltet] Fotografie [...] durch die Gegenwart“⁹⁶⁵ und verdeutlicht so ihr Gespenster-Dasein. Das Star-Portrait, das seine eigentliche Wertigkeit im ihm ursprünglich zgedachten Kontext eingebüßt hat, kehrt im Kontext der Kunst zurück und wird so zum Emblem der eigenen Hinfälligkeit, der eigenen Obsoleszenz.

Geister treten für Derrida dabei immer mit einer eigenen Zwiespältigkeit auf. In seiner Reflexion auf Heideggers Gebrauch des Wortes *Geist*, betont er, dass der Geist stets selbst von einem weiteren heimgesucht wird: „der eine Geist – im Französischen und im Deutschen ein Gespenst, ein Phantom – überrascht immer den anderen, indem er zurückkehrt und ihm eine Stimme verleiht, wie ein Bauchredner“⁹⁶⁶ das heißt er spricht mit der Stimme des anderen und so durch diesen hindurch. Der Begriff des Mediums kommt hier in seiner ganzen spiritistischen Bedeutung zu tragen: Als okkultur Mittler zwischen den Welten ist das Medium Sprachrohr der Geister, die sich des Mediums bemächtigen um mit den Hinterbliebenen zu kommunizieren. Stezaker hat das Motiv des Bauchredners in einer kurzen Serie von Film-Still Collagen mit dem Titel *Ventriloquist* umgesetzt (Abb. 7.6 und 7.7).

⁹⁶³ Derrida 2006, S. 133.

⁹⁶⁴ Christian Sternal, Das Gespenst und seine Spektralität. Die hermeneutische Funktion des Gespensts, oder: eine phänomenologische Hantologie, in: *Nebulosa. Zeitschrift für Sichtbarkeit und Sozialität*, 03/2013: Gespenster, Hrsg. v. Eva Holling, Matthias Naumann, Frank Schlöffe, Berlin S. 27–41, hier S. 41.

⁹⁶⁵ Kracauer 1963, S. 31.

⁹⁶⁶ Derrida 1992, S. 50.

Abb. 7.6: *Ventriloquist IX*, 2014Abb. 7.7: *Ventriloquist III*, 2013

Die Überlagerung zweier Film-Stills, die hier auch als filmische Überblendung zweier Einstellungen und so als einer der frühesten Filmtricks gelesen werden kann,⁹⁶⁷ zeigt hier die Zerteilung einer Unterhaltung zwischen einem Mann im Rollstuhl und einer ihm gegenüberstehenden Frau. Dadurch, dass aus dem oberen Bild der Oberkörper sowie etwa die Hälfte des Kopfs der Personen durch gerade Schnitte entfernt wurden und das unterliegende Bild eben jene Partien ergänzt, kommt es zu einer Überblendung beider Bilder und zu einer paradoxen Vertauschung der Figuren. Die im oberen Bild als Rollstuhlfahrer gesehene Figur wendet sich der Frau im unterliegenden Bild zu. Die Kommunikation findet also nicht nur zwischen den Figuren im Still statt, sondern auch zwischen den Bildebenen. Die Betitelung der Szene als „Bauchredner“ verweist dabei auf die Durchdringung oder Heimsuchung des einen Bildes durch das andere. Wie die Figuration des Gespenstes im Sinne Derridas kann der Bauchredner hier nicht einem der beiden Bilder zugordnet werden, sondern befindet sich in der die binäre Ordnung übersteigenden Position eines Dritten zwischen den Bildern. Zugleich kann der Titel als Beschreibung des Bildprinzips an sich gelesen werden und den Prozess beschreiben, in dem Stezaker ein Bild durch das andere ‚sprechen‘ lässt.

c) Schatten-Bilder

Wie bereits mit Blick auf die *Shadow I*-Collage deutlich gemacht wurde, soll der Schatten als Motiv des Unheimlichen als zentrale Figuration der Geister-Collagen Stezakers verhandelt

⁹⁶⁷ Vgl. Löffler 2009, S. 117.

werden. Daran anschließend soll über den Schatten-Riß und die Silhouette die prekäre Trennlinie als Grenze zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit verhandelt werden. Dafür wird im Folgenden auf die Medialität des Schattens eingegangen, auf dessen Verhältnis zum (Bild-) Körper, wie es vor allem in Hans Beltings Bild-Anthropologie⁹⁶⁸ thematisiert wird, sowie auf den bildtheoretischen Status des Schattens als Entzug und Negation des Bildes.

Als Gegenstand der Kunsttheorie ist der Schatten vor allem von Victor Stoichita und später von Angela Breidbach untersucht worden.⁹⁶⁹ In Stoichitas kurzer *Geschichte des Schattens* findet sich ein breit angelegter Abriss der verschiedenen Bedeutungsebenen, die der Schatten in der westlichen Kunst- und Kulturgeschichte verkörpert hat. Dabei ist hervorzuheben, dass der Schatten hier auch als Motiv wie als Metapher des Films verhandelt wird. Breidbachs Studie nimmt eine andere Ausrichtung vor und untersucht vor allem die zeitgenössischen Thematisierungen des Schattens bei Hans-Peter Feldmann, William Kentridge und im literarischen Werk W. G. Sebalds.

Ernst Gombrich geht in seiner kurzen Darstellung des Schattens in der abendländischen Kunst zunächst von der Flüchtigkeit des Schattens aus, der, stets wandelbar, unbeständig und nur über die Fotografie zu fixieren, über keine eigene materielle Qualität verfügt und scheinbar, „nicht zur wirklichen Welt gehör[t].“⁹⁷⁰ Dieser prekäre ikonische Status hat dafür gesorgt, dass der Schatten als erstes Bild des Körpers und seine Verdopplung eine vielfältige kulturelle Ausdeutung erfahren hat, die ihn bereits in antiken Schriften und Mythologisierungen einen mehrdeutigen Charakter annehmen ließen.

„Der Schatten erzeugt eine Doppelfigur des Bildlichen, von Gegenwart und Abwesenheit zugleich, Erinnerung und Verlust.“⁹⁷¹

So wird der Ursprung der Malerei in seiner Überlieferung bei Plinius dem Älteren von einer Logik der Abwesenheit und des Entzugs markiert. Der an der Wand nachgezeichnete und so fixierte Schatten wird zur Spur der gewesenen Anwesenheit. Das primäre Motiv ist hierbei die Liebe: Die zwar minderwertig konnotierte Verdopplung des Körpers als (Schatten-)Bild entspringt einem Akt der Zuneigung und des Bewahren-Wollens. Auch wenn das Objekt der Begierde fortgehen muss, so soll doch seine Spur bleiben um die Erinnerung lebendig zu halten.

⁹⁶⁸ Belting 2001.

⁹⁶⁹ Victor I. Stoichita, *Eine kurze Geschichte des Schattens*, München 1999; Angela Breidbach, *Übertragene Körper. Diskurse des Schattens im Werk von Hans-Peter Feldmann, W. G. Sebald und William Kentridge*, München 2017.

⁹⁷⁰ Ernst H. Gombrich, *Schatten. Ihre Darstellung in der abendländischen Kunst*, Berlin 2009, S. 18.

⁹⁷¹ Breidbach 2017, S. 11.

Hier nimmt der Schatten eine ‚Platzhalterfunktion‘ ein, die nicht unbedingt in einem absoluten Ähnlichkeitsverhältnis zum ‚Original‘ stehen muss, um diesen als Substitut wirken zu lassen.⁹⁷² Platons Skepsis dem Schatten und allen abbildenden Verfahren gegenüber, die vor allem über das bekannte Höhlengleichnis zum Ausdruck kommt, scheint angesichts dieser memorialen Funktion der Verdopplung überwunden. Nach Platon gehören die an die Rückwand der Höhle ‚projizierten‘ Schattenbilder lediglich einer „Welt zweiten Grades“⁹⁷³ an, die in seinem streng hierarchisch gegliederten Modell der Bilder als „absoluter Gegenpol zum Sonnenlicht“ von „der Wahrheit am weitesten entfernt“⁹⁷⁴ platziert sind. Die „tiefe Negativität“, die dem Schatten „während seiner ganzen Laufbahn in der Geschichte der westlichen Repräsentation eigentlich niemals ganz verlassen wird“⁹⁷⁵ hat hier ihren Ursprung.

Die spätere „Dämonisierung des Schattens“⁹⁷⁶ in der Romantik und ihren Nachwehen geht wiederum zurück auf die antike Vorstellung des Schattens als Träger bzw. „sichtbare Manifestation“⁹⁷⁷ der Seele, die nach dem Tod den Körper verlässt und im Hades sein „Schattendasein“ fortsetzt. Der Schatten als jenseitige Form des Körpers⁹⁷⁸ und „Double des Toten“⁹⁷⁹ wird also nicht erst mit Einsetzen der Psychoanalyse als Anderes des Körpers gedeutet und gewinnt vor allem in der phantastischen Literatur und der literarischen Gattung des Schauermärchens eine unheimliche Eigendynamik. So finden sich etwa in den Märchen Hans Christian Andersens und den Erzählungen Adelbert von Chamisso oder Fjodor Dostojewskijs reihenweise selbstbestimmte Schatten und Doppelgänger, die das Verhältnis von Träger/Schatten bzw. Original/Kopie umkehren und die gesellschaftliche Position ihres jeweiligen Vorgängers ins Wanken bringen bis sie diesen schlussendlich sogar zu ersetzen drohen.⁹⁸⁰ Dabei ist der Schatten – und mit ihm der Doppelgänger – eine der prägnantesten Figuren des Unheimlichen, welches Freud „als jene Art des Schreckhaften“ bezeichnet, „welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht.“⁹⁸¹ Unheimlich wird dieses bekannte

⁹⁷² Thomas Reinhardt, *Der dunkle Doppelgänger. Medialisierungen des Schattens und die Lesbarkeit der Welt*, in: Ludwig Jäger, Gisela Fehrmann, Meike Adam (Hg.), *Medienbewegungen. Praktiken der Bezugnahme*, München 2012, S. 261–283, hier S. 280.

⁹⁷³ Stoichita 1999, S. 22.

⁹⁷⁴ Ebd., S. 25.

⁹⁷⁵ Ebd.

⁹⁷⁶ Vgl. Ebd., S. 126 ff; zur kunsthistorischen Bedeutung des Schattens siehe auch: Anselm Wagner, *Zu einer Kunstgeschichte des Schattens*, in: Thorsten Sadowsky, Joergen D. Johanson, Roberto Casati (Hg.), *Shadow Play. Schattenspiel. Shadow and light in contemporary art. A homage to Hans Christian Andersen* (Ausst.-Kat. Odense, Kiel, Linz), Heidelberg 2005, S. 89–106.

⁹⁷⁷ Reinhardt, 2012, S. 262.

⁹⁷⁸ Vgl. Belting 2001, S. 181 ff und S. 189 ff.

⁹⁷⁹ Weigel 2015, S. 153.

⁹⁸⁰ Vgl. Gero von Wilpert, *Der verlorene Schatten. Varianten eines literarischen Motivs*, Stuttgart 1978; zur medientheoretischen Deutung literarischer Doppelgänger motive vgl. Friedrich Kittler, *Romantik – Psychoanalyse – Film: Eine Doppelgänger geschichte*, in: Ders. 1993, S. 81–104.

⁹⁸¹ Freud (1919) 1986, S. 231.

und vertraute, wie etwa „Wachsfiguren, kunstvolle Puppen oder Automaten“,⁹⁸² indem es ein scheinbares Eigenleben gewinnt und so als beseelt und von einem Bewusstsein durchdrungen erscheint. So ist der Schatten doppelt konnotiert: Einmal als leblose Gestalt reiner Negativität, die aber auch mit der Potenzialität zur Autonomie ausgestattet ist. Das metaphorische ‚Schattenreich‘ ist so das Reich des Imaginären und der Fiktion. Für Otto Rank, auf den sich Freud bezieht, ist der Glaube an das magische Eigenleben des Schattens und seine Funktion als Sitz der Seele eine „abergläubische Vorstellung“ „primitive[r] Mensche[n], die den „geheimnisvollen Doppelgänger, den Schatten als Seelenwesen real [nehmen].“⁹⁸³ Dabei ist es eine Eigenart der „Natur- wie der antiken Kulturvölker“, „die Seele als Analogon zum Bild des Körpers“ und den Schatten „als erste Verkörperung der menschlichen Seele“⁹⁸⁴ zu sehen. Dass dieser Glaube an die Bildmagie nicht nur für „Naturvölker“ gilt zeigt sich vor allem in dem reichen Gebrauch von Schatten-Metaphern und -Figurationen in der romantischen Schauerliteratur, ebenso wie im frühen Film.

Für Angela Breidbach ist der Schatten vor allem als Medium der Übertragung und als „visuelle Metapher“ in der Kunst verankert. In der „Übertragung von den Körpern in deren Schatten migrieren die Bilder in ihr Negativ, das ihre Potenzialität weiter enthält.“⁹⁸⁵ Als Formen der Negation liegt ihre „ikonologische Bestimmung [...] in der Unbestimmtheit, Disparatheit, dem Revers.“⁹⁸⁶ Dabei sind sie keinesfalls als „Leerstellen oder blinde Flecken“ zu deuten, „sondern als Platzhalter für „eine Fülle an Bildern in sich.“⁹⁸⁷ Dies sind die Parameter, unter denen die Schatten in den Collagen Stezakers verhandelt werden. Trotz ihrer Bestimmung als Negation der Sichtbarkeit, geben sie den Blick frei auf eine den Bildern innewohnende imaginäre ‚Unterwelt‘. Wie auch die Maske ist der Schatten eine starke visuelle Metapher, die in sich nicht nur sprachlich, sondern auch visuell Prozesse der Übertragung regelt und verdeutlicht.

Die Schatten, die Stezakers Collagen über- und durchziehen, profitieren deutlich von der vielschichtigen Interpretation des Motivs in der westlichen Geistesgeschichte: Als Topos des Unheimlichen beinhaltet er Bezüge zur psychoanalytischen Ausdeutung des Schattens als Verdopplung, der als Träger der Seele ein potentielles Eigenleben zugestanden wird. So deutet auch Parveen Adams die Schatten als Analogon zum Freudschen Motiv der Automaten, dessen autonom erscheinenden Bewegungen genauso eine Quelle des Unheimlichen ist, wie der als beseelt empfundene Blick der Puppe.

⁹⁸² Ebd.

⁹⁸³ Otto Rank, *Der Doppelgänger. Eine Psychoanalytische Studie* (1914), Wien 1914/1993, S. 68, 81.

⁹⁸⁴ Ebd., S. 81–82.

⁹⁸⁵ Breidbach 2017, S 313.

⁹⁸⁶ Ebd.

⁹⁸⁷ Ebd., S. 315.

„In the Shadow series the shadow in its silhouette form suggests the autonomy of the automaton. [...] The shadows are threatening. They appear autonomous as they stalk the victim.“⁹⁸⁸

In Stezakers Collagen transportiere sich diese bedrohliche Komponente des Schattens auch über das Ausgangsmaterial, das teilweise eine eigenständige Dramaturgie der Schatten aufweist und die in den Porträts der *Shadow*-Serie deutlich wird, sowie in den Films-Stills der *Double Shadow*-Serie. Darüber hinaus verhandeln die ausgeschnitten Schatten wie auch die Postkarten der *Mask*-Collagen das bereits mehrfach angesprochene Verhältnis von Innen und Außen des Bildes, das sich hier anhand der prekären Körperlichkeit der innerbildlichen Figuren artikuliert. Der Schatten als Figuration des Dritten changiert zwischen innerbildlicher Präsenz und der scheinbar dem Bild vorgelagerten externen Ursache und bricht so die „flache“ Dimensionierung des Bildes auf.

d) Silhouette – Linie – Schnitt

Im Folgenden soll die prekäre Bildlichkeit des Schattens weiter untersucht werden. Dabei steht dessen Umrisslinie als Grenze zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit nicht nur im Fokus der Collagen Stezakers, die jeweils als klar figürlich codierte Linien die Bilder durchtrennen, sondern auch in den auf Grenzen und Überschreitungen fixierten Überlegungen Derridas.

Die Erzählung des Bildhauers Butades und seiner Tochter, wie sie Plinius⁹⁸⁹ berichtet, enthält das ganze Spektrum der prekären Bildhaftigkeit des Schattens, die einerseits ein beliebtes Thema der Malerei selbst ist, andererseits in Bildtheorie und Ästhetik zur Beschreibung des Verhältnisses von Bild und Körper mehrfach herangezogen wurde.⁹⁹⁰ Zwar nicht dem direkten Kontakt von Gegenstand und Bildträger entsprungen, zählt doch die Gewinnung eines Bildes vom sekundären Schatten als sogenannter *Riß* (Silhouette) zu den frühesten mimetisch-reproduktiven Bildgebungsverfahren überhaupt. Den Ursprungsmythen der Fotografie nachgehend, kommt Philippe Dubois zu der Einsicht, dass „Schattenzeichnung und fotografische Fixierung [...] nicht mehr das Licht [verwenden], sondern eine konkrete und greifbare Materie (die Kohle, das Fixierbad)“⁹⁹¹ benötigen. Der Schatten, selbst Abbild, ist auf die weitere

⁹⁸⁸ Adams 2019, S. 280.

⁹⁸⁹ C. Plinius Secundus (d. Ä.), Naturkunde, Buch XXV, München 1997, S. 115.

⁹⁹⁰ Vgl. Belting 2001.

⁹⁹¹ Dubois 1998, S. 120.

Reproduktion mittels eines Trägers angewiesen. Er gilt zwar als stiller Begleiter der Dinge/Körper im Licht. Seine evidente Immaterialität steht dabei im harschen Widerspruch zu seiner sichtbaren Evidenz. Als „reine Form ohne Materie“⁹⁹² fungiert der Schatten so als prototypische Figur der Negativität schlechthin.

„Er ist flach, körper- und farblos und überhaupt ohne Eigenschaften. Sein Umriss umfasst ein undefiniertes Inneres. Vor allem ist er eine Abwesenheit, ein negatives Ding: Schatten ist das Fehlen von Licht.“⁹⁹³

Die mangelhafte Materialität des Schattens und der ihn fixierenden Linie spitzt sich in der Zeichnung und im Schatten-*Riß* weiter zu und entfaltet hier seine volle Dialektik. Auch Derrida kommt auf die Schatten-Geschichte der Butades-Legende zu sprechen und bemerkt:

„Zweifellos ist auch das ein Bild, was da am Ende des Stäbchens sich abzeichnet; aber ein Bild, das sich selbst noch nicht ganz von dem was es repräsentiert, getrennt hat; das von der Zeichnung gezeichnete ist beinahe präsent, leibhaftig, in seinem *Schatten*. Der Abstand des Schattens oder des Stäbchens ist beinahe nichts. Diejenige, die umreißt, das Stäbchen jetzt in den Händen, hält, berührt beinahe, was beinahe der andere selbst ist, bis auf eine winzige Differenz – die Sichtbarkeit, die Verräumlichung, der Tod [...]“⁹⁹⁴

Diese winzige Differenz wird markiert durch die gezogene Linie, die zunächst den Bildträger in zwei Hälften teilt, die als Innen und Außen bezeichnet werden können. Diese, den Schatten „formulierende“ Linie (*Skiagraphia*), bleibt so als solche im Dienste der Wahrnehmung der durch sie bezeichneten Fläche. Ihre Eigenwertigkeit steht phänomenal zur Frage. Die Linie „grenzt“ laut Gottfried Boehm, „zwei Seiten voneinander ab und setzt sie zugleich in gegenseitige Beziehung.“⁹⁹⁵ Dieses „einfache Unterscheiden und Zusammenfassen“ mache die eigentliche „Bestimmung und Bildhaftigkeit“⁹⁹⁶ der Linie aus. Derrida treibt die Prekarisierung der Linie als immaterielle Grenze dagegen noch weiter und spricht der Linie und dem Strich gar seine Sichtbarkeit per se ab. So ist in seinen *Aufzeichnungen eines Blinden* die gezogene Umrisslinie strukturell an den *Entzug (retrait)* gebunden, an ein „differentielles Nichterscheinen“.⁹⁹⁷ Dadurch entziehe sich die Linie selbst der Sichtbarkeit und trete hinter die Sichtbarkeit des Gegenstandes den sie bezeichnet zurück.

⁹⁹² Thorsten Sadowsky, Von Schatten, Doppelgängern und Höhlen, in: Sadowsky, Johanson, Casati 2005, S. 19–24, hier S. 19.

⁹⁹³ Roberto Casati, Die Entdeckung des Schattens, Berlin 2001, S. 12.

⁹⁹⁴ Derrida 1974, S. 403.

⁹⁹⁵ Gottfried Boehm, Die Dialektik der ästhetischen Grenze, in: Neue Hefte für Philosophie, Bd. 5. Göttingen 1973, S. 121.

⁹⁹⁶ Ebd.

⁹⁹⁷ Derrida 1997, S. 57.

„Er [der Strich] entzieht sich dem Feld des Sehens. Nicht nur weil er noch nicht sichtbar ist, sondern weil er nicht zur Ordnung des Spektakels, der spektakulären Objektivität gehört – weshalb das, was er sich ereignen lässt [*fait advenir*], nicht in sich selbst mimetisch sein kann. Eine abgründige Heterogenität trennt den gezeichneten Gegenstand vom zeichnenden Strich [...].“⁹⁹⁸

„Etwas Gezogenes, eine Umrisslinie [*tracé*], wird nicht gesehen. [...] *Nichts gehört dem Strich oder dem Zug (an)*, also auch nichts der Zeichnung oder dem Denken der Zeichnung, nicht einmal die eigenen »Spur«. Nichts ist mit dem *trait* verwandt, nicht einmal teil hat etwas an ihm. Er verbindet nur, fügt nur zusammen, indem er trennt.“⁹⁹⁹

So ist es nicht nur die Funktion der Linie strukturelle Unterscheidungen im Feld des Sehens deutlich zu machen, sie selbst fällt aus diesem Bereich heraus in einen prekären „Zustand der Latenz“.¹⁰⁰⁰

Bezogen auf die Silhouette, also die vom Schatten abgezeichnete Linie des Gesichts im Profil scheint dies zunächst widersprüchlich. Hier erscheint die Linie, der Logik der Spur folgend, als vorfotografisches Verfahren der Fixierung eines flüchtigen aber eindeutigen Körperbezugs,¹⁰⁰¹ der darüber hinaus ‚gelesen‘ und etwa in der idealistisch-theologischen Physiognomik Johann Caspar Lavaters als „unwiderlegbarer Beweis ihrer objektiven Wahrhaftigkeit“¹⁰⁰² gedeutet wurde. Dennoch ist die Silhouette als Schatten-Form des Menschen individuell konnotiert und gleichzeitig abstrahiert, reduziert und anonymisiert. Diese grundsätzliche Liaison von „Schnitt und Linie“ hat bereits Juliane Vogel mit den Silhouetten Lavaters in Verbindung gebracht.¹⁰⁰³ Für sie findet die „Allianz von Licht und Schnitt“ hier nicht nur ihren prägnantesten Ausdruck, sondern auch den Ausgangspunkt um sie „in den Kontext der Fotografie“ und „der Fotomontage der Avantgarden des frühen zwanzigsten Jahrhunderts“¹⁰⁰⁴ anzubinden. Auch sie sieht in der *Überschneidung* von Schattenlinie und *-Riß* die „grundlegende Paradoxalität des Schnitts“¹⁰⁰⁵ verortet welche sich wiederum in der Schere als primären Werkzeug der Collage figuriert:

⁹⁹⁸ Ebd., S. 49ff.

⁹⁹⁹ Ebd., S. 57.

¹⁰⁰⁰ Weigel 2015, S. 49.

¹⁰⁰¹ Schulz, 2011, S. 141–143.

¹⁰⁰² Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, hg. v. Christoph Siegrist, Stuttgart 1992, S. 152.

¹⁰⁰³ Juliane Vogel, *Schnitt und Linie. Etappen einer Liaison* in: Fridrich Teja Bach, Wolfram Pichler (Hg.), *Öffnungen. Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung*, München 2009, S. 141–159.

¹⁰⁰⁴ Ebd., S. 151.

¹⁰⁰⁵ Ebd., S. 159.

„Die Arbeit mit Schere und Klebstoff geschieht auf Augenhöhe mit dem Material, und zwar dort, wo sich die Ränder auflösen, die Grenzen der befestigten Formen nachgeben und ein Austausch zwischen Erstarrung und Verwesung eingeleitet wird.“¹⁰⁰⁶



Abb.7.8: *Shades* 2016

Das ist die Paradoxie der Schatten-Linien in Stezakers Collagen: Als neutraler Schnitt teilt sie die Fotografie in zwei Teile, die sich dialektisch gegenüberstehen – als Umrisslinie ist sie eigenständig codiert und so figürlich lesbar. Der Schnitt, der mit Derrida als „Bruch (*brisure*: ‚Spalte‘ [...])“¹⁰⁰⁷ die Funktion eines „Scharniers“ einnehmen kann, ist die minimale Differenz, die dem *hymen* gleich eine Membran aber auch „eine Operation“ darstellt, „welche die Vereinigung zwischen (*entre*) den Gegensätzen einsetzen lässt und sich ‚zugleich‘ *zwischen* den Gegensätzen hält.“¹⁰⁰⁸ Dabei wird die Unterscheidung beider Teile partiell aufgehoben: Auch wenn der Schnitt im Bild eine klare Kante darstellt, gibt es „Überschneidungen“, die die Grenzfunktion des Schnitts aufheben und einen tatsächlichen Austausch zwischen den Bildern nicht nur ermöglicht, sondern unumgänglich macht.

Stezakers Collage *Shades* aus dem Jahr 2016 (Abb. 7.8) besteht aus zwei übereinander gelegten Filmstandbildern: Einer als Unterlage (*ground-image* oder *fond*¹⁰⁰⁹) fungierenden, um 180 Grad

¹⁰⁰⁶ Ebd., S. 158.

¹⁰⁰⁷ Derrida 1995, S. 340.

¹⁰⁰⁸ Ebd., S. 236; vgl. auch hierzu auch Karlheinz Lüdeking, Bildlinie / Schriftlinie, in: Ders., Grenzen des Sichtbaren, München 2006, S. 145–158.

¹⁰⁰⁹ Coetzee 2007, S. 11.

gedrehten Farbfotografie, die unschwer einem Western-Film zugeordnet werden kann und einer kleineren schwarzweiß Fotografie, dessen filmischer Ursprung unklar bleibt. Aus der aufliegenden Fotografie sind die Umriss von zwei Personen ausgeschnitten, die sich in etwa, aber nicht gänzlich, mit den zwei Personen im eigentlichen Bild decken. Dieser Eingriff in das erste Bild suggeriert die Präsenz eines dritten Bildes, dem die zwei Silhouetten entnommen sein müssen, das so aber nur in einer (schattenhaften) Negativität anwesend ist.

Wie die Schatten, die im Kinosaal von stehenden Personen auf die Leinwand geworfen werden, legen sich diese Silhouetten als Störelemente auf das erste Bild. Der vermeintliche ‚Schatten‘ wird jedoch nicht als schwarze Fläche visualisiert, sondern erscheint als materieller Schnitt durch das Papier und gibt so den Blick auf das darunterliegende Bild frei. Die von Derrida beschriebene Unsichtbarkeit oder Latenz der Linie wird hier in einem zwischen Vor- und Hintergrund changierenden Vexier-Spiel der unterschiedlichen Bildebenen artikuliert. So kann der Blick, der die ausgeschnittenen Schattenlinien als eigenständiges Bild zu betrachten versucht, niemals die davon umrissene Fläche in ihrer eigentlichen Räumlichkeit erkennen. Umgekehrt führt eine Fokussierung auf die unterliegende und gedrehte Fotografie zur Auflösung der diesen Durchblick ermöglichenden Kontur.

Die Zerschneidung der im Mittelgrund befindlichen Fotografie ermöglicht eine palimpsesthafte Überschneidung der Bilder, die sich so nie als ein homogenes Ganzes lesen lassen. Obwohl alle Bildebenen innerhalb eines Bildraums in Beziehung zu bringen sind, entzieht sich jeweils eine Ebene der eindeutigen Zuordnung und tritt in einen Raum des Unbestimmten zurück. Die ausgeschnittenen Schatten sorgen so für den Einbruch einer dem Bild vorgelagerten (bildexternen) Negativität in den Bildraum, der den Status des Bildes als solchen in Zweifel zieht. Denn versucht man die Quelle, die (Bild-)Körper der Silhouetten zu lokalisieren, so muss man von einer Bildebene ausgehen, die sich noch *vor* dem eigentlichen Bildgegenstand befindet, einem Bereich, der aus rezeptionsästhetischer Perspektive den Betrachter*innen vorbehalten ist.

Diese Exteriorität lässt sich auch als (per se unsichtbarer) Außen(Raum) des Bildes deuten, der das Bild in eine weitere *Dialektik des Drinnen und Draußen*¹⁰¹⁰ einspannt. Die geschnittene Linie im Bild wird so zur Grenze, die das Einbrechen des Außenraums in den Innenraum markiert, aber auch wie eine Membran (*hymen*) trennt. Hierbei überschneidet sich die Funktion der Trenn-Linie mit der eines (Bilder-)Rahmens, der als „Zone räumlicher Desorientierung“¹⁰¹¹ zwar über mehr „Volumen“ und so auch eine gewisse Sichtbarkeit verfügt, aber einem ebenso

¹⁰¹⁰ Vgl. Bachelard 1987, S. 211–228.

¹⁰¹¹ André Bazin, Malerei und Film, in: Ders. 2004, S. 224–230, hier 225.

prekären parergonalen¹⁰¹² Status als Schwelle zuteilwird, die „das Bild von allem was nicht Bild ist“¹⁰¹³ trennt (Vgl. Kap.5). Hier jedoch handelt es sich um eine bildinterne Trennung, die dem Platz im Bild gibt, das per se außerhalb liegt. Der Rahmen als *atopisches*¹⁰¹⁴ Parergon wirkt, ähnlich der sich der Sichtbarkeit entziehenden Linie, „indem es sich zurückzieht“ und „sowohl an dem Inneren als auch an dem Außen und zugleich weder an dem Inneren noch an dem Außen partizipiert.“¹⁰¹⁵ Die Stellung der Linie als *trait* ist die einer Grenze, „die Möglichkeitsbedingung des Sichtbaren ist und dennoch zugleich unsichtbar bleibt.“¹⁰¹⁶ Mit Sarah Kofman ist sie in jenem Spielraum „zwischen der figurativen Ordnung des Bildes und der diskursiven Ordnung der Sprache“ anzusiedeln, „der durch nichts aufzufüllen ist.“¹⁰¹⁷



Abb. 7.9: *Double Shadow XLV*, 2015

In Stezakers *Shades*-Collage ist diese Linie jedoch kein Abstraktum, keine ‚reine‘ Grenze, sondern ihrer Form nach selbst bedeutungstragend als Umrisslinie einer Person codiert. Sie

¹⁰¹² Jacques Derrida, Das Parergon, in: Ders. 1992(a), S. 56–104.

¹⁰¹³ Stoichita 1998, S. 46.

¹⁰¹⁴ Vgl. Derrida 1992(a), S. 57.

¹⁰¹⁵ Anna Maria Krewani, Philosophie der Malerei bei Jacques Derrida, (Univ., Diss.) Bochum 2003, S. 141; (Online-Ressource) URL: <http://webdoc.sub.gwdg.de/ebook/disssts/Bochum/Krewani2003.pdf> [26.08.2021].

¹⁰¹⁶ Jacques Derrida, Denken, nicht zu sehen (2002), in: Emmanuel Alloa (Hg.), Bildtheorien aus Frankreich. Eine Anthologie, München 2011(b), S. 323–346, hier S. 343.

¹⁰¹⁷ Sarah Kofman, Die Melancholie der Kunst, Wien 2008, S. 21.

kann also nur bedingt zwischen dem Innen und dem Außen des Bildes in Unsichtbarkeit verschwinden. Vielmehr verfügt sie über eine starke Eigenwertigkeit, die jeweils eine der durch sie definierten Flächen (Vorder- oder Hintergrund) in einen Bereich des Unsichtbaren überführt und den Rezeptionsprozess so in eine unabschließbare kippbildhafte Dynamik versetzt.

e) *Double Shadow* – Der Doppelgänger im Bild

Mit der *Double Shadow*-Serie soll nun eine weitere Variante der *Shadow*-Collagen angeführt werden die das Motiv des Schattens weiterentwickelt und dessen metaphorischen Gehalt weiter ausdeutet. Die Collage *Double Shadow XVI* von 2015 (Abb. 7.9) entstammt einer mehr als 50 Bilder umfassenden Serie, die von Stezaker nach ähnlichem Muster konzipiert ist, wie die bereits besprochene *Shades*-Collage, aber in einem wesentlichen Punkt von dieser abweicht. Zu sehen ist wiederum die Überlagerung zweier Filmstandbilder in schwarz-weiß, einem um 180 Grad gedrehten, das als Unterlage fungiert und einem etwas kleineren, das weite Teile des ersten Bildes überdeckt. Beide Bilder filmisch zu identifizieren oder auch nur einem Genre zuzuordnen, fällt außerordentlich schwer. In der unterliegenden Fotografie sind mehrere Personen, darunter deutlich ein Kind, zu erkennen, die auf einer verregneten Straße auf Fahrrädern sitzen und mit einer stehenden Person interagieren. Die zuoberst befindliche Fotografie scheint eine Interieur-Szene zu zeigen, in der sich zwei etwa gleichgroße Frauen gegenüberstehen, ihre Gesichter sind im Profil von der Seite aufgenommen. Der Umraum ist sehr verschwommen, im Hintergrund ist lediglich eine breite Treppe zu erkennen, die zwischen den Personen nach oben verläuft.

Aus diesem aufliegenden Foto sind ebenfalls die Silhouetten der beiden Personen ausgeschnitten. Diesmal wurden jedoch scheinbar keine außerbildlichen Schattenrisse aus dem Bild entfernt, sondern die tatsächlichen Silhouetten der beiden im Bild sich gegenüberstehenden Frauen. Wir haben es hier also nicht mit einer außerbildlich motivierten Intervention in den Bildraum zu tun, sondern mit einem Eingriff, der sich direkt am Personal der primären Fotografie orientiert.

Die im Titel angedeutete *Dopplung* findet auf mehreren Ebenen statt. Einerseits steht, wie oben angedeutet, der Schatten seit jeher als Doppel des Körpers, als Double und erstes Abbild. Andererseits stehen die im ersten Bild zentral positionierten Frauen-Schemen in einem nahezu spiegelbildlichen Szenario, wodurch eine innerbildliche Reflexion die Doppel-Struktur der Collage weiter vertieft. Der Spiegel ist von Edgar Morin neben dem Schatten als ein weiteres

Medium der Selbstverdopplung gedeutet worden und wiederholt das Motiv der Auslagerung der Seele:

„Der Doppelgänger ist tatsächlich jenes fundamentale Bild des Menschen, das seinem innersten Selbstbewusstsein zugrunde liegt, sich im Spiegelbild oder im Schatten zu erkennen gibt [...]“¹⁰¹⁸

Auch für Sarah Kofman, deren Denken stark an der Psychoanalyse Freuds sowie der Dekonstruktion Derridas geschult erscheint, ist der Doppelgänger eine der Schlüsselfiguren einer Ästhetik, die die zutiefst beunruhigenden Qualitäten der Kunst hervorhebt:

„Reste, Widergänger, Gespenster, umherirrend in Zwischenreichen, weder lebendig noch tot, weder sinnlich noch intelligibel, weder anwesend noch abwesend, eher schon präsent in einer Anwesenheit, die den verstörenden Eindruck einer Abwesenheit erzeugt, abwesend in einer Absenz, von der eine lastende Fülle ausstrahlt, die den taxierenden Blick gefangennimmt, völlig vereinnahmt.“¹⁰¹⁹



Abb. 7.10: *Ghosts I*, 2013

Mit dem Ausschneiden der Figuren geht auch eine Anonymisierung einher, die es den Betrachter*innen schwer macht, beide Frauen eindeutig zu unterscheiden. Trotz der leichten Unterschiede, etwa in der Körperhaltung oder der Frisur, scheinen sich beide Frauen zu gleichen. Ihre Bild-Körper sind keine Projektions-Flächen für fremde Schatten, sie sind *ein*

¹⁰¹⁸ Edgar Morin, *Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung*, Stuttgart 1958, S. 31.

¹⁰¹⁹ Kofman 2008, S. 16.

Schatten, ausgefüllt von der Negativform des eigenen Abbilds, reduziert auf die zwischen Unbestimmbarkeit und Lesbarkeit schwankende Umrisslinie.

Die schattenhafte Doppelgängerin der *Double Shadow*-Collage erscheint so ihr eigenes „Bild-Gespenst“.¹⁰²⁰ Es entsteht ein visueller Kurzschluss, der sich in der deckungsgleichen Überlagerung von Schatten und Körper darstellt.

f) Ghosts – Fumetti – Third Person

„Und manchmal geht es gespenstisch zu auf diesen Bildern: da steht ein altes Pferd vor einem Planwagen (es ist nun schon längst tot), und leider sind Pferd und Wagen etwas durchsichtig geraten, man kann durch sie hindurch die Gartenmauer dahinter sehen, wie ein Filmgespenst stehen sie im Bild, wie eine Vision [...]“¹⁰²¹

1. *Ghosts* und *Bubbles* – Bild-Schleier

Das Stezaker das Motiv des Gespensts nicht nur über die Silhouette und den Schatten artikuliert, machen eine Reihe von Collagen deutlich, die von dem Prinzip der Invertierung des Schattens abweichen und die im Folgenden untersucht werden sollen.

Die Collage *Ghosts I* aus dem Jahr 2013 (Abb. 7.10) besteht aus zwei gleichgroßen übereinander gelegten Film-Stills des selben Films, die aber unterschiedliche Szenerien zeigen. Die unterliegende Fotografie ist größtenteils durch die erste verdeckt, reicht aber etwa zu einem Viertel unter der oberen an der rechten Seite hervor und ist durch drei kreisrunde Aussparungen in der ersten teilweise sichtbar. Der Titel des Films sowie die Namen einiger Darsteller sind am unteren Bildrand deutlich zu lesen: Es handelt sich um die amerikanische Horror-Komödie *Ghost Catchers*, die 1944 von Edward F. Cline mit Ole Olsen und Chic Johnson in den Hauptrollen produziert wurde.¹⁰²²

Das erste der von Stezaker ausgewählten Stills zeigt einen Innenraum in dem sich drei Personen aufzuhalten scheinen: Eine kleinere, die, wie man von der Kostümierung schließen könnte, die Rolle eines Zwerges bekleidet, eine größere Person, die eine Pferdekopf-Requisite hält und ebenfalls ein Kostüm trägt, das eine ähnliche Musterung wie der Pferdekopf aufweist und eine

¹⁰²⁰ Morin 1958, S. 30.

¹⁰²¹ Tucholsky (1927) 1972, S. 916.

¹⁰²² Wie bereits deutlich gemacht wurde, sind solche Informationen für Stezaker und für die anschließende Betrachtung wie für die Analyse zweitrangig.

dritte, von der lediglich die Beine zu sehen sind. In der unterliegenden Fotografie ist eine Gruppe von Menschen zu sehen, die sich eng hintereinander gestaffelt auf einer Treppe stehend an die Betrachter*innen wenden. Durch drei große Kreise, die in die obenliegende Fotografie geschnitten sind, sind zusätzliche Partien der unteren innerhalb der oberen zu erkennen. So sind etwa die Beine mehrerer Personen zu sehen, zu denen auch die Figur in dem Pferde-Kostüm zählt, sowie, in einem zweiten Kreis, der gleiche Pferdekopf aus der ersten Fotografie. Der dritte Kreis zeigt lediglich den gelblich-verblassten Rand der linken Kante des Bildes sowie den weiß-strahlenden leeren Hintergrund. Wieder einmal ist die Platzierung der Löcher im Bild ausschlaggebend: So verdecken zwei der drei Löcher die Gesichter der beiden Personen im ersten Bild. Das Gesicht des ersten wird hierdurch mit einer kreisrunden weißen Fläche ersetzt, das der anderen teilweise durch einen weiteren Pferdekopf. Die Personen im zweiten Still werden in der Collage Stezakers zu Zuschauer*innen des Geschehens im ersten, von dem sie durch den weißen Rand der ersten getrennt sind. Die Ins-Bild-Setzung des Bildrandes erinnert an die verrutschen Rahmen der frühen *Psycho*-Collagen, hier tritt der Rahmen jedoch nicht als bildbestimmendes Element ins Bild, sondern als Trenn-Balken, der das paradoxe Verhältnis der Bilder zueinander unterstreicht.



Abb. 7.11: *Bubbles I*, 2016

Durch die kreisrunden Perforationen der oberen Bildschicht erscheint dieses als eine teiltransparente Membran, die den Blick auf das unterliegende Bild versperert wie ermöglicht. Die Passage des Blicks durch einen als durchlässig entworfenen Bildkörper ist dabei das eigentliche Thema der Collage, wie auch das der nach ähnlichem Muster aufgebaute Collage *Bubbles I*, aus dem Jahr 2016, für welche ebenfalls zwei Stills des Films *Ghost Catchers* verwendet wurden (Abb. 7.11). Auch hier suggerieren kreisrunde Aussparungen im oberen Film Still eine Durchsicht auf die untere Bildebene.

Der Titel spielt dabei auf eine andere Bedeutungsebene an, die in Verbindung zum zuvor erwähnten Material der Foto-Romane deutlich wird, die Stezaker in den frühen 1970er Jahren auf einer Italien-Reise fand und für seine ersten Collage-Experimente nutzte:

„I was using Italian photoromans that I collected at the time as my source of imagery. I took away most of the texts, and used the empty spaces created by the absent thought and speech bubbles as holes to introduce other pictorial elements behind. It started by looking at the image on the next page of the photoroman, but what seems to have persisted was a juxtaposition which created colour images in the thought and speech bubbles of a black and white photoroman page.“¹⁰²³

Die Erfahrung, die Stezaker hier schildert, ist unter veränderten Vorzeichen in der *Bubbles I*-Collage nachvollziehbar: Die aus der oberen Bildschicht ausgeschnittenen Kreise eröffnen die Durchsicht auf das untere Bild. Dabei spielen die ‚Bubbles‘ der Collage auf die Sprechblasen als innerbildliche Leerstellen an. Dadurch das Stezaker die Fotografien ihres Textes beraubt, ermöglichte er eine diskursive Öffnung des Bildes an neue Sinnzusammenhänge.¹⁰²⁴

Die gespenstische Dimension der beiden Collagen ergibt sich des weiteren aus dem Prinzip der Bild-Verschleierung, das durch die teildurchlässige Überlagerung der Bilder entsteht. Der Schleier als Bildgegenstand und -motiv ist, ähnlich dem Vorhang¹⁰²⁵, mit einem eigenständigen bildtheoretischen Bedeutungskomplex ausgestattet, der grundlegend „mit dem Geheimnis und [...] dem Schrecken im Bunde“¹⁰²⁶ ist. Dabei konstituiert der Schleier als primär textiles

¹⁰²³ Stezaker im Gespräch mit Yuval Etgar, in: Yuval Etgar, *Imagine that! Etgar in Conversation with John Stezaker*, in: *Aesthetic Investigations* Vol. 2, No. 1, 2017, S. 48–57, hier S. 51.

¹⁰²⁴ Die Technik der Sichtbarmachung unterliegenden Bildschichten durch partielles Abtragen von Bildelementen erinnert hier an die *Décollage*-Verfahren der *Affichisten* wie etwa Raymond Hains, die sich in der Nachkriegs-Avantgarde vor allem mit der Bildsprache urbaner Werbe-Plakate auseinandersetzten und diese durch gezielte Eingriffe zu dekonstruierten versuchte; Vgl. hierzu Taylor 2004, S. 145–164; Sowie Benjamin Buchloh, *From Detail to Fragment: Décollage Affichiste*, in: *October* Vol. 56, Spring, 1991, S. 98–110.

¹⁰²⁵ Vgl. Claudia Blümle, Beat Wismer (Hg.), *Hinter dem Vorhang. Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance. Von Tizian bis Christo* (Ausst.-Kat. Düsseldorf), München 2016.

¹⁰²⁶ Barbara Wittmann, *Einführung (Vom Tuch der Gespenster)*, in: Johannes Endres, Barbara Wittmann, Gerhard Wolf (Hg.), *Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher*, München 2005, S. 303–308, hier S. 304.

Gewebe „das Bild als gewebte Oberfläche mit einem verborgenen Inneren“¹⁰²⁷, das so als ein Wechselspiel von Transparenz und Opazität zu verstehen ist. Dass der Schleier als Tuch ebenso mit dem Topos des Gespensts verbunden ist, weist bereits das *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* aus: „Nach einer auf der ganzen Erde verbreiteten Anschauung erscheinen die Gespenster vornehmlich in weiße Tücher eingehüllt, ihr Gesicht ist bleich, die Wangen eingefallen und ihre Stimme besteht in einem leisen Summen.“¹⁰²⁸ Auch die Materialisationsphänomene der spiritistischen Fotografie im ausgehenden 19. Jahrhundert, in denen die Geister der Verstorbenen immer wieder in wallenden Tüchern erscheinen, lassen sich hieran anschließen, wie Jean Buguets Fotografien aus den 1870er Jahren (Abb. 7.12) oder die schleierartigen Ekto- oder Teleplasma-Stoffe des Okkultisten Albert von Schrenck-Notzing (Abb. 7.13) nahelegen.¹⁰²⁹



Abb. 7.12: Jean Buguet, Jeanne Leymarie (esprit de Mlle. Finot), Frankreich, um 1875

Abb. 7.13: Albert von Schrenck-Notzing, Materialisationsphänomen mit Stanislaw P., München, um 1920

Detlef Thiel definiert den Schleier als Element, das sich „zwischen Gegensätzen, Oppositionen, Polen“ befindet, „zwischen einer Person A und einer Person bzw. einem Ding B. Der Schleier ist weder A noch B.“¹⁰³⁰ Dabei ist der Schleier selbst als „Unding“ charakterisiert, das nicht definierbar ist, „ohne irgendeinen Bezug auf etwas Verschleiertes.“¹⁰³¹ Wie die Linie selbst als prekäre Grenze zwischen den Bildern hervortritt, erscheint so das aufliegende Bild der *Bubble-*

¹⁰²⁷ Ebd., S. 304–305.

¹⁰²⁸ Hanns Bächthold-Sträubli, Eduard Hoffmann-Krayer (Hg.), *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Bd. III (1931), Berlin: de Gruyter 2000, Spalte 767.

¹⁰²⁹ Vgl. Loers, Fischer 1997; Joseph Imorde, *Schleier aus dem Nichts. Materialisationsphänomene und ihre Dokumente*, in: Endres, Wittmann, Wolf 2005, S. 361–384.

¹⁰³⁰ Detlef Thiel, *Die Illusion der Isis. Schleier zwischen Kant und Derrida*, in: Blümle, Wismer 2016, S. 309–330, hier S. 309.

¹⁰³¹ Ebd., S. 310.

oder *Ghost-Collage* als zwischen den Betrachter*innen und das unterliegende Bild geschobene Blick-Sperre im Sinne eines halb-durchlässigen Schleiers. Die Verwebungen der beiden Bilder, die sich durch diese Überlagerung/Überblendung ergeben, bringen das auch dem Spuk eigene Verhältnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Verhüllung/Entzug und Enthüllung/Präsenz zum Ausdruck. Die visuelle Metaphorik des Schleiers schließt dabei auch eine auf der christlichen Ikonographie basierende Dimension als Leichentuch mit ein, das wie Klaus Krüger verdeutlicht, „das religiöse Grundparadox“ der „Ineinsbildung von Ähnlichkeit und Differenz [...]“¹⁰³² bindet. Der Schleier bringt hier „die Auffassung von der Unsichtbarkeit und dem Geheimnis des Göttlichen“ mit sich, die bereits früh auf das gemalte Bild selbst angewandt wurde, welches so „seine inhärent Dialektik von Präsenz und Absenz, Transparenz und Opazität“¹⁰³³ entfaltet. Am Beispiel des Schleiers wird deutlich, dass die Collagen Stezakers als Zuspitzungen eines bildtheoretischen Problems erscheinen, das sich an den Grenzbereichen der Wahrnehmung ansiedelt und als solches über eine eigenständige theoretische Genese in der Kunst- und Bildgeschichte verfügt.

2. *Fumetti* – Prekäre Signaturen

Eine weitere Serie, die das Schatten- und Silhouetten-Motiv weiter abwandelt und die besprochenen bildlogischen Probleme weiter vertieft, ist die Serie der *Fumetti*-Collagen aus dem Jahr 2008, die, ähnlich den *Bubble*-Collagen, ihren deutlichsten Bezugspunkt zunächst in den italienischen Foto-Romanen findet, die Setzaker in den 1970er Jahren sammelte und für Collagen verwendete (Abb. 7.14 und 7.15). *Fumetti* ist, wie Stezaker in einem Interview erklärt, die italienische Bezeichnung für populäre Comics und Fotoromane und bedeutet in etwa „kleine Rauchwölkchen“¹⁰³⁴ (ital. *fumato* – Rauch) womit die Sprechblasen gemeint sind, die den gesprochenen Text innerhalb der Bilder verortet. Stezaker interessierte sich für das Motiv der Rauchwolke, weil in ihm „die Metapher des Vorübergehenden“¹⁰³⁵ enthalten ist, sie also als ephemere Erscheinung charakterisiert ist. In den *Fumetti*-Collagen, deren Ausgangsmaterial hier

¹⁰³² Krüger 2005, S. 107; und auch Ders., *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001; Zum Konnex von Schleier – Bild – Tod siehe: Florian Bruckmann, *Und nichts dahinter. Zur Bildhaftigkeit des Seins und dem Schleier des Todes*, in: Philipp Stoellger, Jens Wolf (Hg.) *Bild und Tod. Grundfragen der Bildanthropologie* Bd. II, Tübingen 2015, S. 697–726.

¹⁰³³ Ebd.

¹⁰³⁴ Stezaker, in: de Vries 2008, S. 66.

¹⁰³⁵ Ebd., S. 67.

Abbildungen aus Filmjahrbüchern der 1950er und 1960er Jahre sind,¹⁰³⁶ ist das Zusammenpiel der Bilder und Gesichter vor allem durch die hinzutretende Schrift geprägt.

Zudem besteht das Personal der Collage hier in einer komplexen Dreier-Konstellation: einmal der Person in der aufliegenden Fotografie, der, die darunter sichtbar wird und der dritten, die lediglich als Silhouette zwischen beide tritt, den Durchblick somit erst ermöglicht, die aber als Schatten bildlogisch noch über dem aufliegenden oder vor dem Bild stehend zu verorten ist. Wie in den anderen besprochenen Collagen ist es hier gerade jene dritte Figur, deren Schattenwurf auf das Bild in einer negativen Verkehrung eine Leerstelle ins Bild setzt, die die Sichtbarkeit der unterliegenden Fotografie ermöglicht und bestimmt. Die Überschneidungen der Bilder hier orientiert sich deutlich an der Konstruktion eines partiell einheitlichen Gesichts, das wie in den *Marriage*-Collagen einen grotesken, teils monströsen Gesamteindruck vermittelt. Zudem besteht hier eine weitere problematisierung der Umriss-Linie, die selbst in ihrer doppelten Codierung einmal als klare Silhouette einer Person gelesen werden kann andererseits als amorphe und wolkenähnliche Masse, die dem Titel der Serie gemäß der Rauchwolke entspricht, die etwa durch die Zigarette in der Hand des Schauspielers in der *Fumetti XIII*-Collage (Abb. 7.15) auch einer innerbildlichen Quelle zugeordnet werden kann. Markant an der Serie aber ist die Platzierung der Schrift, genauer der Hand-Schrift, die sich manchmal auf einer, manchmal auf beiden Fotografien findet, die als Signatur der abgebildeten Personen zu verstehen ist und die die Fotografien als Sammlerstücke im Sinne einer Autogramm-Karte ausweisen.

Die Unterschrift auf der Fotografie ist zunächst als Authentifizierung eines tatsächlichen Subjekt-Objekt-Bezugs zu verstehen, der die im Bild abgebildete Person quasi verifiziert und das Foto darüberhinaus als ‚Original‘ aufwertet. Eine Fotografie von einem Star zu besitzen ist leicht, es genügt sie aus den Print-Medien auszuschneiden oder aus dem Internet herunter zu laden. Die tatsächlich persönliche Unterschrift der Person auf der Fotografie zu besitzen verdeutlicht eine doppelte Anwesenheit im Bild, die über eine doppelte mediale Einschreibung geregelt ist: einmal der Einschreibung durch Licht im fotografischen Akt und der nachträglichen Einschreibung des Subjekts auf seiner fotografischen Reproduktion selbst. Das Foto ist die Spur des Subjekts *im* Bild, die Unterschrift die Spur des Subjekts *am* Bild.¹⁰³⁷

Am Beispiel der Autogramm-Karte geht damit aber auch der Aspekt der Gabe einher, da nicht selten diejenigen, die die Karte und die Unterschrift empfangen beim Akt des Unterschreibens selbst anwesend sind und diese vom Star selbst erhalten. In diesem Falle gilt die signierte Karte

¹⁰³⁶ Vgl. Janneke de Vries, Vorwort, in: Ebd., S. 4–9, hier S. 5.

¹⁰³⁷ Zu den Signaturen die sich bisweilen auf den Film-Stills finden siehe auch Pauleit 2004, S. 123–134.

gar als beglaubigtes Dokument einer Begegnung und einer Gabe. Dass diese Begegnung nur die Ausnahme darstellt verdeutlicht die teilweise massenhafte Vor-Produktion von Autogramm-Karten, die selbst Teil der filmischen Marketing-Strategie sind und als solche an der Image-Bildung und der Celebrity-Kultur eminent beteiligt sind.



Abb. 7.14: *Fumetti (Film Portrait Collage) IV*, 2008

Abb. 7.15: *Fumetti (Film Portrait Collage) XIII*, 2008

Das Problem der signierten Fotografie hat auch Derrida im Gespräch mit Michael Wetzell und Hubertus von Amelunxen besprochen. Für ihn verwandelt das „Auftauchen der Unterschrift“ auf der Fotografie „das fotografische Porträt in ein Auto-Porträt.“¹⁰³⁸

„Es geht auch darum, einen Authentizitäts-Sigel darauf zu setzen: durch Überschreiben (Schrift auf Schrift – einen Namen, der auf einer stummen Fotografie an die gegenwärtige laute Stimme appelliert und performativ auf den Geber verweist) zeichnet man nach [*remarquer*], gibt man zu bemerken [*remarquer*], daß die Fotografie vom Subjekt auf der Fotografie gegeben wurde.“¹⁰³⁹

Für Derrida ist die Unterschrift auf der Fotografie also vor allem in einen Austausch eingebunden, sowie in einen Akt der Gabe. Dieser Aspekt ist auch in den *Fumetti*-Collagen

¹⁰³⁸ Jacques Derrida, *Die Fotografie als Kopie, Archiv und Signatur*. Im Gespräch mit Hubertus v. Amelunxen und Michael Wetzell (1992), in: Amelunxen 2000, S. 280–296, hier S. 291; Das hier nur in Auszügen ins deutsche übertragene Gespräch ist in voller Länge auf englisch erschienen in: Jacques Derrida, *Copy, Archive, Signature. A Conversation on Photography*, hg. v. Gerhard Richter, Stanford 2010.

¹⁰³⁹ Ebd.

Stezakers präsent: Versucht man die nur teilweise sichtbaren Signaturen zu lesen, so wird deutlich, das es sich in der Regel um Widmungen handelt, die mit „*To ...*“ angekündigt sind und unter einem kurzen Widmungstext die geschwungene Unterschrift zeigen. Für Derrida, der an anderer Stelle die Nicht-Wiederholbarkeit (*Iterabilität*) der Signatur als Spur verdeutlicht,¹⁰⁴⁰ authentifiziert die „Unterschrift von der Hand des Subjekts“ „nicht allein das Subjekt der Fotografie, sondern auch die Gabe und das Subjekt, das diese Sache empfängt, den Beschenkten, [...]“.¹⁰⁴¹ Die Signatur auf der Fotografie ist hier in ein Wechselspiel der Verweisung und gegenseitigen Beglaubigung eingebunden: Nicht allein das Subjekt bezeugt sich im Bild selbst, auch der Akt der Gabe an den Empfänger wird beglaubigt und somit dieser selbst im Bild.

„Im Falle der signierten Fotografie, ist das Ergebnis im Prinzip nicht reproduzierbar, es sollte nur einmal stattfinden, und was diese Einzigartigkeit garantiert, ist nicht die Fotografie noch die Unterschrift, sondern der Name desjenigen, dem sie gewidmet ist. Es ist ein Vertrag, der die beiden Namen verbindet. Das gleiche fotografische Porträt kann so viele Male wie man will signiert werden. Es trägt nur einmal den Namen desjenigen, der es empfängt.“¹⁰⁴²

Diese Geste der Beglaubigung eines Austauschs zwischen Star/Celebrity/Schauspieler*in ist im Falle Stezakers Collagen mehrfach gebrochen: Einerseits ist bereits das signierte Fotoporträt im Akt der Aneignung nicht mehr einem oder einer spezifischen Empfänger*in zuzuordnen: Da es in einer veröffentlichten Form publiziert wurde (Jahrbuch) ist der persönliche Bezug der Empfänger*innen aufgelöst zugunsten einer anonymen Öffentlichkeit. Zwar sind die Namen der Empfänger*innen noch zu lesen, aus welchen Gründen auch immer haben sie ihren Wert als persönliches Dokument einer Begegnung oder Korrespondenz jedoch eingebüßt und sind zu Dokumenten einer anonymen Korrespondenz allgemein geworden (hier streift das Problem der Signaturen das der Postkarten). In den Collagen wird dieses Verhältnis weiter ambiguiert indem sich die Signaturen der jeweiligen Bilder teilweise überlagern und ineinander übergehen. So entsteht ein paradox-mehrdeutiger Bild- und Schriftraum, in dem sich nicht nur die Fotografien und Gesichter durchdringen, sondern auch die handschriftlichen Signaturen. Alles drei – Fotografie, Gesicht und Signatur – kann als ‚Ausweis der Persönlichkeit‘ und als mediale Spur der Anwesenheit gelesen werden. In den *Fumetti*-Collagen vereinigen sich diese drei Parameter zu einem grotesken Vexier-Bild, das sich nicht nur aus den sich partiell negierenden

¹⁰⁴⁰ Vgl. Derrida 2001.

¹⁰⁴¹ Derrida 2000, S. 291.

¹⁰⁴² Ebd., S. 292.

Bild-Ebenen ergibt, sondern auch durch die Schrift als quasi-authentische Spur und „Sigel des Originals“.¹⁰⁴³

„Präsent ohnegleichen, absolute Seltenheit, einmaliges Ereignis, unendliche und zugleich spottbillige Anhäufung eines unersetzlichen Fetischs im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit, von dem er gleichzeitig zeugt.“¹⁰⁴⁴

So ist die Signatur genauso eingespannt in ein paradoxes Verhältnis von Original und Kopie, Vorbild und Nachbild, wie die Fotografien selbst. In Stezakers Fumetti-Collagen potenziert sie die unklare Verweisstruktur der Porträts und überführt sie ein mediales Vexierspiel von Schrift, Linie (*trait*) und Schnitt.

3. *Third Person* – Der Dritte im Bilde

Als letzte Variation der *Shadow*-Collage soll die kurze, nur drei Collagen umfassende Folge *Third Person* aus den Jahren 1988 bis 1990 besprochen werden (Abb. 7.16 und 7.17), die strukturell den *Fumetti*-Collagen vorausgeht. Wie auch diese bestehen die Collagen hier aus einer Überlagerung von zwei Bildern, denen ein drittes als vorgelagertes durch den Silhouetten-Ausschnitt negativ eingeschrieben ist. Der wesentliche Unterschied besteht hier in der Wahl des Ausgangsmaterials, das in diesem Falle durch seine Farbigkeit besticht und teilweise nicht eindeutig filmische Referenzen nahelegt. So ist das unterliegende Bild der *Third Person I*-Collage (Abb. 7.16) eine Reproduktion des Porträt-Gemäldes der Königin Victoria von Franz Xaver Wintherhalter aus dem Jahr 1859 das überlagert wird von einer ebenso farbigen Porträt-Fotografie eines Schauspielers. Die Silhouette der dritten Person, die aus dem Porträt ausgeschnitten ist, löscht nahezu das gesamte Gesicht des Schauspielers aus und beschneidet auch das Porträt der Königin so, das auch ihr Gesicht vollständig verschwindet. Auffällig an der Überschneidung der Bilder in der Collage ist die Plazierung der Zigarette, die der Schauspieler in der Hand hält, die in etwa mit der Position der rechten Hand der Königin korrespondiert. Die Silhouette, die das Bild öffnet überlagert dabei präzise den Kopf des Schauspielers und gibt den Blick durch das Porträt auf das Bild der Königin frei, in deren Hintergrund sich wiederum ein Fenster öffnet das den Blick auf einen bewölkten Himmel

¹⁰⁴³ Ebd.; zur weiteren Problematisierung der Signatur auf der Fotografie siehe auch die Serie „All The Best“ (2000) von Richard Prince, der hier das Medium der Autogramm-Karte mit fiktiven Unterschriften und Widmungen an sich selbst versieht.

¹⁰⁴⁴ Ebd., S. 291.

freigibt. Der Blick der Betrachter*innen durchschneidet also das Schauspieler-Porträt und den dahinterliegenden innerbildlichen Raum hin zu einem fernen Horizont.¹⁰⁴⁵



Abb. 7.16: *Third Person I*, 1988-90



Abb. 7.17: *Third Person III*, 1990

Stezaker hat, wenn er nach der Rolle des Dritten in seinen Collagen befragt wurde, wiederholt auf die Reflexionen Rainer Maria Rilkes zum Dritten in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* hingewiesen, die bereits in der Auseinandersetzung mit den *Mask-Collagen* herangezogen wurden. Hier lässt Rilke seinen Protagonisten und Alter-Ego über die Bedeutung des „Gespenst eines Dritten“ nachdenken, dessen Rolle darin besteht, den „Wandschirm, hinter dem ein Drama sich abspielt“¹⁰⁴⁶ zu figurieren. Diese geisterhafte Qualität des Dritten ist auch der *Voyeur-Figur* zuzuschreiben, die von außen an das innerbildliche Geschehen *heran-* und *hinzutritt* und so die Ordnungen als externer Beobachter trotz seiner Abgeschiedenheit beeinflusst. Dieser Prozess charakterisiert genau das Moment der Heimsuchung des einen Bildes durch ein anderes, dass die *Third Person-Collagen*, wie auch die anderen *Shadow-Collagen* grundlegend auszeichnet. In den Worten Stezakers wird der Bezug zur Figur des Dritten bei Rilke noch deutlicher:

„The ‘third person’ ... represents the necessary intermediary figure through which narrative connects between self and other (the ‘two who really matter’ as Rilke describes

¹⁰⁴⁵ Auch hier sind Bezüge zu den Postkarten-Collagen der *Mask-Serie* evident, Vgl. Kapitel 6.

¹⁰⁴⁶ Rilke (1910) 1997, S. 21. (Hierzu vertiefend Kap. 9 a)

the agency of the third person). Rilke describes the third person as a ghost ‘who invades all of life and literature’ and I would extend his agency to all of image culture – a threshold figure ever present but unrevealed. Cinema which is the marriage of narrative and image depends on this spectral presence as much as literature. Rilke says ‘without him nothing can happen’, everything hesitates. Many of these collages using the silhouette to intercut two images characteristic especially of the work of the late 80s and early 90s use this cinematic figure (shadow or silhouette) to probe hidden connections between worlds of images. At the time it opened the collage process to multiplicity, flow and ultimately to the unconscious.’¹⁰⁴⁷

So verbindet Stezaker die Collage konkret mit dem filmischen Dispositiv und der filmischen bzw. literarischen Narration: Beides ist auf die Präsenz des außenstehenden Dritten angewiesen, sei es als Zuschauer*in oder als Leser*in. Die Silhouette fungiere so als rezeptionsästhetische Scharnier-Figur, die das Bild und seine Betrachter*innen verbindet, aber auch als Öffnung eines bildinternen Unter-Grunds, den Stezaker als latenten Fluss des Unbewussten deutet.

g) Der Zuschauerschatten

„Schatten verbirgt, Licht enthüllt.“¹⁰⁴⁸

Die Struktur der *Shadow*-Collagen orientiert sich grundsätzlich an einer Erfahrung, die man konkret an das Kino-Dispositiv anbinden kann und die auch John Baldessari in seinen Collagen der 1980er Jahre bildlich verarbeitet hat. So ist die Schlagschatten-Silhouette, die als innerbildliche Repräsentation einer vermeintlich außerbildlichen Instanz in den Collagen Stezakers gedeutet wurde, nicht ohne eine starke Lichtquelle zu denken, die diesen klar konturierten Schatten hervorruft. Es ist zunächst naheliegend hier an einen Scheinwerfer zu denken, der einen kreisrunden intensiven Lichtkegel auf die Person wirft und so den Schatten auf dem „Schirm“ des dahinterliegenden Bildes abbildet. Mit Christine Noll Brinckmann möchte ich dieses ikonisch gewendete Dispositiv an eine konkret filmische Situation übertragen: das Kino.¹⁰⁴⁹

Brinckmann geht in ihrer kurzen Skizze zum Zuschauerschatten von der foto-filmischen Verwandtschaft des Schattens aus, der als indexikalisches Zeichen „ursächlich auf ein reales

¹⁰⁴⁷ Stezaker in: John Stezaker, Third Person (Summary), in: Tate London, Online Resource. URL: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/stezaker-third-person-t12349> [30.08.2021]

¹⁰⁴⁸ Josef von Sternberg, Das Blau des Engels. Eine Autobiographie, München 1991, S. 338.

¹⁰⁴⁹ Christine N. Brinckmann, Der Zuschauerschatten im Dispositiv. Eine Skizze, in: Montage AV 29,2, 2020, S. 190–208.

Objekt“ verweist aber „anders als Fotografie und Film [...] zeitgleich mit dem schattenwerfenden Objekt“ existiert und so eine „präsentische, wenn auch vergängliche Doppelung“¹⁰⁵⁰ darstellt. Die wesentliche Besonderheit des filmischen Schlagschattens liegt für Brinckmann darin, „dass sein Urheber sich im Off verbergen kann, sodass man der Erscheinung nicht auf den Grund gehen kann.“¹⁰⁵¹ Hierin liegt auch das bereits dargestellte unheimliche Potential des Schattens, das, wie auch Brinckmann ausführt, besonders im frühen expressionistischen Film – ihre Beispiele sind hier *Das Cabinet des Dr. Caligari* und *Nosferatu* – und im *Film Noir* den visuellen Stil bestimmte.

„Dank seiner Indexikalität verweist der Schatten zwar auf ein schattenwerfendes Objekt, doch man sieht im Bild ja nur, was die Kamera eingefangen hat. Anonyme, losgelöste Schatten binden die Aufmerksamkeit, geben Rätsel auf, wirken unheimlicher als in der Realität und verheißen im Allgemeinen nichts Gutes.“¹⁰⁵²

Mit Blick auf die Kinoarchitektur und das Zuschauer-Dispositiv im Saal benennt Brinckmann eine weitere Dimension der filmische Schatten und zwar den Schatten der Zuschauer*innen, der sich zwischen die Lichtprojektion und die Leinwand schiebt, das Filmbild und die Rezeption der anderen stört und so teilweise in den projizierten Film einfügt und ein Teil von ihm wird. Auch dieser Effekt eines aus dem Off in das Filmbild hineinwirkenden Schattens ist mehrfach filmisch umgesetzt worden. So etwa in dem Film *Hellzapoppin'* (1942), der reihenweise „Illusionsbrüche oder Pannen bei der Projektion“¹⁰⁵³ humoristisch thematisiert und den auch Joachim Paech als Beispiel einer „Interaktion zwischen Leinwand und Zuschauerraum“¹⁰⁵⁴ anführt, der „die Durchbrechung der Fiktion zu ihrer Verdopplung nutzt.“¹⁰⁵⁵

Für die Collagen Stezakers steht aber nicht die innerfilmische Illusion eines Zuschauerschattens im Filmbild zur Debatte, sondern die aus dem foto-filmischen Off heraus in das Bild geschnittene Silhouette einer externen Gestalt. Die klare Kontur der Silhouetten legt, wie Brinckmann andeutet auch hier eine starke Lichtquelle nahe, die den Schatten verursacht und die naheleigenerweise als filmischer Projektionsapparat gedeutet werden kann. Somit würden die Schatten-Figuren Stezakers im Sinne von externen Betrachter*innen gedeutet, diese ins Bild integrieren und in einem rezeptionsästhetischen Sinne als Dritte selbst in die Collagen mit

¹⁰⁵⁰ Ebs., S. 192.

¹⁰⁵¹ Ebd., S. 193.

¹⁰⁵² Ebd.

¹⁰⁵³ Ebd., S. 190.

¹⁰⁵⁴ Anna Paech und Joachim Paech, *Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen*, Stuttgart, Weimar 2000, S. 202–220.

¹⁰⁵⁵ Ebd., S. 214.

einbinden. Die unheimliche metaphorische Dimension, die dem Schatten aus dem Off zu eigen ist, überträgt sich so auf die Betrachter*innen, die als ‚Loch im Licht‘ das Filmbild heimsuchen und dieses durch ihr Eingreifen dekonstruieren. Diese ikonoklastische Bedeutung der Interaktion des Zuschauerschattens mit dem Film hat Joachim Paech weiter konkretisiert:

„Diese Intervention des Zuschauers, der sich vom Zuschauerraum des Kinos aus ‚ins Spiel‘ bringt, vollbringt ein Werk der Zerstörung gegenüber der ästhetischen Kohärenz des Dargestellten, einen Iconoclash, der die Illusion räumlicher Tiefe einer dargestellten Wirklichkeitsillusion und ihren ‚effet de réalite‘ radikal unterminiert. Die ikonoklastische Intervention des Kinozuschauers kann, wie das bei allen Ikonoklasten der Fall ist, neue Bilder hervorbringen, durch die das Werk der Zerstörung ästhetisiert wird.“¹⁰⁵⁶

Die Situierung der Betrachter*innen im, dem Bild vorgelagerten Off unterstreicht die unheimliche Konnotation die damit einhergeht, hat doch Deleuze dem Off des Films „eine ziemlich beunruhigende Präsenz“ attestiert, „von der nicht einmal mehr gesagt werden kann, das sie existiert, sondern eher das sie ‚insistiert‘ oder ‚verharrt‘, ein radikales Anderswo, außerhalb des homogenen Raums und der homogenen Zeit.“¹⁰⁵⁷

Auch John Baldessari hat den Zuschauerschatten als Bindeglied zwischen Betrachter*in und Bild zum Gegenstand einer Reihe von Collagen auf der Basis von Film-Stills gemacht. Er selbst bindet diese Überschneidungen konkret an die Erfahrung von Zuschauerschatten, die sich in den Lichtkegel der Projektion schieben und ihren Schatten so in den Film integrieren:

„Und nun sehen Sie, warum ich über die Köpfe der Zuschauer lachte, die bei meinen ersten Dias als Schatten auf der Leinwand erschienen. Denn gerade in einer solchen Situation kam mir der Gedanke zu diesen Arbeiten: ich saß im Kino und sah, wie die Schatten von Besuchern, die vor der Leinwand vorbeigingen, mit der Filmhandlung verschmolzen.“¹⁰⁵⁸

Im Falle Baldessarıs wird der Schatten jedoch nicht zu einer eigenständigen Fläche, die einen Durchblick auf unterliegende Bildschichten ermöglicht, sondern bleibt in seiner Schwärze als Index einer Person bestehen. Aber auch hier kommt es zu bildinternen Interaktionen zwischen den Ebenen, etwa in der Collage *Midget and Leaping Cat* (Abb. 7.18) und zur Verunsicherung der Position der Betrachter*innen, die sich ebenso als Teil des Bildes imaginieren können, wie

¹⁰⁵⁶ Joachim Paech, Das Loch in der Leinwand, in: Kati Röttger, Alexander Jakob (Hg.), Theater und Bild. Inszenierungen des Sehens, Bielefeld 2009, S. 143–159, hier S. 151.

¹⁰⁵⁷ Deleuze 1989, S. 34.

¹⁰⁵⁸ John Baldessari, in: Camera Austria, Heft 19/20, 1984, S. 4–15, hier S. 9.

in den Collagen Stezakers.¹⁰⁵⁹ In beiden Fällen sind die Betrachterschatten klar als Beobachter*innen und außenstehende Voyeure gedacht, die sich selbst über den Schatten als Stellvertreter ins Bild gesetzt wahrnehmen.



Abb. 7.18: John Baldessari, *Midget and Leaping Cat*, 1984

h) Zusammenfassung

Die strukturelle Offenheit und Ambivalenz des Bildes, die Stezakers Collagen von Grund auf durchziehen, markieren sich prägnant in der Thematisierung des Schattens und des damit verbundenen Motivs des Spuks im Sinne einer Hantologie nach Derrida'schem Vorbild. Das Bild als Vexier- und Kipp-Bild, das bei Stezaker von einer strukturellen Dopplung des Bildlichen durchzogen ist, wird auch von Maurice Blanchot in dessen bildtheoretischen Betrachtungen beschrieben. Der Schatten, „der uns beständig auf den Fersen bleibt“,¹⁰⁶⁰ wird hier eingebunden in die Analyse des Bildes und seiner „leichenhaften Ähnlichkeit“.¹⁰⁶¹

„Die Leiche ist ihr eigenes Bild. Zur Welt, in der sie noch erscheint, unterhält sie nur mehr bildliche Verhältnisse, sie wird zur dunklen Möglichkeit, zum Schatten, der die lebendige Form jederzeit begleitet und der sie nun, weit davon entfernt sich von der Form zu trennen, vollends zum Schatten werden lässt.“¹⁰⁶²

¹⁰⁵⁹ Vgl. auch Klaus Hoffer, Hinsehen und Wegsehen – Auf Umwegen und Fußnoten zu John Baldessari, in: Peter Pakesch (Hg.), John Baldessari. *Life's Balance*. Werke 84 – 04 (Ausst.-Kat. Graz), Köln 2005, S. 35–53.

¹⁰⁶⁰ Morin 1958, S. 35.

¹⁰⁶¹ Maurice Blanchot, Die zwei Fassungen des Imaginären, in: Alloa 2011(b), S. 88–101.

¹⁰⁶² Ebd., S. 93ff.

Blanchot nennt dies auch die „Ambiguität“¹⁰⁶³ oder die „Ambivalenz“ des Bildes, die auf eine „stets ursprünglichere Doppeldeutigkeit“¹⁰⁶⁴ hinweist:

„Das Bild ist die Duplizität der Enthüllung. Das was verschleiert, indem es enthüllt, der Schleier der enthüllt [...]. Das Bild ist Bild dieser Duplizität, nicht Doppel des Gegenstandes, sondern anfängliche Verdopplung, die dann dem Gegenstand erlaubt, dargestellt zu werden; mehr noch als die Dopplung ist es das Beugen, das Wenden der Wende, jener »Version«, die stets im Begriff ist, sich zu verkehren und die in sich das Hierin und Dorthin einer Divergenz trägt.“¹⁰⁶⁵

Auch die Collagen Stezakers sind durchzogen von einer Divergenz, die das Bild nicht zur Ruhe kommen lässt und sie schwanken lässt zwischen den Polen von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Überschuss und Entzug. Die schattenhaften Formen zeugen von Anwesenheit und vermittelter Präsenz. In der Dopplung/Überlagerung wird der singuläre Status des Bildes infrage gestellt und eine grundsätzliche Spaltung vollzogen. Ein „Denken des Außen“¹⁰⁶⁶ setzt ein, das in ein bild- und repräsentationskritisches „Denken in Differenzen“¹⁰⁶⁷ übergeht.

Das ‚Spiel mit Licht und Schatten‘, das Stezaker in der Collage (re-)inszeniert, verweist dabei nicht nur auf den Ursprungsmythos der Malerei, sondern auch auf die unterschiedlichen mediengenealogischen Stadien der Projektionsapparate der Fotografie und des Films, in denen das Licht von jeher eine zentrale Rolle spielt.¹⁰⁶⁸

Der französische Film- und Bildtheoretiker Jacques Aumont weist, wie viele andere auch, vor allem auf die prominente Rolle der Licht- und Schattenmetaphorik im frühen expressionistischen Stummfilm oder dem amerikanischen *Film Noir* hin. Hier wird die komplexe Struktur des Schattens als „Zone des Verbrechens und der Gefahr“¹⁰⁶⁹ verhandelt, die durchzogen ist, von all jenen Phantasmagorien von Spaltung und Verdopplung, die auch schon Kittler dazu veranlasste, Film und Traum, Dispositiv und Psychoanalyse zusammen zu denken.¹⁰⁷⁰

¹⁰⁶³ Blanchot 2011(b), S. 88.

¹⁰⁶⁴ Ebd., S. 98.

¹⁰⁶⁵ Blanchot, Sprechen ist nicht sehen, in: Ders., Das Unzerstörbare. Ein unendliches Gespräch über Sprache, Literatur und Existenz, München 1991, S. 83–94, hier S. 90.

¹⁰⁶⁶ Michel Foucault, Das Denken des Außen, in: Ders., Von der Subversion des Wissens, Frankfurt/M 1987, S. 46–68.

¹⁰⁶⁷ Gottfried Boehm, Ikonische Differenz, in: Rheinsprung 11. Zeitschrift für Bildkritik, Bd. 01, März 2011, S. 170; Online-Ressource, URL: <https://rheinsprung11.unibas.ch/archiv/ausgabe-01/> [08.12.2017].

¹⁰⁶⁸ Vgl. Nicole Weidenmann, Der Anfang des Films zeigt den Anfang des Films. Licht und Schatten in filmischer Reflexion, in: Kay Kirchmann, Jens Ruchatz (Hg.), Medienreflexionen im Film. Ein Handbuch, Bielefeld 2014, S. 45–58; Sabine Flach, Christine Blätter, Im Licht des Schattens. Der Schatten als eigentliches Wissen in Philosophie und Kunst, in: Margrit Frölich, Klaus Gronenborn, Karsten Visarius (Hg.), Kunst der Schatten. Zur melancholischen Grundstimmung des Kinos, Marburg 2006, S. 41–63.

¹⁰⁶⁹ Jacques Aumont, »Verklärte Nacht«. Der Himmel, der Schatten und der Film, in: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung, Schwerpunkt Kulturtechnik, Heft 1, 2010, S. 11–32, hier S. 13.

¹⁰⁷⁰ Kittler 1986, S. 224–237.

Der Schatten, als flüchtige Manifestation der ‚dunklen Seite‘ der menschlichen Existenz, tritt in den Collagen Stezakers als öffnendes Moment in Erscheinung. Seine „transmediale“ Stellung kann mit Angela Breidbach als eine „Inversion der Bilder“ und „kreative Auslassungen“¹⁰⁷¹ gedeutet werden. Die von ihr dem Schatten attestierte „invertierte Evidenz“¹⁰⁷² bestimmt auch die *Shadow*-Collagen Stezakers. Teile des Bildes, sein Personal, verschwinden zwar, doch öffnet sich hinter ihnen ein neuer Raum, der nicht durch leere Negativität bestimmt ist, sondern ausgefüllt vom Nachhall anderer Bilder und Filme. Der Schnitt als *kritische Form*¹⁰⁷³ und *Arbeit am Bild* macht sichtbar, was sonst verborgen bleibt und gibt dem einen sichtbaren Platz im Bild, was außerhalb liegt bzw. sich zwischen den Parametern von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit bewegt. Die Collage Stezakers wird so zu einem metabildlich verzahnten Palimpsest, einem pluralen Bildkörper, der permanent seine eigenen Grenzen und die Grenzen des filmischen wie des fotografischen Sehens infrage stellt.

8. SPHÄREN – Das Off des Bildes im Bild

a) *Tabula Rasa*

„Das Merkwürdigste an einem Loch ist der Rand. Er gehört noch zum Etwas, sieht aber beständig in das Nichts, eine Grenzwahe der Materie.“¹⁰⁷⁴

Zu einer der umfangreichsten Serien Stezakers gehört die 1978/79 begonnene und bis heute fortlaufende Serie *Tabula Rasa*, die im Wesentlichen aus gefundenen Film-Stills besteht, aus denen rechteckige, trapezoide oder rhomboide Flächen ausgeschnitten sind. Anders als in den zuvor besprochenen Serien wird die so entstehende leere Fläche zunächst nicht durch ein unterliegendes zweites Bild gefüllt, sondern frei gelassen, so dass diese meist als strahlend weiße Leerstelle im Bild erscheint. Durch die in der Regel angewinkelten Ober- und Unterkanten der Rechtecke entsteht fast durchgängig der Eindruck einer perspektivischen Verkürzung der Fläche in den jeweiligen Bildraum hinein. Zudem stellt sich in allen Fällen der

¹⁰⁷¹ Breidbach 2017, S. 11ff.

¹⁰⁷² Ebd.

¹⁰⁷³ Vgl. Helmut Friedel, Der Schnitt als kritische Form, in: Ders. 2001, S. 185–187.

¹⁰⁷⁴ Kurt Tucholsky, Zur soziologischen Psychologie der Löcher, in: Ders., Gesammelte Werke, Bd. III, 1929–1932, Reinbek bei Hamburg 1967, S. 804–805.

Eindruck ein, es handele sich um eine in das Bild eingefügte schwebende Leinwand („*screen-like-shape*“¹⁰⁷⁵), was die hier angestrebte foto-filmische Lektüre der Serie weiter unterstützt sowie die grundlegende „Ästhetik der Absenz“¹⁰⁷⁶ der Collagen Stezakers offen zutage treten lässt.

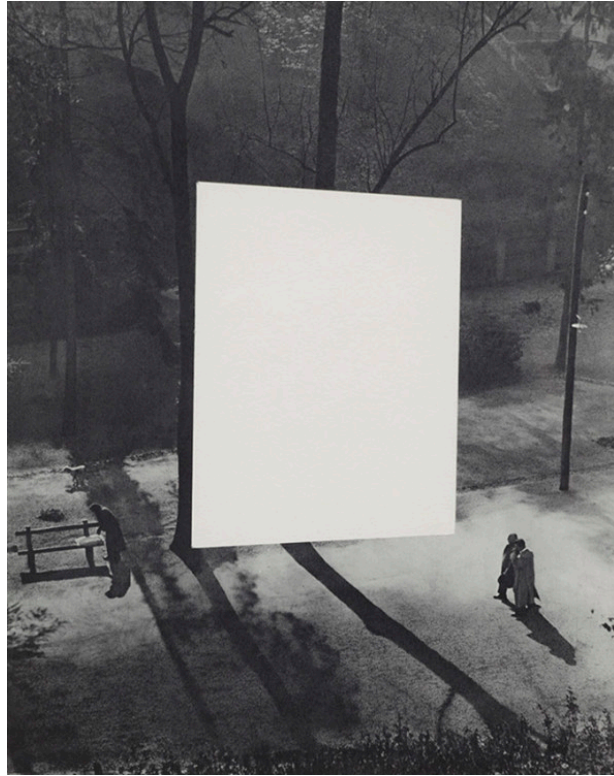


Abb. 8.1: *Tabula Rasa I*, 1978–79

Im vorliegenden Kapitel soll die *Tabula Rasa*-Serie zusammen mit den Serien *Circle* und *Sphere*, sowie den *Flash*- und *Fold*-Serien behandelt und so Stezakers Auseinandersetzung mit den Grenzbereichen von Fotografie und Film weiter vertieft werden. Dabei werden die Aussparungen in den Film-Stills, die rechteckigen, aber auch kreisrunde, als *innerbildliche Off-Stellen* gedeutet, die ich als *Sphären* bezeichnen werde, die im Sinne eines ambivalenten Dritten einen Raum der Unbestimmtheit im Bild markieren. Der Begriff des Offs ist dabei als Gegenpol des filmischen On-Bereichs per se als das definiert, was sich außerhalb des Filmkaders befindet und sich so der Sichtbarkeit entzieht. In den Collagen Stezakers ist es aber gerade diese

¹⁰⁷⁵ Michael Bracewell, *The Space Between*, in: John Stezaker, *Tabula Rasa* (Ausst.-Kat. London), London 2010, S. 7–11, hier S. 7.

¹⁰⁷⁶ Vgl. Ulrike Lehmann, *Ästhetik der Absenz – Ihre Rituale des Verbergens und der Verweigerung. Eine kunstgeschichtliche Betrachtung*, in: Ulrike Lehmann, Peter Weibel (Hg.), *Ästhetik der Absenz. Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit*, München/Berlin S. 32–73.

Ambivalenz von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, die einen eigenen ‚Ort‘ im Bild erhält, und das Bild an sich in einen Zustand der Latenz zwischen den Polen von On und Off verschiebt. Sind die rechteckigen Leerstellen der *Tabula Rasa*-Serie noch klar als innerbildliche Leinwände zu deuten, entwickelt sich die Bedeutung der Löcher in den folgenden Serien weiter: So sind die runden Löcher als Figurationen einer externen Lichtquelle (Spot) und die sternförmigen Ausschnitte der *Flash* und *Fold* -Serie als (fotografische) Licht-Blitze zu deuten, die mit Gilles Deleuze gelesen einen kristallinen Sphären-Begriff eröffnen. Durch die Anwendung des filmischen Off-Begriffs auf die Fotografie soll zudem verdeutlicht werden, wie sehr die Collagen Stezakers auch einen diskursiven Zwischenraum zwischen Foto- und Filmtheorie besetzen.

„The cut-out circles and trapezoids in Stezakers Collages offer a purity at odds with the somber, grey tones of the photograph around them, destroying the narrative clarity of the tableau vivant being performed there, as if an alien force has landed in the picture.“¹⁰⁷⁷

Dabei verbinde ich kunsthistorische Forschungsfragen zur *Leerstelle*, sowie zur Auslassung als *Unbestimmtheitsstelle* im literaturwissenschaftlichen Kontext, mit dem medienwissenschaftlichen Topos des *filmischen Offs*. Die Öffnung, die das Film-Still durch die Subtraktion erfährt, markiert eine Unterbrechung in der Kontinuität der Fotografie und gleichzeitig eine eigene Sphäre, die einen Zwischen-Raum im Bild einrichtet.

Das Off des Film-Stills ist bereits von Winfried Pauleit mit dem medientheoretischen Begriff der *suture* in Verbindung gebracht worden, welcher nach Jean-Pierre Oudart den unbewusst ablaufenden Prozess des Zusammennähens der einzelnen filmischen Einstellungen zu einem homogenen Ganzen meint.¹⁰⁷⁸ Hier ist es die Metapher des Nähens, die den Film als Faden und den Projektionsapparat als Nähmaschine deutet¹⁰⁷⁹ und in der „der Filmstreifen ruckweise durch den Projektor transportiert und immer, wenn er anhält, von einem Lichtstrahl durchbohrt“¹⁰⁸⁰ wird.¹⁰⁸¹ Eben jene kinematographische Grundbestimmung des Films, der die scheinbare Perforation des Bildes im Zentrum trägt, wird in den Collagen der *Tabula Rasa*- und der ihr verwandten Serien medienreflexiv und metabildlich ins Bild gesetzt. Das Off des Film-

¹⁰⁷⁷ Geoffrey Batchen, *Creative Obsolescence*, in: John Stezaker. *Lost World* (Ausst.-Kat. Wellington), London 2018, S. 25–32, hier S. 30.

¹⁰⁷⁸ Vgl. Jean-Pierre Oudart, *Cinema and Suture*, in: *Screen* 18, Nr. 4, 1978, S. 35–47.

¹⁰⁷⁹ Vgl. Pauleit 2004, S. 118–119.

¹⁰⁸⁰ Ebd., S. 119

¹⁰⁸¹ Die Metapher des Durchbohrens nutzt auch Roland Barthes zur Beschreibung des *punctums* der Fotografie, jenem Element, das gegenüber dem *studium* „wie ein Pfeil aus dem Zusammenhang“ des Fotos hervorschießt, „um mich zu durchbohren“ und damit eine affektive Lektüre des Fotos verdeutlicht. Für Barthes meint jenes *punctum* auch: „Stich, kleines Loch, kleiner Fleck, kleiner Schnitt [...]“. Barthes 1989, S. 35–36.

Stills ist dabei, wie bereits in Kapitel 5 deutlich gemacht wurde, aus einer foto-filmischen Doppelperspektive zu betrachten: als absolutes Off der Fotografie, das von sich aus keine Schlüsse auf sein Außen zulässt und als das variable filmische Off, das innerdiegetische Aufschlüsse ermöglicht. In den Collagen Stezakers erscheint das Film-Still nahezu immer im Singular, also als Fragment des Films den es zu repräsentieren hat. Dadurch ist auch ein ‚Vernähen‘ des Bildes mit anderen Bildern des Films und somit die Rekonstruktion einer Narration nicht möglich. Das heißt, dass sie in ihrer Isoliertheit bereits eine eminente Leerstelle adressieren – die Leerstelle die sie durch den ihnen fehlenden Kontext umgibt und in die sie per se eingebettet sind.

Die erste Collage der *Tabula Rasa*-Serie entstand nach Angaben von Yuval Etgar als Abfallprodukt der später zu analysierenden Serie *3rd Person Archive* (Kap. 9).¹⁰⁸² Hier versammelt Stezaker rechteckige Ausschnitte aus geographischen und kartografischen Zusammenhängen mit nur wenigen Zentimetern Kantenlänge, die nicht wie in der späteren *Tabula Rasa*-Serie perspektivisch verkürzt sind. Das Ausgangsmaterial der ersten Collage war also kein explizit foto-filmisches, wie bei den späteren Collagen der Serie. Trotz ihres zunächst singulären Status vereint sie bereits alle wesentlichen formalen Aspekte, die auch die späteren Collagen auszeichnen sollen: In der Parkähnlichen Ausgangsszenerie, die einen Waldrand mit Laterne und einige Passanten aus leicht erhöhter Perspektive zeigt, ist eine trapezförmige Fläche im Zentrum des Bildes ausgeschnitten. Aufgrund der Schatten, die das Paar im Vordergrund wirft, entsteht der Eindruck, die Fläche würde leuchten und die innerdiegetische Szene erhellen (Abb. 8.1).

Die Bilder der Serie als Collagen zu bezeichnen, ist prekär, da im strengen Sinne kein additives Verfahren angewendet wird, das einem Ursprungsbild ein weiteres hinzufügt, sondern lediglich ein subtraktives das allein über einen Aus-Schnitt eine weiße Fläche im Bild kreiert. Diese nimmt im Gefüge des Bildes jedoch eine derart dominante Position ein, dass sie trotz ihrer Negativität als eigenständiger Bildgegenstand wahrgenommen wird und eine eigene ikonische Qualität entwickelt. So kann die dem Bild ‚hinzugefügte‘ Leere als eigenes Bild-im-Bild gewertet werden, das mit dem Ursprungsbild korreliert und in Beziehung tritt. Die paradoxe Grundstruktur der Serie ist also klar: Obwohl den Bildern faktisch ein Teil (wie sich zeigen wird, meist sogar ein eminent wichtiger Teil) entfernt wird, erfährt es einen Zusatz, der fortan bildbestimmend ist. In der Anschauung der Bilder stellt sich zudem eine grundlegende Unsicherheit über den eigentlichen Gehalt der ‚Leerstellen‘ ein, da auf den ersten Blick und ohne genauere Betrachtung nicht zu unterscheiden ist, ob es sich um einen Zusatz *auf* dem Bild

¹⁰⁸² Vgl. Etgar 2020, S. 76–82.

handelt, der einen Teil des Bildes verdeckt oder um eine leere Stelle *im* Bild, deren *Inhalt* dem Bild entnommen wurde. Wie auch in den *Mask*-Serien entwickelt sich hier ein paradoxes Spiel mit den verschiedenen bildlichen Ebenen, das Michael Bracewell folgendermaßen zusammenfasst:

„His intervention into these images, through collage, excision, reconfiguration, inversion or occlusion can be seen to interrupt their flow in a profound and multi-allusive way; image and perception are questioned, rearranged and opened to new possibilities.“¹⁰⁸³

In seinem einleitenden Aufsatz zum Katalog der Ausstellung von 2010 liest Bracewell die eingefügten Leerstellen allerdings nicht nur als frei im Raum schwebende Screens, sondern darüber hinaus als *Portale*, also als innerdiegetische Transferelemente, die einer Leere im Bild Raum geben, die gleichzeitig eine spezifische Wirkung auf die Personen im Bild auszuüben scheint:

„Read as allegory, the excised area of whiteness be linked to a portal within our perception, opening on a void. [...] The two halted strollers in *Tabula Rasa I*, and the lone figure standing beside a bench, appear suddenly arrested by the ‘screen’-like void [...].“¹⁰⁸⁴

Nicht nur wird die Fläche bei Bracewell als Passage gedeutet, sie hat auch Auswirkungen auf die innerbildliche Wahrnehmung von Bewegung. Der Fläche wird eine Wirkung zugesprochen, die am besten als eine paralysierende Faszination beschrieben werden kann. Die Figuren wirken von der Anwesenheit der Fläche in einen Zustand der Bewegungslosigkeit versetzt. Wie Brigitte Weingart deutlich macht, ist der Begriff der Faszination, der einen Zustand der entrückten Passivität beschreibt, eng verbunden mit dem Blick und dem Sehen. So leitet sie seine Bedeutung aus der lateinischen Herkunft des Begriffes ab: Lateinisch *fascinare*‘ wird mit ‚verhexen‘, ‚verzaubern‘ oder ‚verblenden‘ übersetzt,¹⁰⁸⁵ wodurch an den Bedeutungshorizont des *Bösen Blicks* als „Augenzauber“¹⁰⁸⁶ angeschlossen wird. Die Bewegungslosigkeit der Figuren in den Collagen erscheint so als eine „visuelle Bezauberung“,¹⁰⁸⁷ die von der weißen Fläche auszugehen scheint. Paradox daran ist, dass diese

¹⁰⁸³ Bracewell 2010, S. 8.

¹⁰⁸⁴ Ebd., S. 10

¹⁰⁸⁵ Brigitte Weingart, Blick zurück. Faszination als ‚Augenzauber‘, in: Andy Hahnemann, Björn Weyand (Hg.), Faszination. Historische Konjunkturen und heuristische Tragweiten eines Begriffs, Frankfurt/M 2009, S. 33–48, hier S. 34–35.

¹⁰⁸⁶ Ebd., S. 35

¹⁰⁸⁷ Ebd.

Starre prinzipiell nicht der weißen Leerstelle zugeschrieben werden kann, sondern lediglich dem fotografischen Bild, das als solches sich über die Bewegungslosigkeit definiert.

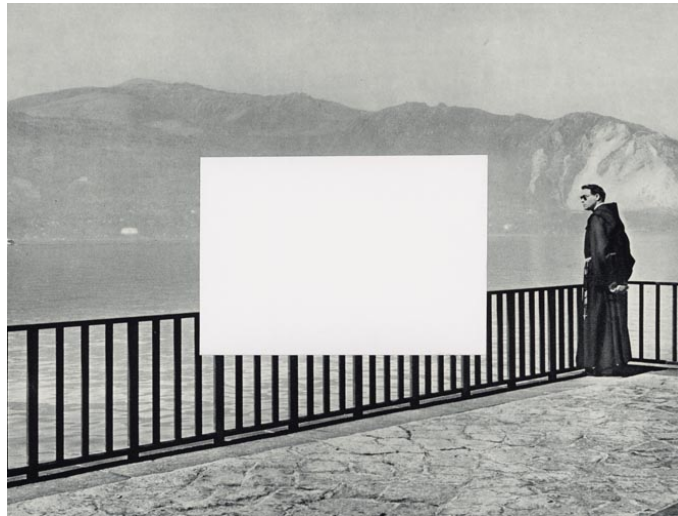


Abb. 8.2: *Tabula Rasa II*, 1983

Die erste Collage aus den Jahren 1978/79 blieb zunächst einige Zeit ohne eine konkrete Weiterführung für sich stehen. Erst ab 1983 entwickelte sich aus dem ersten Versuch eine eigenständige Folge. Auch die zweite Collage *Tabula Rasa II* (Abb. 8.2) stellt im Vergleich zum Rest der Serie eine Besonderheit dar, auf die ebenfalls Etgar hinweist: Als einzige der Serie weißt die Collage eine der Fotografie hinzugefügte – also aufgeklebte – weiße Fläche auf.¹⁰⁸⁸ Hier wäre also von einer Collage im strengen Sinne zu sprechen, wird doch dem Ursprungsbild ein tatsächlicher, materieller Teil aufgeklebt. Dass sich Stezaker gegen dieses additive Verfahren entscheidet und seine Serie von nun an über den Ausschnitt einer weißen Fläche organisiert, ist durchaus aufschlussreich und soll am Ende des Kapitels noch einmal aufgegriffen werden.

Die zweite Collage der Serie konkretisiert das Gestaltungsprinzip der ersten Collage: Auch hier wird das gefundene Ausgangsbild, in diesem Falle ein Film-Still unbekannter Herkunft und Zugehörigkeit, von einer weißen Fläche dominiert, die zentral – hier ohne eine deutliche perspektivische Verkürzung – ins Bild gesetzt ist. Zu sehen ist wiederum ein landschaftliches Szenario – Berge und See im Hintergrund – mit einer Uferabgrenzung im Vordergrund, auf der eine Figur mit Sonnenbrille zu sehen ist, die sich mit hinter dem Rücken verschränkten Armen zur Seite, also zur weißen Fläche hinwendet. Die Adressierung der Leerstelle im Bild durch die Blickrichtung, teilweise auch durch auf diese gerichtete Gesten, ist eines der zentralen Motive

¹⁰⁸⁸ Vgl. Etgar 2020, S. 76.

der Serie und Leitthema ihres Gestaltungsprinzips. Wie der vermeintliche Mönch am Meer in der zweiten *Tabula Rasa*-Collage, scheinen die Flächen durchgängig – als Teil der innerdiegetischen Szenerie – vom jeweiligen Personal erfasst und wahrgenommen (Vgl. Abb. 8.5).

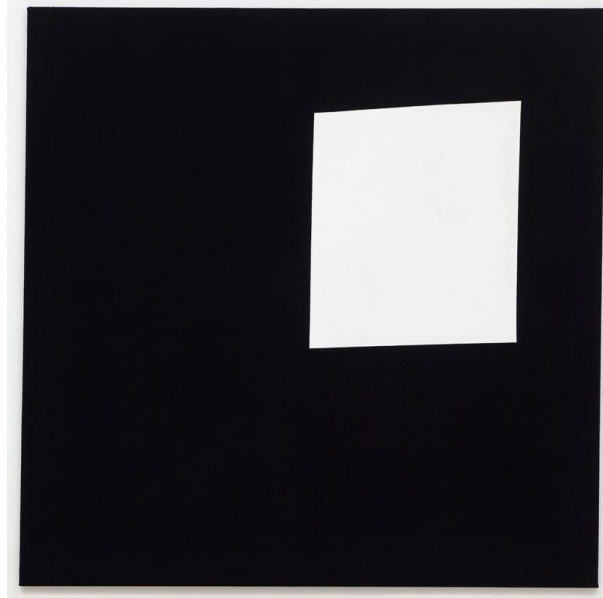


Abb. 8.3: *Untitled*, 1990 (Siebdruck auf Leinwand)

Die Collagen der *Tabula Rasa*-Serie sind weiterhin im Zusammenhang mit einer Reihe von Siebdrucken zu sehen, die Stezaker ab den 1990er Jahren vermehrt hergestellt hat. Die Siebdrucke stellen im Werk Stezakers gerade seit den späten 1970er Jahren eine Erweiterung seiner in den Collagen entwickelten Formsprache dar und machen einen nicht unwesentlichen Teil seines Gesamtwerks aus.¹⁰⁸⁹ (Allerdings ist eine vollständige Übersicht dieses Feldes aufgrund der motivischen Vielfalt und der Breite der zeitlichen Spanne ein eigenes Forschungsfeld.) Die Drucke, die deutlich mit der *Tabula Rasa*-Serien korrelieren, stammen aus den Jahren 1982 bis 1994 und sind allesamt nicht betitelt (Abb. 8.3). Zu sehen ist hier in verschiedenen Varianten das gleiche Thema: Eine monochrom schwarze Leinwand ist mit einem einzigen weißen Quadrat bedruckt, das auf ähnliche Weise perspektivisch verkürzt ist, und so die Wirkung einer räumlichen Tiefe erzeugt. Die stark reduzierte Erscheinung der weißen Flächen auf schwarzem Grund lässt nicht nur an die minimalistische amerikanische Malerei, etwa bei Frank Stella oder Barnett Newman denken, sondern auch an das *Schwarze Quadrat auf weißen Grund* – Kasimir Malewitschs Ikone des Suprematismus von 1915. Die

¹⁰⁸⁹ Vgl. John Stezaker, *Silkscreens* (Ausst.-Kat. Berlin), Köln 2010; hier wird auch deutlich, dass Stezaker das Medium des Siebdrucks durchaus auch für eigenständige Experimente nutzte und Motive und Verfahren durchprobierte, die keine Entsprechung in den Collagen finden.

Verbindung zur minimalistischen Malerei oder der der russischen Avantgarde des frühen 19. Jahrhunderts geht aber an der eigentlichen Intention der Siebdrucke vorbei. Hier steht gerade die Auseinandersetzung mit den spezifischen Eigenschaften des Mediums als vermeintlich ‚niedere‘ Kunstform im Vordergrund, sowie die evidenten Aspekte der erweiterten Möglichkeit zur Reproduktion und Serialität. Auch das Spiel mit der vermeintlichen Räumlichkeit und der Öffnung die diese durch die weiße Fläche erhält, verdeutlicht die Verbindung zum Film, die in der *Tabula Rasa*-Serie offensichtlich ist. Die weiße Fläche ist hier also nicht als reine Abstraktion zu verstehen, sondern vielmehr als klar filmisch codierte *Leinwand auf der Leinwand*.

Hierin liegt auch der wohl entscheidende Unterschied zu John Baldessaris sechsteiliger *Violent Space Series* von 1976, einer Reihe von Collagen auf der Basis von Film-Stills, die sich in Teilen einer ähnlichen Strategie bedient wie Stezakers *Tabula Rasa*.¹⁰⁹⁰ Auch hier sind die Grundlagen Film-Stills, die in unterschiedlichen Ausschnitten zueinander angeordnet werden und aus denen, wie in *Two Stares Making a Point but Blocked by a Plane (For Malevich)* eine rechteckige Fläche ausgeschnitten ist, die nun als weißes Quadrat im Bild erscheint (Abb. 8.4).¹⁰⁹¹

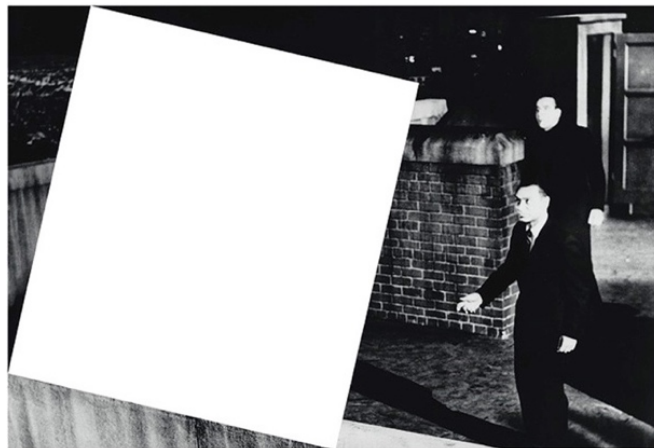


Abb. 8.4: John Baldessari, *Violent Space Series: Two Stares Making a Point but Blocked by a Plane (For Malevich)*, 1976

Hier kann das weiße Rechteck, das auf einer Kante balancierend sich zwei Männern gegenübersteht, die ihre Blicke starr auf die Fläche wenden, ebenfalls „sowohl als Bestandteil des (filmischen) Bildraums gelesen werden, als auch als innere Ausschnittskonstruktion auf der

¹⁰⁹⁰ Vgl. Urban 2015(a); Auch hier werden beide Serien miteinander verglichen.

¹⁰⁹¹ Vgl. Pauleit 2004, S. 236–243.

Ebene der Fotografie“.¹⁰⁹² Der Bezug zum *schwarzen Quadrat* Malevitschs wird durch den Titel, wie auch durch den erhöhten Abstraktions-Grad der weißen Fläche deutlich. Diese verdeckt zwar wie auch die Ausschnitte in Stezakers Serie, das zentrale Aufmerksamkeitsfeld der Fotografie, generiert also auf ähnliche Weise eine doppeldeutige Leerstelle im Bild, doch ist diese nicht als ein konkret filmisches Element gekennzeichnet, sondern vielmehr als reine, das Bild störende Abstraktion. Wie Pauleit klar macht, hat die Fläche auch hier einen Bezug zur Bewegung und markiert auf paradoxe Weise die „Starre“ der Männer im Bild:

„Wenn man das weiße Rechteck als innerbildliches Element auffasst, verwandeln sich die beiden Figuren in Zuschauer, die in einen gebanntem Zustand verfallen. Das weiße Rechteck changiert in dieser Perspektive zwischen Off und einer Figur (in Großaufnahme).“¹⁰⁹³

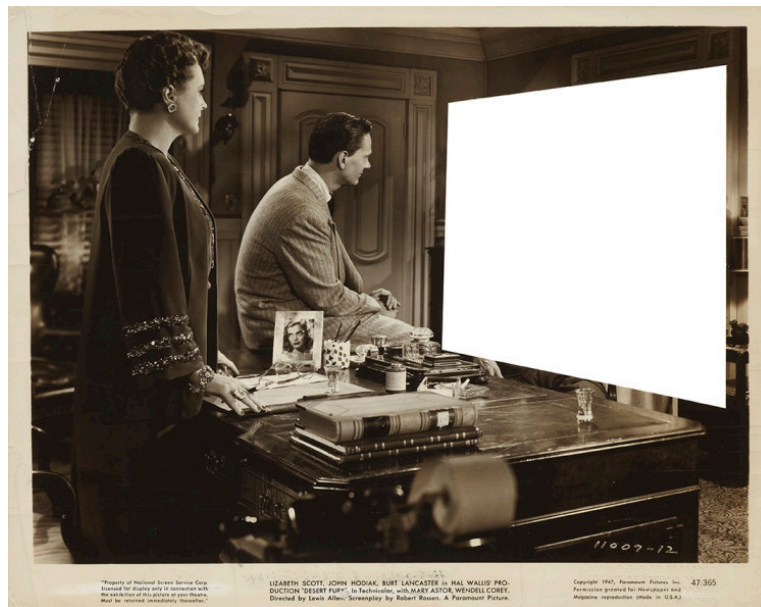


Abb. 8.5: *Tabula Rasa XXV*, 2007

Wie bereits deutlich wurde, verwandeln sich auch die Personen in Stezakers *Tabula Rasa*-Collage in Zuschauer*innen, die in der Regel vertieft in die sich vor ihnen entfaltende Leere starren. So besonders deutlich in *Tabula Rasa XXV* von 2007 (Abb. 8.5). Die Collage, deren Ausgangsbild, wie am unteren Bildrand angegeben, ein Standbild der amerikanischen film noir-Produktion *Desert Fury* von 1947 ist, zeigt die Interieuraufnahme eines Büros, die dominiert wird von einem großen Schreibtisch im Vordergrund. Hinter dem Schreibtisch stehend und auf

¹⁰⁹² Ebd., S. 237; Siehe auch hier die detailliert nachgezeichnete Verbindung von Baldessari und Malevitsch; Zur Auseinandersetzung Malevitschs mit dem Film siehe: Kasimir Malevitsch, *Das Weiße Rechteck*. Schriften zum Film, hg. v. Oksana Bulgakowa, Berlin 1997.

¹⁰⁹³ Pauleit 2004, S. 238.

dessen Kante sitzend wenden sich ein Mann und eine Frau einer dritten Person zu, die sich augenscheinlich auf einem Stuhl vor dem Tisch befindet.

Diese Figur, die das Zentrum der Aufmerksamkeit des Stills ausmacht, wird jedoch fast vollständig von einer weißen Fläche verdeckt, die in etwa parallel zur Tischkante in den Raum hineinreicht und so das Blickfeld der beiden ersten Personen, die sich an diese dritte wenden, blockiert. Ihre Blicke sind somit nicht mehr auf das Gesicht der Person gegenüber gerichtet, sondern auf die leere Fläche, die sich zwischen ihnen befindet. Wie Robert Leonard deutlich macht, spiegelt sich in diesem die Leere erfassenden Blick der Figuren innerhalb des Bildes, der Blick der Betrachter*innen auf die Collage selbst:

„The *Tabula Rasas* crossreference our looking at the work with people in the work looking at something, at nothing. We stare idiotically into the collage in the same way that the figures in it appear to gaze pointlessly into the void. It's a *mise en abyme*.“¹⁰⁹⁴



Abb. 8.6: *Tabula Rasa XXXVII*, 2010

Dabei sind die Blicke der Figuren nicht immer als ein neutrales Starren zu werten. Wie in verschiedenen anderen Collagen der Serie deutlich wird, sind die Blicke, Haltungen und Gesten bisweilen stark emotional aufgeladen. Wie es für Film-Stills typisch ist, soll gerade über die angehaltene Mimik oder überspitze Posen ein bestimmtes Verhältnis unter den Figuren verdeutlicht werden, etwa ein Konflikt zwischen zwei Parteien oder ein Liebesverhältnis. In

¹⁰⁹⁴ Robert Leonard, *Twice Removed*, in: Stezaker 2018, S. 9–16, hier S. 13.

der *Tabula Rasa*-Collage XXXVII von 2010 etwa (Abb. 8.6) ist ein aufrechtstehender Mann zu sehen, der vor der eingefügten Fläche erschrocken zurückzuweichen scheint.

Der Leerstelle, als innerbildliches Element gelesen, kann so eine Plötzlichkeit zugesprochen werden, die die Figuren im Still überrascht, verunsichert und irritiert. Dadurch wird ein paradoxer Bewegungsimpuls in die Szenerie integriert, der sich einerseits aus den Produktionsbedingungen des Film-Stills als Tableau Vivant ergibt, andererseits aus den affektgeladenen Reaktionen des Personals auf die Leerstellen. Das Unbehagen, das die ganze Collage bestimmt, wird dabei noch gesteigert durch den ebenso irritierten Blick einer weiteren sitzenden Person, die sich von der Leere weg an die erste Person wendet und so deren Reaktion auf die erscheinende Leere auch innerbildlich steigert und reflektiert.



Abb. 8.7: *Untitled*, 2015 (Siebdruck auf schwarzer Leinwand)

Eine ähnliche nicht-neutrale Reaktion auf die innerbildliche Leerstelle ist auch dem nicht betitelten Siebdruck aus dem Jahr 2015 anzusehen (Abb. 8.7). Hierbei handelt es sich um ein Bild aus einer Serie von Drucken, die das Thema der *Tabula Rasa*-Serie weiterführt und variiert. Auf einer schwarzen Leinwand ist die vergrößerte Reproduktion eines Stills zu sehen, die fast zur Hälfte von einer – in diesem Falle – schwarzen Leere durchbrochen ist. Wiederum scheint das Ausgangsbild eine dreier-Konstellation zu zeigen: Am unteren Bildrand sind noch die Beine einer sitzenden Person zu sehen, der rechts zwei Frauen gegenüberstehen. Wie auch in der *Tabula Rasa*-Collage XXXVII wendet sich eine der Frauen von der Leere weg hin zur jüngeren Frau, die ihrerseits verstohlen in die Richtung blickt, in der das Gesicht der sitzenden Person zu vermuten wäre, wo jetzt aber nur die schwarze Leerstelle zu sehen ist. Auch hier ist

das eigentliche Zentrum der Aufmerksamkeit sowie das innerbildliche Blickgefüge durch die eingefügte Leerstelle durchbrochen.

Die Leerstellen, die sich in den verschiedenen Collagen der *Tabula Rasa*-Serie sowie in den sie flankierenden Siebdrucken finden, sind nicht nur Elemente, die zwischen der innerbildlichen und der äußeren materiellen Ebene changieren. Vielmehr besitzen sie, einem Vakuum gleich, eine eigenständige Anziehungskraft, die sie zu einem aktiven Part des bildlichen Gefüges macht. Als rudimentäre Kinoleinwand oder hell erleuchteter Bildschirm reflektieren sie den filmischen Zusammenhang der Fotografie, der im Still zwar präsent ist, aber (wie in Kap. 4 deutlich wird) nur als ein gebrochener deutlich wird. Die Leinwand in der Fotografie erscheint geisterhaft deplatziert, als suche das Kino selbst die Fotografie heim, als poche es auf sein Recht und machte so klar, wohin die Fotografie gehört: ins Kino.

Dadurch, dass Stezaker gezielt die zentralen Personen oder Gegenstände des Bildes entfernt, ist die narrative Funktion des Stills gestört, wenn nicht gänzlich aufgehoben. Wie in Kapitel 4 bereits dargestellt wurde, ist das dekontextualisierte Film-Still bereits von sich aus ein Fragment, dessen filmischer Sinnzusammenhang kaum mehr herzustellen ist. Als filmische Fotografie verfügt es zwar über ein gesteigertes narratives Potenzial, dieses lässt sich aber aus dem Bild selbst nicht mehr erschließen. Indem Stezaker in der *Tabula Rasa*-Serie den Narrationsgehalt der Stills weiter beschneidet, potenziert sich die Schwierigkeit aus den Bildern einen kohärenten Sinn abzulesen. Man könnte auch sagen, die innerbildliche Leerstelle reflektiert selbst die außerbildliche Leerstelle, die der fehlende Kontext des Ausgangsbildes darstellt. Zusätzlich entsteht durch sie nicht nur eine mediale Dynamisierung des Bildes, sondern auch eine narrative: Integriert man die Leerstelle als Bildgegenstand, verändert sich die Bedeutung der Blicke und Gesten eminent. Sind diese ursprünglich in einen konkreten Kontext eingebunden, der die Beziehungen der Figuren andeuten soll, so sind die Stills nun lediglich als Dokumente einer Verwunderung zu lesen, als Fragen, auf die es keine Antworten geben kann und wird.

Im Gespräch mit David Lillington und William Horner im Jahr 2008 gibt Stezaker selbst an, die Serie beziehe sich grundlegend auf die Komposition *Tabula Rasa* des estländischen Komponisten Arvo Pärt, die dieser als Reaktion auf eine kreative Blockade 1977 verfasst hatte.¹⁰⁹⁵ Für Stezaker drückt die Komposition „das Gefühl des Schreckens, [...] das auch Maler vor der ‚leeren Leinwand‘ befallen müsse“ aus, also jenen ‚*horror vacui*‘, als Angst vor dem leeren Blatt oder der leeren Leinwand, die Künstler*innen unterstellt wird, wenn sie ein Werk

¹⁰⁹⁵ Stezaker in: Gespräch zwischen David Lillington, John Stezaker und William Horner, in: de Vries 2008, S. 73.

nicht beginnen können. In dieser Einschätzung verbirgt sich eine Anspielung an den umfassenden metaphorischen Gehalt des Begriffs der *Tabula Rasa*, der im Folgenden näher bestimmt werden soll und der für die Deutung der Collagen zentrale Aspekte bietet. 2018, zehn Jahre nach der Verbindung der Serie mit der Komposition Pärts wurde Stezaker in einem Interview erneut nach der grundsätzlichen Bedeutung der geometrischen Formen in seinen Collagen gefragt. Seine Antwort fällt in diesem Falle wesentlich breiter, aber auch reichhaltiger aus:

„I tend to use abstract geometric shapes subtractively. They often operate in the removal of the central object of attention in the image, silencing its legibility. It is also an arrest of the image that seems to move it from its temporal status as a moment into a spatial dimension. These interruptions seem to enable a formal apprehension of what was formerly a narrative image. I think of them as amnesiac images – images that have forgotten their point, their time and their place [...]“¹⁰⁹⁶

Hier wird deutlich, wie Stezaker die Leerstellen in den Bildern als Unterbrechungen im narrativen bildlichen Gefüge versteht. Die die Personen im Bild befallende Paralyse, ihre Verwunderung und Ahnungslosigkeit übertrage sich so auf das Bild, das so selbst in einen Zustand der Amnesie verfällt.

b) Leerstelle – filmisch

1.

Laut Monika Wagner ist das Motiv des leeren Bildes im Bild im Sinne der *tabula rasa* ein kunst- und kulturgeschichtlich starker Topos, dessen Bedeutung einen reichen Wandel durchgemacht hat.¹⁰⁹⁷ In ihrer Untersuchung von „leere[n] Bilder[n], Bilder[n] von ‚Nichts‘ innerhalb eines Bildes“,¹⁰⁹⁸ reflektiert sie etwa die in der Malerei in nahezu allen Epochen anzutreffende leere Leinwand zunächst als eine emphatische Überhöhung des Schöpfungsaktes. Die leere Leinwand als Bildgegenstand ist hier ein Sinnbild für einen auch göttlich gedeuteten Akt der Kreation aus dem Nichts heraus. Dabei geht mit der Darstellung der Leere im Bild aber auch die „Ambivalenz des materialisierten Nichts“¹⁰⁹⁹ einher.

¹⁰⁹⁶ Stezaker in: Garance Chabert, Aurélien Mole (Hg.), *Les artistes iconographes. Artist as iconographers* (Ausst.-Kat. Annemasse), Genf 2020, S. 209–219, hier S. 211–212.

¹⁰⁹⁷ Monika Wagner, *Die tabula rasa als Denk-Bild. Zur Vorgeschichte bildloser Bilder*. In: Barbara Naumann, Edgar Pankow (Hg.), *Bilder-Denken. Bildlichkeit und Argumentation*, München 2004, S. 67–86.

¹⁰⁹⁸ Ebd., S. 68.

¹⁰⁹⁹ Ebd., S. 70.

Wagner unterscheidet in ihrem Aufsatz drei Funktionen, die die leere Fläche im Bild kunsthistorisch eingenommen hat: Erstens fungiert die *tabula rasa* in der christlich geprägten Malerei der Neuzeit als Versinnbildlichung der „Vorstellung von der Seele als eine Wachstafel, auf der sich das individuelle Leben einschrieb oder abdrückte.“¹¹⁰⁰ Die leere Tafel ist hier also ein Zeichen für den Zustand der Reinheit, der die menschliche Seele zu Beginn seines Lebens auszeichnet. Zweitens untersucht Wagner leere Leinwände in den übervollen Galeriebildern David Teniers d.J., der im 17. Jahrhundert mit seinen Ansichten von herrschaftlichen Bildersammlungen ein ganzes malerisches Genre prägte. Hier untersucht sie vor allem Szenerien, die einen Maler beim Akt des Malens/Kopierens vor einer leeren Leinwand innerhalb der Sammlungen zeigen. Dabei entspinnt sich ein starker Kontrast zwischen der Masse an Bildern an den Wänden und der leeren Leinwand auf der Staffelei. Das Motiv der leeren Leinwand ist hier eng verknüpft mit der im Genre des Atelierbildes anzutreffenden leeren Leinwand, die im Atelier – und nicht in der Galerie – „ihren adäquaten Ort“ hat und jene „Profanisierung der *tabula rasa*“¹¹⁰¹ ausdrückt, die sie bis ins 18. Jahrhundert hinein erfahren hat. Die dritte Funktion sieht Wagner in der ironischen Darstellung leerer Leinwände in Atelierdarstellungen, die nicht als „Potenzialität des schöpferischen Vermögens“ gesehen werden, sondern „als Summe aller Stupidität des – wie man heute sagen würde – ‚Systems der Kunst‘.“¹¹⁰²

Die „erhabensten Dimensionen der *tabula rasa*“, also ihre emphatische Überhöhung als seelische Reinheit bzw. genialistische Metapher der Schöpfung klingt, laut Wagner auch im 20. Jahrhundert noch in den frühen suprematistischen Experimenten Malewitschs nach, dessen *Schwarzes Quadrat* als neune „Ikone“ der Malerei verstanden wurde.¹¹⁰³ Wobei sich für Wagner gerade die postmoderne Kunst Wege der Kritik über die Leere im Bild erschloss. So entwickelt Robert Rauschenbergs *Erased De Kooning Drawing* von 1953 (Abb. 8.8) laut Wagner, eine Form der „Medienkritik“ im Sinne einer „Kritik des Mediums Bild und als Einstieg in den ‚Ausstieg aus dem Bild‘ zugunsten von Materialien und Dingen.“¹¹⁰⁴ Hier ist das leere Bild nicht mehr eine neutrale Fläche, auf die unterschiedliche Ideale projiziert werden, sondern ein von Spuren durchzogenes „gelöschtes Bild“,¹¹⁰⁵ das eine Vielzahl eigener Codierungen und Lektüren ermöglicht. Auch der Ansatz Stezakers, der einleitend als eine

¹¹⁰⁰ Ebd., S. 71–71.

¹¹⁰¹ Ebd., S. 80.

¹¹⁰² Ebd.

¹¹⁰³ Vgl. Hubert van den Berg, Walter Fähnders, Die künstlerische Avantgarde im 20. Jahrhundert – Einleitung, in: Dies. (Hg), Metzler Lexikon Avantgarde, Stuttgart/Weimar 2009, S. 1–19, hier S. 15.

¹¹⁰⁴ Ebd., S. 85.

¹¹⁰⁵ Ebd.

postmoderne Form der Collage-Kunst charakterisiert wurde, steht dieser Konzeption näher, hat er doch auch jenen *Ausstieg aus dem Bild* vollzogen, für den Wagner hier Rauschenbergs Löschung der Zeichnung De Koonings als Wegbereiter sieht.



Abb. 8.8: Robert Rauschenberg: *Erased De Kooning Drawing*, 1953

Die epochenübergreifende Ambivalenz der weißen Leerstelle im Sinne der *tabula rasa* wird von Leena Crasemann weiterdurchdacht. Sie verdeutlicht, das gerade die „Weißheit“ der Leerstelle mit eigenen Bedeutungsdimensionen aufgeladen ist: So zeigt das Weiß der Leerstelle eine „Leere [an], ein Nichts, einen Anfangspunkt, dessen besondere Potenzialität sich recht eigentlich erst über seine semantische Offenheit, seine Vieldimensionalität herstellt.“¹¹⁰⁶ Wie sie deutlich macht, wird durch die leere Tafel, die sich in verschiedenen neuzeitlichen kunsttheoretischen Traktaten wie auch Künstlerdarstellungen findet, „ein Moment des doppeldeutigen Stillstandes [inszeniert], der das Ende des theoretischen Arguments (als *nicht mehr*) und den Anfang des zu vollführenden praktischen Akts (als *noch nicht*) gleichermaßen in sich vereint.“¹¹⁰⁷ Diese Ambivalenz wird durch die „dem Weiß inhärente Dialektik von Leere und Fülle, dem absoluten Nichts und der reinen Potenzialität“¹¹⁰⁸ getragen, die Veronika Schöne aus den zum Monochrom tendierenden Malereien Cy Twomblys herausließt.

2.

¹¹⁰⁶ Leena Crasemann, *Leere Leinwand, weißes Blatt*, in: Adam Czirak, Gerko Egert (Hg.), *Dramaturgie des Anfangens*, Berlin 2016, S. 161–184, hier, S. 163.

¹¹⁰⁷ Ebd., S. 176. (Kursivierung im Original)

¹¹⁰⁸ Veronika Schöne, *Die Weißheit der Kunst*, in: Wolfgang Ullrich, Juliane Vogel (Hg.), *Weiß*, Frankfurt/M 2003, S. 196–206, hier, S. 205.

Verhandelt Monika Wagner noch konkrete Bild-in-Bild-Verhältnisse und verschiedene Figurationen und metaphorische Funktionalisierungen von Leerstellen, geht es Wolfgang Kemp in seinem vielbesprochenen rezeptionsästhetischen Ansatz um eine kunstwissenschaftliche Ausdeutung von „Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts“¹¹⁰⁹ unter konsequenter Reflexion und Anwendung literaturwissenschaftlicher Begrifflichkeiten. Dabei fokussiert er in besagtem Aufsatz eine experimentelle Verwendung der Rezeptionsästhetik, die davon ausgeht, dass „das Betrachterverhalten [...] der eigentliche Gegenstand des Kunstwerks“¹¹¹⁰ sei. Kemp, der in seinen kunstwissenschaftlichen Studien bereits früh auf die crossmedialen Konsequenzen des Leerstellendiskurses hinweist – so nimmt er nicht nur Begriffe und Forschungsfragen der Literaturwissenschaft auf, sondern weist auch auf die Anschlussfähigkeit seiner Thesen in der Filmwissenschaft hin¹¹¹¹ – entwirft eine Theorie, die davon ausgeht, dass „jedes Kunstwerk gezielt unvollendet ist, um sich im und durch den Betrachter zu vollenden.“¹¹¹² Bilder, die er untersucht, verfügen über strukturelle und „funktionale“ Leerstellen, die im Sinne von „Unbestimmtheitsstellen“ – hier übernimmt er einen Begriff von Roman Ingarden – von den Betrachtenden auszufüllen sind.¹¹¹³ Dabei handelt es sich jedoch nicht um tatsächliche „leere Stellen“ im Bild im Sinne von gänzlich verdeckten oder gar ausgeschnittenen Partien, sondern um bildstrategische Auslassungen und Uneindeutigkeiten, die die narrative Struktur des Bildes ausmachen und die die Betrachtenden „an der innerbildlichen Kommunikation [...] beteiligen“.¹¹¹⁴ Wichtig ist Kemp dabei, dass diese Leerstellen im Sinne eines „Scharniers“ den Innenraum des Bildes mit dem Außenraum der Betrachtenden vor dem Bild verbinden (Kemp verwendet hier immer wieder den filmischen Begriff des ‚hors champ‘).¹¹¹⁵ Beide Räume bilden bisweilen ein eigenes „Kontinuum“, in dem es den Betrachtenden zukommt, die Leerstellen angemessen zu füllen. Diese Aufgabe benennt Kemp als „das Zusammenführen des Unverbundenen, das Aushalten der Spannungen, das Bestimmen des Unbestimmten.“¹¹¹⁶ Für Kemp, der die moderne Malerei der Leerstellen noch im Kontrast zur klassischen Ästhetik Hegels und Lessings sieht, die von der grundlegenden Eigenverständlichkeit und Kohärenz des Kunstwerks ausgeht, funktionieren diese Leerstellen auf mehreren Ebenen. Dabei ist sie keineswegs allein durch eine bestimmte Deutung zu ‚füllen‘,

¹¹⁰⁹ Wolfgang Kemp, *Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, in: Ders. (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985, S. 7–27; Ders., *Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, in: Ebd., S. 253–287.

¹¹¹⁰ Ebd., S. 253–254.

¹¹¹¹ Vgl. Ebd., S. 258.

¹¹¹² Ebd.

¹¹¹³ Ebd., S. 261.

¹¹¹⁴ Ebd.

¹¹¹⁵ Vgl. Ebd., S. 265.

¹¹¹⁶ Ebd., S. 270–271.

vielmehr ist die Leerstelle bei Kemp durch „vielfache Besetzbarkeit“ gekennzeichnet und die ‚raumoffene‘ Struktur des Kunstwerks eine, die der vieldimensionalen Unbestimmtheit und Offenheit Raum gibt.

Die Leerstellen, von denen Kemp ausgeht, sind also als diskursive Elemente, die durch verdeckte Bildgegenstände, Blicke und Gesten die Betrachtenden in das Geschehen im Bild involvieren, nicht aber als ‚echte‘ Leerstellen im Bild im Sinne der *Tabula Rasa*, zu verstehen. Dennoch haben die Leerstellen in Stezakers Collagen Serie eine vergleichbare Funktion: Auch sie aktivieren die Betrachtenden und binden sie in die Struktur des Bildes ein. Zwar sind die Leerstellen hier niemals in dem Sinne zu ‚füllen‘ wie es die Leerstellen in Kemps Konzept immer sind, doch sind auch sie räumliche Elemente, die eine doppelte Lektüre (als Leere-im-Bild oder als Bildschirm-im-Bild) provozieren und so den Akt der Betrachtung als solchen thematisieren und zu einem Teil des Werks selbst machen.

3.

Ausgehend von Kemps Konzept der Leerstelle haben sich eine Reihe von Studien angeschlossen, die den Begriff aus filmwissenschaftlicher Perspektive weiter untersucht haben. Wie bereits angedeutet, liegt diese Perspektive bereits bei Kemp angelegt, was die Verknüpfung der Medien und Diskursfelder weiter erleichtert. Mit den Ansätzen von Dorothee Kimmich,¹¹¹⁷ Fabienne Liptay und Nadine Dablé möchte ich im Folgenden filmische Leerstellen in den Blick nehmen und daran anschließend auf die foto-filmische Beschaffenheit des Offs in den *Tabula Rasa*-Collagen kommen.

Für Dorothee Kimmich ist die Leerstelle – auch im Sinne der literaturwissenschaftlichen Unbestimmtheitsstelle – „eines der wichtigsten Elemente moderner Filmtheorien“.¹¹¹⁸ Ihre These verdeutlicht sie vor allem anhand der frühen filmtheoretischen Schriften von Rudolf Arnheim, Béla Balázs, Sergej Eisenstein, sowie von Walter Benjamin, Siegfried Kracauer und später Theodor W. Adorno.¹¹¹⁹ Dabei geht sie grundlegend davon aus, dass der Film als „Kunst der Ellipse“¹¹²⁰ von verschiedenen Deutungen und Funktionalisierungen von Leerstellen durchzogen ist. Gerade in der teilweise überschwänglichen Theoretisierung der Montage im frühen russischen Film sieht sie einen Leerstellendiskurs präfiguriert, der bis in die Gegenwart fortgeführt wird. So charakterisiert sie die sich hier etablierenden Schnitt- und

¹¹¹⁷ Dorothee Kimmich, Die Bildlichkeit der Leerstelle. Bemerkungen zur Leerstellenkonzeption in der frühen Filmtheorie, in: Wolfgang Adam, Holger Dainat, Günter Schandera (Hg.), Wissenschaft und Systemveränderung. Rezeptionsforschung in Ost und West – Eine konvergente Entwicklung? Heidelberg: Winter 2003, S. 319–339.

¹¹¹⁸ Kimmich 2003, S. 321.

¹¹¹⁹ Zur Theorie der Collage/Montage siehe Kap. 3.

¹¹²⁰ Ebd., S. 320.

Montagetechniken als „filmische Mittel, die auf syntagmatischer und narrativer Ebene die Funktion von Leerstellen übernehmen.“¹¹²¹ Über die Darstellung des Stellenwerts der Montage bei Eisenstein, wo sie vor allem als „wirkungsästhetisches Mittel“ gekennzeichnet wird, „das die Rezeption von Filmen als einen kreativen, rationalen und emotiven Akt zugleich versteht“,¹¹²² kommt Kimmich zu dem Schluss, dass die Frage der Leerstelle für sie nur im weiteren Rahmen einer zeitgenössischen Medienästhetik zu lesen ist, in der die „digitale Simulation, die dem Zuschauer am Bildschirm das Eingreifen in die Bilderfolge, die Manipulation des Bildes selbst erlaubt“¹¹²³ im Vordergrund steht. Im Kontext einer interaktiven Medienästhetik werden die Zuschauer*innen so zum aktiven Part bei der Gestaltung der Bilder selbst und die Leerstelle final „zur Schnittstelle“.¹¹²⁴

Nadine Dablé, die sich in ihrer Einleitung ebenfalls stark auf den literaturwissenschaftlichen Leerstellendiskurs bezieht, konzentriert sich in ihrer Untersuchung, ähnlich wie Kimmich, auf filmische Leerstellenkonzepte, bemüht sich dabei aber um eine explizit transmediale Perspektive.¹¹²⁵ Dabei geht auch sie von klassischen filmwissenschaftlichen Theorien aus, die sie bei Arnheim, Balázs, Kracauer und Eisenstein findet, bindet aber auch – und das ist als Erweiterung zu Kimmich zu sehen – das auf Jean-Pierre Oudart zurückgehende Konzept der *suture* in ihre Untersuchung mit ein.¹¹²⁶ Die aus der psychoanalytischen Theorie Jacques Lacans abgeleitete Weiterentwicklung des Konzepts der konventionellen „continuity-Montage“ des klassisch-narrativen Filmdenkens¹¹²⁷ konzentriert sich auf die „Diskontinuitäten und Brüche, die sich im filmischen Schnitt manifestieren“¹¹²⁸ und die die *suture* als unbewusste ‚Vernähung‘ der Zuschauer*innen mit der Filmhandlung ausgleicht.¹¹²⁹ Die Befriedigung, die die Zuschauer*innen beim Nachverfolgen der Narration erfahren, geht dabei auf die permanente und unbewusst ablaufende Überbrückung der dem Film per se eingeschriebenen Leerstellen und Brüche zurück. Dablé macht dabei deutlich, dass den Zuschauer*innen innerhalb dieses Konzepts „keine andere Wahl [bleibt], als sich in die vorstrukturierte diskursive Ordnung einzufügen und die Rezeption entsprechend dieser Vorstrukturierung durch das Gegebene zu realisieren.“¹¹³⁰ Das Auffüllen der Leerstellen, die der Film strukturell durch das Off und die

¹¹²¹ Ebd., S. 323–324.

¹¹²² Ebd., S. 327.

¹¹²³ Ebd., S. 335.

¹¹²⁴ Ebd.

¹¹²⁵ Nadine Dablé, Leerstelle transmedial. Auslassungsphänomene als narrative Strategien in Film und Fernsehen, Bielefeld 2012.

¹¹²⁶ Ebd., S. 78–80.

¹¹²⁷ Vgl. Elsaesser, Hagener 2007, S. 113.

¹¹²⁸ Ebd., S. 112.

¹¹²⁹ Vgl. Jean-Pierre Oudart, Notes on Suture, in: Screen, Vol. 18, Nr. 4, 1997, S. 35–47.

¹¹³⁰ Dablé 2012, S. 80.

Montage bereithält, figuriert also eine „Rezipientenaktivität, die deutlich *passiv* zu verstehen ist.“¹¹³¹

Die „Kontinuitätsbrüche“ des Films stellen keine reinen Leerstellen im Sinne einer das Bild störenden oder es durchdringende Leere dar, doch sind sie strukturelle Elemente des filmischen Bildes. Dass trotzdem eine kohärente Wahrnehmung des Films möglich ist, liegt an der durch die Zuschauer*innen bewerkstelligte Verbindung der sukzessiven Einstellungen. Hier deckt sich das filmische Konzept der *suture* mit der rezeptionsästhetischen Auffassung der Unbestimmtheitsstelle als durch den Leser zu ergänzende Leerstelle. Dass der Film aber auch bewusst mit Auslassungen, Dekontextualisierungen und narrativen Unbestimmtheiten ausgestattet sein kann, macht Dablé ebenfalls deutlich. So ist das Fehlen von Informationen und Kontexten, im Sinne einer aktiven Verunsicherung der Zuschauer*innen als ein konventionelles dramaturgisches Element des Spannungsaufbaus eines Films zu verstehen. Auch solchermaßen im Film platzierte Leerstellen sind jedoch nicht als reine Ellipsen zu sehen, die den Zuschauer*innen eine abschließende Aufklärung vollständig entziehen.

Auch Fabienne Liptay geht in ihrer Untersuchung filmischer Leerstellen vom literaturwissenschaftlichen Diskurs aus, nimmt dann aber vermehrt die Malerei als Referenzmedium des Films in den Blick.¹¹³² Dabei nimmt sie zunächst Bezug zu Alfred Hitchcocks *Rear Window* (1954) um zu verdeutlichen, wie sehr die metafiktionale Struktur des Films und insbesondere dessen Spiel mit innerfilmischen Rahmungen, Leerstellen dramaturgisch einzubinden weiß. Wie auch Dablé, sieht sie den Anteil der Beschauer*innen darin, „die visuelle Verkettung“ der Filmbilder „in eine kausale“ zu übersetzen und dabei selbst „disparate Segmente zu einem raumzeitlichen Kontinuum bzw. zu einer Sinneinheit zusammen [zu setzen].“¹¹³³ Fehlende Elemente werden also durch die Zuschauer*innen unterbewusst ergänzt und vervollständigt. Genauso verhält es sich mit dem filmischen Off-Bereich, der als nicht sichtbarer Umraum der filmischen Einstellung durch die Zuschauer*innen als Realraum mitimaginiert wird. Gerade dann, wenn Gegenstände oder Personen nur teilweise zu sehen sind, werden fehlende Bildinformationen „zur Herstellung von Kohärenz [...] aus vorangegangenen Einstellungen erinnert, sofern sie gegeben wurden; bei fehlenden Anhalts- und Orientierungspunkten wird das Sichtbare schlicht über die Bildbegrenzung hinaus verlängert.“¹¹³⁴ Der filmische Raum ist also immer ein doppelt codierter, einer, „der sich in die Bereiche On- und Off-Screen unterteilt“ und permanent zwischen beiden vermittelt.

¹¹³¹ Ebd.,(Hervorhebungen i. Orig.)

¹¹³² Fabienne Liptay, Leerstellen im Film. Zum Wechselspiel von Bild und Einbildung, in: Koebner, Meder 2006, S. 108–134.

¹¹³³ Ebd., S. 110.

¹¹³⁴ Ebd., S. 111.

Ähnlich der Struktur des Offs ist im Falle des Films die Leerstelle niemals absolut, sondern immer diskursiv zu füllen. Das liegt nicht zuletzt an der innerfilmischen Verankerung des Offs und der Leerstellen die es generiert. Ein absolutes Off, das wie in den *Tabula Rasa*-Collagen Stezakers das Bild bestimmt, ist nur durch einen Eingriff in die Materialität, als materieller Zusatz oder Entzug zu bewerkstelligen. Kein Film, jedenfalls kein auf Narration und Kohärenz setzender, kann mit solchen Eingriffen ins Material gestaltet sein. Dies widerspräche nicht nur dem hier beschriebenen Anspruch auf eine kohärente Narration, sondern auch der prekären Materialität des Films selbst, der als Lichtprojektion im Kino über keine eigentliche Materialität verfügt. Eingriffe, die das Bild als solches stören, müssten auf dem Filmstreifen selbst platziert werden – um in der Projektion diese Materialität wiederum einzubüßen. Experimente, die die Materialität des Films selbst sichtbar machen, hat es in der Geschichte des Mediums seit seinen Anfängen gegeben. Vor allem die frühen Filme der französischen Dadaisten (Man Ray) und der Lettristen experimentierten mit verschiedenen Wegen, den Filmstreifen an sich zu bearbeiten und mit materiellen Zusätzen zu traktieren.¹¹³⁵ Solche Bearbeitungen des Materials selbst finden sich jedoch eher in einem filmavantgardistischen Bereich, der der Kunst nähersteht als dem klassischen Kino. Hier gilt jedes Sichtbarwerden des Materials als Fehler, der die filmische Illusion durchbricht. Leerstellen im Film haben hier nur einen Platz, wenn sie innerfilmisch funktionalisiert Teil der narrativen Dramaturgie werden und im Laufe des Films von den Zuschauer*innen (prinzipiell) aufzulösen sind.

Ein Spiel mit tatsächlichen Auslassungen oder (partiellen) Verdeckungen, wie es die *Tabula Rasa*-Serie Stezakers macht, ist filmisch nicht umzusetzen, weil es sich um Eingriffe in das Ausgangsmaterial selbst handelt; der Schnitt in der Collage betrifft also nicht allein das Material, sondern die innerbildliche Ebene ebenso. Hier liegt das ambivalente Potenzial der Collagen offen: Der Schnitt changiert *zwischen* den Bildebenen, vermittelt zwischen ihnen und trennt sie gleichermaßen. Das Bild erscheint so in seiner ganzen Doppeldeutigkeit: als materieller Gegenstand, sowie als Ausschnitt aus der Realität mit einem narrativen Gehalt. Die Leerstelle der *Tabula Rasa*-Collagen ist genuin foto-filmisch, weil sie auch diese beiden Ebenen des Bildes sichtbar macht, aufeinandertreffen lässt und ihre Divergenz entfalten lässt.

Genau wie das Off des Films ist die filmische Leerstelle eine relative, das heißt eine die durch empathische Zuschauer*innen erschlossen werden will und kann. Die Malerei, wie auch die Literatur verlangt nach Rezipient*innen, die selbst zu Erzählern werden, die „die dargestellte Szene kraft [ihrer] Imagination narrativ rezipier[en]“.¹¹³⁶ Die Leerstelle in der Fotografie

¹¹³⁵ Vgl. Jutz 2010.

¹¹³⁶ Liptay 2006, S. 119.

dagegen ist, wie sich zeigen wird, eine Absolute, durch nichts zu Füllende. Sie lässt die Betrachter*innen in ein tatsächliches Nichts blicken, das zwar in die innerbildliche Ordnung als Gegenstand integriert werden kann, das die kohärente Wahrnehmung des Bildes jedoch unabschließbar stört und verunmöglicht. So sind die leeren Stellen, die Stezaker in die Film-Stills der *Tabula Rasa*-Serie integriert, weniger als bild-dramaturgische Elemente zu lesen, die eine Auflösung immer mitdenken und auf diese final abzielen, sondern ebenso absolute Leerstellen, die die Betrachter*innen zwar aktivieren und auffordern, die fehlenden Teile zu ergänzen, diesen Prozess aber prinzipiell verunmöglichen. Lediglich die Annahme, dass die Leerstelle zu einem Bildgegenstand selbst wird und nicht mehr als Störung im Material gelesen wird, ermöglicht die Wahrnehmung der Collage als „Ganzes“.

c) Die Fotografie durchlöchern: *Circle* und *Sphere*

1. *Circle*

Von den filmischen Leerstellen ausgehend sollen nun Auslassungen in Fotografien in den Blick genommen werden. Dabei sollen zunächst die Serien Stezakers im Fokus stehen, die nicht wie die *Tabula Rasa*-Serie durch rechteckige Aussparungen gekennzeichnet sind, sondern durch kreisrunde. Hierzu zählt etwa die 2013 begonnene *Circle*-Serie und die als Abwandlung dieser zu verstehende Serie *Spheres*. Gerade aus der *Spheres*-Serie soll der für dieses Kapitel leitthematische Begriff der *Sphäre* abgeleitet werden.

Grundlage der *Circle*-Serie ist hier, wie in allen Bildern der Serie, ein einzelnes Film-Still aus dem eine kreisrunde Fläche ausgeschnitten wurde. In ihrer Reduktion auf diese zwei Elemente (Film-Still plus Aussparung) ist die Serie deutlich mit der zuvor besprochenen *Tabula Rasa*-Serie verwandt, doch gilt sie für Stezaker als eigenständige Folge. In der ersten Collage der Serie sind zwei Frauen zu sehen, die mit dem Rücken zu den Betrachter*innen über einen Balkon hinweg eine nächtliche mondbeschienene Landschaft betrachten (Abb. 8.9).

Bei der Fotografie handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um eine Studioaufnahme zu einem Film, dessen Titel nicht – wie in viele anderen Fällen – am unteren Bildrand angegeben ist.

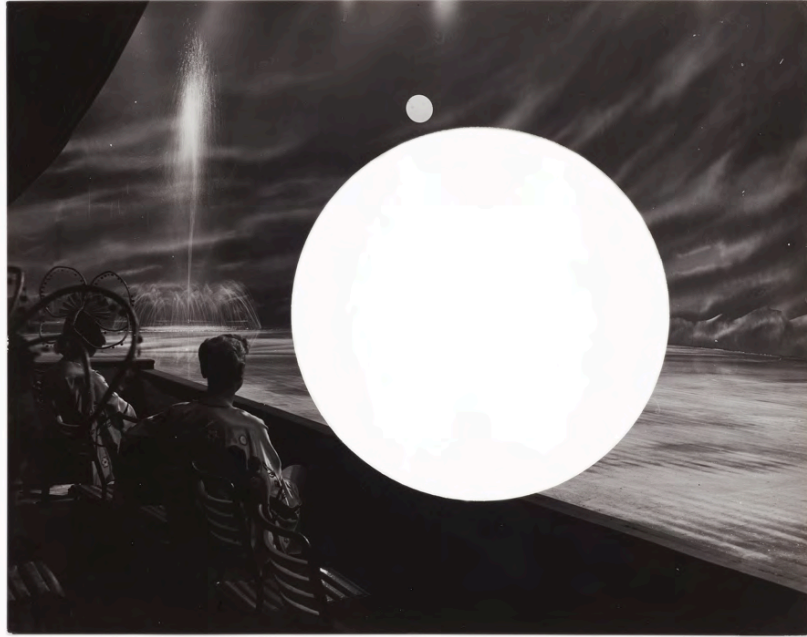


Abb. 8.9: *Circle I*, 2013

Fast die gesamte Bildmitte ist von einem kreisrunden Loch durchbrochen, welches einem hellen Leuchtkörper ähnelt, oder einem Spot, der auf das Bild gerichtet ist. Dabei wird die Leerstelle hier flankiert von einem wesentlich kleiner erscheinenden Vollmond, der die nächtliche Szenerie schwach zu erleuchten scheint. Wie auch in der *Tabula-Rasa* Serie ist hier das Zentrum der innerbildlichen Aufmerksamkeit den Betrachter*innen entzogen. Genau wie die im Bild sich befindenden Frauen werden die Betrachter*innen auf ihre Tätigkeit des Schauens zurückgeworfen und der Frage ausgeliefert, was hier dem Blick entzogen wird. Dabei ist die Leerstelle hier weniger klar als ein bildlicher Gegenstand auszumachen, wie die rhomboiden Flächen der *Tabula Rasa*-Serie, die durch ihre rechteckige Form klare Bezüge zur filmischen Leinwand herstellen. Die runden Löcher in den Bildern der *Circle*-Serie verfügen aber nicht weniger über einen kinematographischen Hintergrund: Auch sie werden, gedeutet als auf das Bild gerichtete Strahler, zum Lichtkegel eines starken Projektionsapparats, der einen ‚blinden Fleck‘ im Bild verursacht.

„The hole suggests an optical blindspot but also a psychological one, even though we can’t tear our eye away. The hole is the question.”¹¹³⁷

Als blinder Fleck gelesen verdeutlichen die Leerstellen hier eine weitere Stufe in der Reflexion des Sehens und seiner Bedingungen: Wie auch die leeren Kinosäle, die Hiroshi Sugimoto seit 1976 fotografiert und in denen die in Dauerbelichtung aufgenommenen Filme die Leinwand als

¹¹³⁷ Leonard 2018, S. 12.

strahlende und blendende weiße Fläche erscheinen lassen (Abb. 8.10), machen die Löcher in der *Circle*-Serie auf den blinden Fleck des Sehens selbst aufmerksam und unterstreichen die Beteiligung der Negation des Sehens am Sehen selbst. Ist die innerbildliche Leerstelle (*intericonic blank*¹¹³⁸) in den Fotografien Sugimotos noch durch die dauerhafte Einschreibung des Films auf das fotografische Negativ entstanden und somit Teil des fotografischen Kontinuums, ist die Leerstelle der *Circle*-Serie eine, die keine eigentliche Berechtigung im Bild besitzt und doch über eine starke ikonische Evidenz verfügt. Bei Sugimoto ist der blinde Fleck „der Film, der nicht ins Bild kommt, obwohl er vor der geöffneten Kamera abgelaufen ist“,¹¹³⁹ bei Stezaker das filmische Dispositiv in Form von Leinwand und Strahler/Projektor, das die Fotografie heimsucht. Bei Sugimoto konterkariert die Fotografie ihr eigenes Verhältnis zu Dauer und zu Zeitlichkeit – „here the photograph is, in a literal way, the embodiment of temporal duration“¹¹⁴⁰ –, bei Stezaker dagegen wird das räumliche Kontinuum des Bildes angegriffen und erweitert. Beiden innerbildlichen Leerstellen ist dabei ein Zug wesentlich, der einer Negativität im Bild Raum gibt. Bei Sugimoto löscht das gleißend helle Licht des Films alle anderen Bilder des eigentlich projizierten Films aus und wird auf das Licht selbst – als sein „basales Element“ – allein reduziert und changiert so, laut Dennis Göttel, zwischen „horror vacui und Transzendenz“.¹¹⁴¹ In der *Tabula Rasa*-Serie Stezakers ist die als leere Leinwand gedeutete Fläche jedoch innerbildlich integriert indem sie durch die Blicke der im Bild anwesenden Personen scheinbar adressiert und so als bildinterner Gegenstand akzeptiert wird. In beiden Arbeiten wird die Leinwand als „eine Struktur der verschwindenden Erscheinung (*de l'apparition disparaissante*)“¹¹⁴² sichtbar, also als paradoxe Fläche, die mal die zeitliche Struktur des Bildes offenlegt, mal ihre räumliche.

Die paradoxe Zeitstruktur der Leerstellen in Sugimotos *Theaters* wird von Lilian Haberer im Dialog mit ausgewählten Diainstallationen von Ana Torfs weiter durchdacht.¹¹⁴³ Sie sieht in

¹¹³⁸ Vgl. Elisabeth-Christine Gamer, Configurations of Emptiness. Intericonic Blanks in Louise Lawler's *A Movie without the Picture* and Hiroshi Sugimoto's *Theaters*, in: Carla Taban (Hg.), *Meta- and Inter-Images in Contemporary Visual Art and Culture*, Leuven 2013, S. 115–131, hier wird ein weiteres Konzept innerbildlicher Leerstellen in Anschluss an den literaturwissenschaftlichen Komplex der Intertextualität, sowie an Wolfgang Kemps Überlegungen zur Leerstelle in Ansätzen entwickelt.

¹¹³⁹ Hans Belting, *Hinter Duchamps Tür. Kunst und Perspektive bei Duchamp, Sugimoto und Jeff Wall*, Köln 2009, S. 88–89; zur Filmgeschichte der Blindheit siehe: Alexandra Tacke, Einleitung. Blind Spots in der Filmgeschichte, in: Dies. (Hg.), *Blind Spots. Eine Filmgeschichte der Blindheit vom frühen Stummfilm bis in die Gegenwart*, Bielefeld 2016, S. 7–36.

¹¹⁴⁰ David Green, *Marking Time. Photography, Film and Temporalities of the Image*, in: Green, Lowry 2016, S. 9–21, hier S. 9.

¹¹⁴¹ Göttel 2016, S. 46.

¹¹⁴² Derrida 2016, S. 141–142; zitiert auch bei Göttel 2016, S. 24.

¹¹⁴³ Lilian Haberer, *Zeitstrukturen, entre-images und entracte. Zu Leerstellen und Zwischenräumen des Bildes an Beispiel von Ana Torfs und Hiroshi Sugimoto*, in: Ilka Becker, Michael Cuntz, Michael Wetzel (Hg.), *Just Not in Time. Inframedialität und non-lineare Zeitlichkeit in Kunst, Film, Literatur und Philosophie*, München 2011, S. 249–266.

ihnen eine zeitliche Dimension offengelegt, die „ein Kipp-Phänomen zwischen filmischem und fotografischem Bild“¹¹⁴⁴ artikuliert. Dieses Kipp-Phänomen eröffnet einen bildimmanenten Zwischen-Raum der „den abwesenden Film nur noch indexikalisch markiert und so zu einer Projektionsfläche für viele imaginäre Filme werden lässt.“¹¹⁴⁵ Hier überschneiden sich wiederum die Leinwände Sugimotos mit denen Stezakers: Auch diese öffnen sich den Betrachtenden als Möglichkeitsraum und leeres Feld der eigenen Imagination.



Abb. 8.10: Hiroshi Sugimoto, *Al Ringlin, Baraboo*, 1980

2. Leerstelle – foto-filmisch

Die leeren Flächen in den Collagen von Stezaker und den Fotografien von Sugimoto reihen sich ein in (und ergänzen) die Sammlung an fotografischen Leerstellen, die Timm Starl in seiner *Kritik der Fotografie* zusammenstellt.¹¹⁴⁶ Starl geht hier zunächst von historischen Fotografien aus, die durch überbelichtete Stellen, wie etwa geöffnete Fenster in sonst unterbelichteten Räumen, strahlend weiße Flecken aufweisen, die er als „Leerstellen“ bezeichnet, die „den Blick auf sich ziehen, obgleich es gar nichts zu sehen gibt.“¹¹⁴⁷ Diese Phänomene stellen jedoch nur

¹¹⁴⁴ Ebd., S. 258.

¹¹⁴⁵ Ebd., S. 264.

¹¹⁴⁶ Timm Starl, Leerstellen, in: Ders., *Kritik der Fotografie*, Marburg 2012, S. 168–175.

¹¹⁴⁷ Ebd., S. 168–169.

zufällige fotografische Erscheinungen, oder gar Fehler in der Fotografie dar.¹¹⁴⁸ Absichtlich platzierte oder inszenierte Leerstellen findet Starl in der konzeptuellen Fotografie etwa bei John Hilliard oder Hans Hartung. Beide experimentieren ab den 1970er Jahren mit verschiedenen Formen von fotografischen Leerstellen, die durch Überbelichtungen im Bild oder durch nachträgliche Eingriffe beim Entwickeln der Fotografien erzeugt werden (Abb. 8.11 und 8.12).

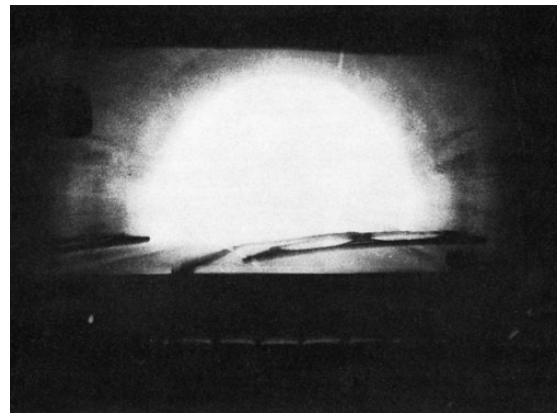
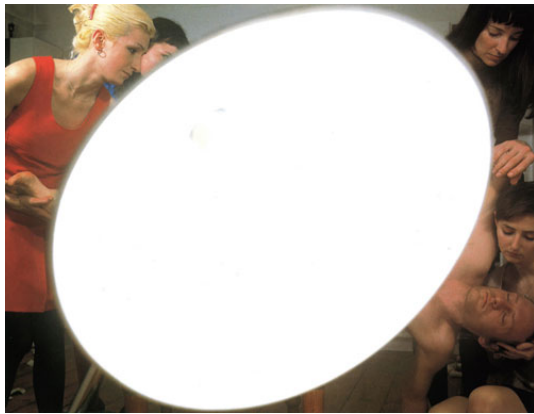


Abb. 8.11: John Hilliard, *Fallen (Into the Light)*, 1998 Abb. 8.12: Hans Hartung, *Tunnelende*, 1974/75

In beiden Fällen attestiert Starl den Leerstellen „magische Kräfte“, die die Betrachter*innen „ebenso ins Bild stoßen, wie aus diesem hinaus katapultieren.“¹¹⁴⁹ Dabei sieht Starl in diesen Leerstellen keine Beschneidungen ihres eigentlichen narrativen Gehalts, vielmehr „wird das narrative Potenzial, das ein Bild enthält, nicht eingegrenzt, sondern vergrößert.“¹¹⁵⁰ Auf diese Weise gelesen, ist die Leerstelle nicht als ein Makel der Fotografie im Sinne eines blinden Flecks zu sehen, sondern als ein Surplus, das die Betrachter*innen zur Reflexion der eigenen Wahrnehmung zwingt und bewirkt, dass „der forschende Blick des Betrachters nach außerhalb und immer auch auf das Medium selbst gelenkt wird.“¹¹⁵¹

Dieses medienreflexive Potenzial, das der fotografischen Leerstelle, wie jeder anderen Störung der Fotografie durch Elemente, die die Erkennbarkeit des Bildes beeinträchtigen, innewohnt, verdeutlicht auch Peter Geimer, der sich in seinen verschiedenen fototheoretischen Studien mit Fragen der Sichtbarkeit von fotografischen Materialitäten auseinandersetzt. Gerade in den vermeintlichen Fehlleistungen der Fotografen – die sich im Prozess des Auslösens, der Entwicklung oder auch der Lagerung im Material des Filmstreifens oder im Trägermaterial des Papiers niederschlagen können – offenbart sich nicht nur die Materialität des Bildes an sich,

¹¹⁴⁸ Zum „Fehler“ in der Fotografie siehe Peter Geimer, *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*, Hamburg 2010.

¹¹⁴⁹ Starl 2012, S. 170.

¹¹⁵⁰ Ebd.

¹¹⁵¹ Ebd., S. 171.

sondern auch das vermeintliche Transparenz-Paradigma der Fotografie.¹¹⁵² Verstanden als reines Medium der Aufzeichnung ist die Fotografie versucht, jegliche Störung des Materials auszuschließen. Transparent ist die Fotografie insofern sie eine ungehinderte ‚Durchsicht‘ auf das in ihr Repräsentierte liefert und zu liefern hat. Störungen sind also per se unerwünscht.¹¹⁵³ Lediglich in den künstlerischen Avantgarde-Bewegungen, die nach neuen fotografischen Ausdrucksformen suchten, finden Störelemente als eigenständige ästhetische Gestaltungselemente eine strukturelle Aufwertung. So etwa in den frühen surrealistischen Solarisationen von Raoul Ubac und ab den 1970er Jahren bei den deutschen Fotografen Chargesheimer und Gottfried Jäger, die beide auf verschiedene Weise mit Entwicklerflüssigkeiten oder den fotografischen Trägermaterialien experimentierten. Diese Arbeiten zielten, wie Franziska Kunze klar macht, gerade darauf ab, dem Material im fotografischen Prozess zur Sichtbarkeit zu verhelfen und so dem Transparenz-Denken der Fotografie entgegen zu treten. Zwar werden hier keine expliziten Leerstellen in den Fotografien erzeugt, dennoch lassen sich die verschiedenen Elemente, die eine transparente Lesart der Fotografie verunmöglichen, durchaus mit den Bearbeitungen Stezakers in Verbindung bringen: Beide Ansätze verstehen Fotografien konsequent als materielle Objekte, als Bildgegenstände, mit eigenständigen haptisch-taktilen Qualitäten, die ihre Bildlichkeit ebenso bedingen, wie der apparative Akt des Auslösens und der Entwicklung.

Flecken, die das Foto als materielle Zusätze stören, haben dabei im Blick Peter Geimers die Qualität „an der Gestaltung des Bildes beteilig[t]“ zu werden und so in das bildliche Kontinuum des Fotos selbst integriert zu werden. Den Betrachter*innen eines solchen „Photo-Flecks“ „steht es grundsätzlich offen, ihm den Status einer Repräsentation zuzugestehen.“¹¹⁵⁴ Der Fleck als Störelement kann so den Status eines Zusatzes verlieren und als „vermeintliche[r] Defekt“ des Bildes ein „integraler Bestandteil des Bildes“ werden und „mit den übrigen Motiven in ein Verhältnis der wechselseitigen Deutung“¹¹⁵⁵ eintreten.

In Stezakers Fall der *Circle-Collagen* wird das Transparenz-Paradigma des Fotos zudem paradox gewendet. Als ‚durchlöcherte Fotografie‘ ermöglicht das Bild (wie auch die *Mask-Collagen*, Vgl. Kap.6) eine buchstäbliche *Durch-Sicht* durch das Bild an sich, wobei die ‚durchsichtige Stelle‘ selbst nichts preisgibt als die Negation des Bildes. Die kreisrunde

¹¹⁵² Zum Transparenz-Diskurs der Fotografie im Dialog mit künstlerischen Strategien der Sichtbarmachung siehe Franziska Kunze, *Opake Fotografien. Das Sichtbarmachen fotografischer Materialität als künstlerische Strategie*, Berlin 2019.

¹¹⁵³ Vgl. Peter Geimer, Was ist kein Bild? Zur ‚Störung der Verweisung‘, in: Ders. (Hg.), *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt/M 2002, S. 313–341, hier S. 315.

¹¹⁵⁴ Geimer 2010, S. 131–132.

¹¹⁵⁵ Ebd.

Aussparung, hier codiert als Lichtkegel, durchschneidet das ikonische Kontinuum der Fotografie und öffnet es so als invertierter blinder Fleck hin zu seiner eigenen Negativität.



Abb. 8.13: *Circle XI*, 2015

Die durchlöchernde und zerschnittene Leinwand formuliert ein Problem des Bildes, dessen aggressive Konnotation bereits Hubert Damisch mit dem Film in Verbindung brachte. Für ihn betrifft diese Gewalt „die spezifische Differenz des Kinos [...]: und zwar die originale, wenn nicht originäre Beziehung, die das filmische Bild [...] mit der Leinwand unterhält, auf die es sich projiziert und die [...] dazu bestimmt ist, ihm als Träger zu dienen.“¹¹⁵⁶ Damisch verweist in seinem Vortrag nicht nur auf filmische Beispiele, die diese Gewalt sichtbar machen, sondern auch auf die „Gewaltsamkeit der Zeichnung“, der „Spitze des Griffels oder des Bleistifts“, sowie in diesem Zusammenhang auf die *concetti spaziali* Lucio Fontanas, jene zerschnitten und durchstoßenen Leinwände, die schon um 1960 die Grenzen des Bildes und der Malerei verhandelten und grundsätzlich die Frage stellten, „was sich hinter der Leinwand befindet“.¹¹⁵⁷ Daran anschließend verhandelt Damisch das „gewaltsame Eindringen des Off ins Bildfeld“¹¹⁵⁸ und somit das Sichtbarwerden ebenen jener unsichtbaren Bereiche des Kinos in Bezug auf Pascal Bonitzer und Noël Burch. Letzterer wird von Damisch mit der Frage in Verbindung

¹¹⁵⁶ Hubert Damisch, Die Leinwand durchlöchern, in: Ders., *Fixe Dynamiken. Dimensionen des Fotografischen*, Berlin 2004, S. 191–215, hier, S. 191.

¹¹⁵⁷ Ebd., S. 194. Zur Gewaltsamkeit der Zeichnung siehe auch Derridas Anmerkungen zu den Zeichnungen Antonin Artauds; Jacques Derrida, *Das Subjekt ent-sinnen*, in: Paule Thévenin, Jacques Derrida, Antonin Artaud. *Zeichnungen und Portraits*, München 1986(b), S. 51–107.

¹¹⁵⁸ Ebd., S. 208.

gebracht, wie man davon ausgehen könne, „daß eine der Dimensionen des Off sich hinter der Kamera befinde, als müßte die Kamera als etwas angesehen werden, das selbst im Bildfeld eingefangen wäre?“¹¹⁵⁹ Auch mit Deleuze lässt sich das Off des Films als eine Erweiterung des filmischen Raums lesen, der sich als „Außerhalb des Bildfeldes“ öffnet, „selbst im geschlossensten Bild.“¹¹⁶⁰

Auch Joachim Paech kennt die „Löcher in der Leinwand“, die mal als filmisch projizierte Leerstellen die Durchlöcherung des Films nur vortäuschen,¹¹⁶¹ mal als tatsächlicher „Akt der Zerstörung“, der den „Vorhang“ zwischen dem davor und dem dahinter zerreißen und so zum „Zusammenbruch der Projektion“¹¹⁶² führen will. Für Paech intendiert die Verletzung der Leinwand die Auflösung des Films und seines Illusionismus. In seiner Argumentation kann die Zerstörung der Leinwand filmisch nur an einer sekundären innerdiegetischen Leinwand „gezeigt werden“: Die Zerstörung der primären Leinwand hat selbst ihren Tod zur Folge und entzieht sich so der Repräsentation.¹¹⁶³



Abb. 8.14: *Cirlice VIII*, 2014

¹¹⁵⁹ Ebd., S. 200.

¹¹⁶⁰ Deleuze 1989, S. 35.

¹¹⁶¹ Vgl. Paech 2009, S. 143.

¹¹⁶² Ebd., S. 153.

¹¹⁶³ Vgl. Ebd., S. 153–154.

Die partielle Zerstörung des Bildes in den Collagen Stezakers fördert dabei jene grundsätzliche Gewalttätigkeit des Schnitts aus dem Zustand der Latenz voll ins Bild-Bewusstsein, die Derrida vor allem anhand der Zeichnungen Antonin Artauds hervorgehoben hat. Hier ist es der Begriff des *Subjektils*, den Derrida verwendet, um anzuzeigen, wie die „Kraft des Bildes“ von der „Gewaltsamkeit des zeichnerischen Aktes“¹¹⁶⁴ ausgeht. Die Zeichnungen Artauds sind von einer Heftigkeit gekennzeichnet, die den eigentlichen Bildträger malträtiert, ihn mit Rissen und kleinen Löchern überzieht und diesen nicht selten gänzlich durchbricht. In diesen Angriffen auf das Material sieht Derrida eine grundsätzliche „Destabilisierung“¹¹⁶⁵ des repräsentativen Anspruchs der Zeichnung. Das Subjektill ist dann das Element, das zwischen Zeichenfläche und Grund changiert, dazwischenliegt „wie eine Leinwand, ein Schleier, ein ‚Träger‘ aus Papier, das Hymen zwischen drinnen und draußen, zwischen oben und unten, diesseits und jenseits [...]“¹¹⁶⁶ Dabei ist es eine „Figur des Anderen“¹¹⁶⁷, die in der Sichtbarmachung des Materials die Zeichnung dynamisiert. Der Widerspruch ist dabei klar: Um die Parameter der eigenen Materialität, der Modi der Repräsentation und den Dualismus von Zeigen und Verbergen reflektieren zu können, ist die partielle Zerstörung der Zeichnung nötig. Übertragen auf die Collagen Stezaker wird deutlich, dass auch hier der gewaltsame Akt des Schneidens, des Punktierens (und des Transplantierens) das Bild öffnet und es grundlegend destabilisiert. Das Eindringen des außerbildlichen Offs ist dabei auch als invasiver Akt zu sehen, als gewaltsamer Einbruch des Außens in das Innere des Bildes.¹¹⁶⁸

Das diese Öffnung des Film-Stills bei Stezaker klar foto-filmisch konnotiert ist, verdeutlicht die *Circle VIII*-Collage (Abb. 8.14), in der wiederum das Zentrum der Aufmerksamkeit durch eine kreisrunde Aussparung verdeckt bzw. aus dem fotografischen Kontinuum herausgetrennt ist. In dem Still der Film-Noir Produktion *Shadow of a Woman* von 1946, deren Titel an der Unterkante deutlich zu lesen ist, ist eine Szenerie von wahrscheinlich drei Personen zu sehen: einem männlichen Fotografen, der sich mit dem Rücken zu den Betrachter*innen wendet und vermutlich im Begriff ist eine ihm gegenüberstehende Person zu fotografieren und einer dritten Person, die das Geschehen nebenstehend beobachtet. Die Auslöschung der Hauptfigur, die sich mutmaßlich ‚hinter‘ der der weißen Fläche befindet, ist hier in ein direktes Verhältnis zum runden Blitzgerät des Fotoapparats gesetzt. So ist die Auslöschung der Figur, die den Fokus des Bildfeldes bildet, bildlogisch an den Auslöser des Blitzes gebunden und als Umkehrung des apparativen Sichtbarkeits-Paradigmas des Fotos zu lesen: Der Lichtblitz des Fotoapparats, der

¹¹⁶⁴ Kathrin Busch, *Geschicktes Geben. Aporien der Gabe bei Jacques Derrida*, München 2004, S. 276.

¹¹⁶⁵ Derrida 1986(b), S. 63.

¹¹⁶⁶ Ebd., S. 59.

¹¹⁶⁷ Ebd., S. 61.

¹¹⁶⁸ Siehe auch: Busch 2011, S. 125–135.

die Figur innerdiegetisch ablichten/festhalten soll, sorgt durch die intendierte Überbelichtung für ihre extradiegetische Auslöschung. Diese nimmt dabei selbst die Form eines kreisförmigen Lichtkegels ein, der die Blendung des Blitzes an die Betrachter*innen weitergibt. So entspinnt sich ein Netz von inner- und außerbildlichen Bezügen, das vor allem von der metaphorischen Überblendung von fotografischem Auslöser und dem materiellen Schnitt durch das Bild ausgeht. Wie bereits in Zusammenhang mit den frühen *Psycho*-Collagen in Kapitel 5 deutlich gemacht wurde, ist der *Schnitt durch Raum und Zeit* einer der zentralen Fixpunkte der Fototheorie von Philippe Dubois.¹¹⁶⁹ Stezaker verdeutlicht diesen fotografischen Akt als Bild-Akt im Bild: Indem der Schnitt sich am Fokus des Apparats und seines Blitzes orientiert, verdoppelt sich der Akt des Auslösens als Schnitt und überschreitet die Grenze der Repräsentation ins Material des Fotos. Der Schnitt durch den Raum und die Zeit wiederholt sich nachträglich als Schnitt durch das Papier. Hierdurch ist eine Invertierung des fotografischen Akts in den Akt des Schneidens der Collage angedeutet. Die Collage wird so zu einer Allegorie der Fotografie selbst.¹¹⁷⁰ Wie auch in der sich im Defekt aufdrängenden Materialität, zeigt sich in der gestörten Verweisstruktur des Lichtblitzes der Collage die Fotografie *selbst*.¹¹⁷¹ Der Akt des Schneidens ist dabei im besten Sinne foto-filmisch gelagert und verweist genauso auf den filmischen Schnitt der Postproduktion (Montage), der als die filmische Praxis schlechthin gesehen wird.¹¹⁷²

Die Leerstellen der Fotografien, die sich in den Collagen als kreisrunde „Löcher“ zu erkennen geben, können zudem als negative Figuration des *punctums* der Fotografie nach Barthes gelesen werden, jenen „empfindlichen Stellen“ des Bildes, die als „Male“ und „Verletzungen“¹¹⁷³ im Bild die Betrachter*innen selbst bestechen. In der Lesart Derridas ist das Gegensatzpaar von *punctum* und *studium* in ein äußerst heterogenes Beziehungsgeflecht eingebunden, in dem das *punctum* als „das punktische Element“ einem Parasiten gleich, „den Raum des *studium*“ „heimsucht“¹¹⁷⁴ und durchdringt. Genau in diesem Sinne sucht die Leerstelle die Fotografie heim, durchbricht ihre geschlossene Narration und unterminiert jede konkrete filmische Bezüglichkeit.

¹¹⁶⁹ Dubois 1998, S. 174.

¹¹⁷⁰ Vgl. Leonard 2018, S. 12.

¹¹⁷¹ Vgl. Geimer 2010, S. 133.

¹¹⁷² Vgl. Jan Marie Peters, Theorie und Praxis der Montage von Griffith bis heute, in: Hans Beller (Hg.), Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts, München 1993, S. 33–48, hier, S. 35.

¹¹⁷³ Barthes 1989, S. 36.

¹¹⁷⁴ Derrida 1987, S. 18; siehe vertiefend hierzu die Zusammenfassung in Kap. 10.

3. *Sphere*

Eine Variation erfährt das Prinzip der Durchlöcherung oder Punktierung der Fotografien durch die Überlagerung von jeweils zwei Film-Stills in der *Sphere*-Serie, die nach dem bereits in den *Shadow*-Collagen (Vgl. Kapitel 7) verdeutlichten Schema organisiert ist und die nach effektiven Überschneidungen zwischen den Bildern sucht und diese so in ein dialektisches Verhältnis zueinander treten lässt.



Abb. 8.15: *Sphere I*, 2013

So etwa in der ersten Collage der Serie von 2013 (Abb. 8.15). Die *Sphere I*-Collage zeigt in der aufliegenden Fotografie eine häusliche Szene am Tisch, in der eine männliche Figur mit verzerrter Mine einen Löffel an den Mund gereicht bekommt, während ihm gegenüber sitzend eine weitere Person dabei zusieht. Die unterliegende Fotografie, von der nur sehr wenig zu sehen ist, kann als Szene eines medizinischen Hörsaals verstanden werden, da am unteren sichtbaren Bildrand zwei Figuren in langen Kitteln auszumachen sind und darüber in leicht geschwungenen Reihen sitzende Zuschauer*innen, die nach unten schauen. Die runde Auslassung im oberen Still schneidet die zentral im Bild stehende Figur mit dem Löffel und das Gesicht der zweiten sitzenden Figur so aus dem Bild, dass das dahinterliegende Publikum nicht als Betrachter*innen der medizinischen Vorführung vor ihnen gelesen wird, sondern der

peinlichen Szene der widerwilligen Einnahme des Medikaments in der ersten. Gesteigert wird die unheimlich-groteske Wirkung der Collage dadurch, dass das fehlende Gesicht der zweiten, sitzenden Person im Vordergrund durch zwei Köpfe aus dem Publikum ergänzt wird, die sich, um besser sehen zu können, zusätzlich nach vorn neigen.

Die Sphäre im Bild fungiert hier im Sinne einer optischen Linse, die den Durchblick nicht auf eine innerbildliche Leerstelle, sondern auf eine unterliegende Bildschicht ermöglicht, die wiederum eine abgründige Bildstaffelung intendiert. Die *Spheres* verhandeln so nicht explizit das foto-filmische Off, wie es die *Tabula-Rasa* oder die *Circle*-Serien tun und öffnen den Bildraum nicht für den Einbruch einer Negativität, sondern für ein weiteres Bild, das dieses als Überschuss heimsucht. Die Ambiguierung des Bildes durch das andere funktioniert hier ähnlich wie in den nicht betitelten Schatten-Collagen (Vgl. Kapitel 7), in denen die negativ invertierte Figur einen neuen Bildraum öffnet, der sich jedoch strukturell und auch formal vom ersten unterscheidet. In der *Sphere*-Serie sind es dagegen zwei konkrete Film-Stills die kombiniert werden und die sich so in einem deutlicheren foto-filmischen Kontext verorten lassen. Die in das Bild hineingeschnittenen Sphäre ist hier nicht als Leerstelle konnotiert, die das Bild zu seinem Außen hin öffnet, sondern die eine innerbildliche Staffelung und somit einen Bildkörper als *mise-en-abyme* und Palimpsest inauguriert. Auch ist die Sphäre hier nicht als Allegorie der Fotografie zu verstehen, die über die Gleichsetzung von Schnitt und Blitz einer Metaphorik des Lichts verschrieben ist. Dennoch kann das ‚Loch‘ in der Fotografie auch hier als Verhandlung von innerbildlichen Grenzen und deren Übertretung gelesen werden, die auch durch den Begriff der Sphäre getragen wird. Zudem eröffnet sich über die Sphäre im Bild eine Assoziation zur filmischen Loch- oder Kreisblende als spezifischer Montagetechnik des Schnitts, die den ‚Übergang‘ zwischen zwei Einstellungen über einen sich öffnenden oder schließenden Kreis organisiert, die nicht selten zur Fokussierung auf einzelne Bildgegenstände und Details eingesetzt wird.

Der Begriff der Sphäre ist, ähnlich dem der Maske oder dem der Brücke mit einem eminenten metaphorischen Bedeutungsgehalt aufgeladen, der diesen in einen raumtheoretisch aber auch kunst- und kulturgeschichtlich orientierten Feld verortet. Prominenteste Verwendung findet der Begriff dabei in dem umfassenden Konzept der *Sphärologie* Peter Sloterdijks, der sämtliche Bedeutungsebenen des Begriffs mobilisiert, um ihn als Schlüsselbegriff einer Theorie der Gesellschaft im Spannungsfeld von Individuation und Pluralisierung zu deuten.¹¹⁷⁵ Dabei reicht das Spektrum der hier eröffneten Bezüge von antiken kosmologischen Vorstellungen über biologisch-organische bis hin zu physikalischen Betrachtungen, in denen Kugel- und

¹¹⁷⁵ Vgl. Sloterdijk 1998.

Hohlformen in allen nur erdenklichen Skalierungen und Dimensionierungen vorkommen. Die Sphäre wird von Sloterdijk dabei als „das innenhafte, erschlossene, geteilte Runde, das Menschen bewohnen“¹¹⁷⁶ definiert und so in ein explizit dualistisches Innen-Außen-Schema eingebunden. Das Modell der Sphäre bezeichnet so zunächst einen abgeschlossenen Innen-Raum, der selbst über ein eigenes Innen-Klima im Sinne einer Atmosphäre¹¹⁷⁷ verfügt. Die Sphäre ist dabei als ein potenziell zerbrechliches Raummodell gedacht, das den Menschen einschließt, umgibt und schützt. Ihre Materialität ist, wenn überhaupt stofflich vorhanden, mit einer gläsernen Transparenz verbunden, die sich metaphorisch in der Seifenblase wiederfindet. Sloterdijks „Anthropologie des Runden“¹¹⁷⁸ geht dabei grundsätzlich von der Geschlossenheit der Sphäre und der Isolation aus, denkt die Sphäre aber auch als Ort der Koexistenz, der Gemeinschaft und der Teilung.



Abb. 8.16: *Sphere VII*, 2013

In Stezakers *Sphere*-Collagen sind die Sphären weit weniger absolut gedacht und vielmehr als durchlässige innerbildlich Räume konzipiert, die die Bilder durch den Schnitt zwar deutlich voneinander scheiden, die aber durch inhaltliche Überschneidungen, so absurd sie auch erscheinen mögen, einen konkreten Austausch zwischen den Bildern herstellen. Die Bild-

¹¹⁷⁶ Ebd., S. 28.

¹¹⁷⁷ Vgl. Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Berlin 2013; hier wird aus dem Begriff der Atmosphäre eine eigenständige Ästhetik im Sinne einer *Aisthētik* abgeleitet. Die Atmosphäre ist dabei weder als etwas „Objektiv“-Dinghaftes noch als etwas „Subjektives“ gedacht – vielmehr ist die Atmosphäre als spürbare Anwesenheit entworfen, die in der Kunst „aus sich heraus[tritt]“; Vgl. Ebd., S. 33–34.

¹¹⁷⁸ Stephan Günzel, *Raum. Eine kulturwissenschaftliche Einführung*, Bielefeld 2020, S. 96

Sphäre in der Collage ist somit das paradoxe Modell eines doppelt codierten Raumes, der die Schnitt-Stelle als solche hervorhebt und die Kommunikation der Bilder miteinander regelt. Mit Blick zurück auf die fotografisch konnotierten Leerstellen der *Circle*-Serie, deren kreisrunde Auslassungen ebenfalls als innerbildliche Sphären gelesen werden können, wird jedoch deutlich, dass Stezakers Verständnis der Sphäre hier nicht eindeutig ist. Vielmehr wird deutlich, dass sich die Serien grundsätzlich unterscheiden, insofern die ins Bild gesetzte Leerstelle im ersten als eine Reflexion des foto-filmischen Offs und dessen medialer Konstitution des Schnitts gesehen und im zweiten Fall diese mediale Reflexion zugunsten einer paradox-grotesken Verschmelzung der Bilder herabgesetzt wird. Die Fülle der *Sphere*-Collagen konnotiert den Raum als pluralen Raum der Koexistenz. Auch hier wird der Bildkörper als solcher angegriffen und den Dynamiken der Negation und der Absenz ausgesetzt, doch steht hier nicht die rezeptionsästhetische Aktivierung der Betrachter*innen im Fokus, wie es in den absoluten Leerstellen der *Tabula-Rasa* oder der *Circle*-Serie der Fall ist. Hier klafft die Leerstelle als blendender Blitz ins Bild und bietet dem Einbruch des Außens und der Negation des Bildes einen Platz im Bild.



Abb. 8.17: *Flash VII*, 2007



Abb. 8.18: *Flash X*, 2008

d) Von der Sphäre zum Kristallbild: *Flash* und *Fold*

Das Prinzip der Sphäre als räumliche Leerstelle im Bild, die ihrer Form nach metaphorisch konnotiert ist, setzt sich in weiteren Variationen der *Sphere*- und *Tabula-Rasa*-Serien fort. So

in den artverwandten Folgen der *Flash*- und *Fold*-Serien, die etwa zeitgleich ab 2007 entstanden. Beide Serien bestehen wie bekannt aus der Kombination zweier Bilder, wobei es wiederum ein auf- und ein unterliegendes Bild gibt, die durch eine Auslassung im ersten miteinander verbunden werden. Das Ausgangsmaterial der *Flash*-Serie ist dabei nicht durchgängig als klar filmisch zu deuten. So sind Teile der Serie, insbesondere die farbigen, wie die *Flash VII*-Collage (Abb. 8.17) aus Bildern zusammengesetzt, die als Werbematerialien oder kolorierte Abbildungen aus Architekturzeitschriften zu sehen sind und die eine klare Identifizierung oder Datierung zulassen. Dass dies nicht in allen Collagen der Serie der Fall ist zeigt die Collage *Flash X* (Abb. 8.18), die wiederum aus zwei Film-Stills zusammengesetzt ist. Charakteristisch für die Serie wie auch für die *Fold*-Serie ist die sternförmige Auslassung in der oberen Fotografie, die als titelgebender *Blitz* ins Bild gesetzt ist. Auch die *Fold*-Serie weicht teilweise vom filmisch codierten Ausgangsmaterial ab. Hier sind es Fotografien meist religiöser Skulpturen, wie mittelalterliche Marien-Darstellungen, die von Film-Stills überlagert werden. Der Titel der Serie bezieht sich so, wie in der *Fold III*-Collage klar wird (Abb. 8.19), auf die Faltungen der Gewänder, die durch den sternförmigen Ausschnitt ins Film-Still hineinreicht und so mit den hier zu sehenden Strukturen korreliert. Die Falte an sich kann mit Gilles Deleuze als eine weitere Ausformung der Sphäre verstanden werden. Deleuze macht in seiner Studie zur Falte, die sich an der Monadologie Leibniz' abarbeitet, deutlich, dass diese von „einer Spaltung von Innerem und Äußerem“¹¹⁷⁹ ausgeht. So ist die Falte, sei es eine im textilen Gewand oder im Papier, die Figuration eines Dazwischen und der Vermittlung zwischen zwei Seiten:

„So ist die ideale Falte *Zwiefalt*, differenzierende und sich differierende Falte. [...] Die ‚Doppelung‘ der Falte reproduziert sich notwendigerweise auf beiden durch sie unterschiedenen Seiten, die sie aber aufeinander bezieht, indem sie sie unterscheidet: Spaltung, bei der jeder Ausdruck den anderen auslöst, Spannung, bei der jede Falte in der anderen gespannt ist.“¹¹⁸⁰

Die Falten, die in der *Fold*-Serie im Zentrum stehen, sind somit als weitere Figurationen des Dritten zu deuten: Als Überlagerung zweier Bild-Schichten ist die Faltung des Bildes jenes paradoxe Moment, das die Bilder trennt und doch ihr Zusammenwirken organisiert und bestimmt. So bezieht sich der Titel auf die tatsächlichen Falten am Gewand der Statue, aber auch auf die Überlagerung der Bilder an sich.

¹¹⁷⁹ Gilles Deleuze, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, Frankfurt/M 2000, S. 53.

¹¹⁸⁰ Ebd., S. 53–54.



Abb. 8.19: *Fold III*, 2009

Die Sphäre, die sich in der *Fold*-Serie in der rudimentären Kreisform des Sterns findet, ist hier wie auch in der *Circle*-Serie, klar als fotografisches Blitzlicht zu deuten, das in seiner Negativität im Bild eine Blending der Betrachter*innen intendiert. Dabei erscheint die negative Form des Blitzes nicht als weiße Fläche im Bild, sondern, wie im Falle der *Sphere*-Collagen als Durchblick auf die unterliegende Bildschicht.

Die Deutung der bildinternen Sphäre soll hier über den Begriff des Kristalls, genauer des Kristallbildes den Deleuze in seinem zweiten Kino-Buch ausarbeitet, weiter konkretisiert und mit diesem in einen weiteren foto-filmischen Zusammenhang gebracht werden. Das Kristallbild bietet Deleuze die Möglichkeit das Filmbild als ein per se Doppeltes zu deuten, das sich spaltet in ein „aktuelles“ und ein „virtuelles“ Bild, das dem ersteren „wie ein Double oder ein Reflex entspricht.“¹¹⁸¹ Diese Teilung entspringt der Auffassung von Zeit als per se gespaltene, in der „jeder Moment [...] gleichsam zwei Bilder [enthält], eines das vorüberzieht und ein anderes, das aufbewahrt wird.“¹¹⁸² Diese *Zweiseitigkeit* des Kristallbildes hat einen wechselseitigen Austausch beider Teile zur Folge, – „zwischen beiden gibt es eine ‚Koaleszenz‘“¹¹⁸³ – den Deleuze, angebunden an die fortgesetzte Bergson Lektüre, in die Überschneidung von Zeit- und Erinnerungsbild übergehen lässt. Die zwei Seiten des Kristallbildes, die „nicht miteinander zu

¹¹⁸¹ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt/M 1991, S. 95.

¹¹⁸² Oliver Fahle, *Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze*, in: *Montage AV* 11,1, 2002, 97–112, hier. S. 102.

¹¹⁸³ Deleuze 1991, S. 95.

vermengen sind“¹¹⁸⁴, bilden die „Ununterscheidbarkeit von Realem und Imaginärem, von Gegenwärtigem und Vergangenen, von Aktuellem und Virtuellem“¹¹⁸⁵, die nicht erst im „Kopf oder im Geist“ der Betrachter*innen entsteht, sondern die das „objektive Merkmal gewisser existierender Bilder [ist], die von Natur aus Doppelt sind.“¹¹⁸⁶ Als prägnantes Beispiel für solche doppelt gelagerten Bilder nennt Deleuze den Spiegel, dessen Bild den Kreislauf und den Austausch der Ebenen verdeutlicht: „[D]as Spiegelbild ist in bezug auf die aktuelle Person, die es einfängt, virtuell, aber zugleich ist es aktuell im Spiegel, der von der Person nicht mehr als eine einfache Virtualität zurücklässt und sie aus dem Bild – *hors champ* – verdrängt.“¹¹⁸⁷

Die Metapher des Kristalls ist hier ebenso wie die der Sphäre bei Sloterdijk hochgradig aufgeladen. Sie transportiert Bedeutungen von Reinheit, Stabilität und Dauerhaftigkeit, gleichzeitig auch von Ursprünglichkeit, Licht und Transzendenz. Nicht umsonst ist der Blick in die Kristallkugel der Blick in eine andere Welt oder Zeit. So ist der „Visionär,“ oder „der Sehende“, nach Deleuze „derjenige, der in den Kristall schaut und dabei des Ur-Sprungs der Zeit als Trennung, als Spaltung gewahr wird.“¹¹⁸⁸ Der Kristall, der auch in Gaston Bachelards *La terre et les rêveries de la volonté* als Sinnbild behandelt wird, in dem „die Bilder der tiefen Erde und die Bilder des Sternenhimmels in einer außergewöhnlichen Synthese zusammenkommen“,¹¹⁸⁹ verhandelt so die paradoxe Koexistenz zweier zeitlicher Ebenen in einem. Diese wechselseitige Dynamik des Kristallbildes zwischen der aktuellen und der virtuellen Seite ist dabei als per se unabschließbar gedeutet:

„Der Kristall tauscht unaufhörlich die beiden Bilder aus, die es konstituieren, das vorübergehende aktuelle Bild der Gegenwart und das sich bewahrende virtuelle Bild der Vergangenheit: beide sind verschieden und dennoch ununterscheidbar. [...] Folglich erkennt man im Kristall eine Trennung, die ihn selbst unentwegt um sich selbst drehen lässt und die er nicht zu Ende kommen lässt, da er ein fortwährendes *Sich-Unterscheiden*, ein sich bildender Unterschied ist [...].“¹¹⁹⁰

Diese unabschließbare Dynamik lässt sich nicht nur auf die *Flash-* oder die *Fold-Collagen* Stezakers übertragen, sondern kann als Schlüssel der Collagen insgesamt gedeutet werden: Das Kristallbild, das für Deleuze ein spezifisch filmisches Verhältnis von zeitlichen An- und

¹¹⁸⁴ Ebd., S. 96.

¹¹⁸⁵ Ebd., S. 97.

¹¹⁸⁶ Ebd.

¹¹⁸⁷ Ebd.; Als filmisches Beispiel nennt Deleuze hier die scheinbar endlosen Spiegelreflexionen in Orson Welles' *The Lady from Shanghai* (USA 1947).

¹¹⁸⁸ Ebd., S. 112.

¹¹⁸⁹ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté. Essai sur les images de l'intimité* (1948), Paris 2007, S. 289–324, hier S. 290 (Übersetzung vom Autor); auf Englisch siehe: Ders., *Earth and Reveries of Will. An Essay on the Imagination of Matter*, Dallas 2002, S. 223.

¹¹⁹⁰ Deleuze 1991, S. 112.

Abwesenheiten verkörpert und für ihn konkret in den Filmen Visconis zu Ausdruck kommt,¹¹⁹¹ kann auch in den Collagen Stezakers gesehen werden, die das Zusammenwirken zweier Bilder als heterogene Gleichzeitigkeit darstellen. Die Sphäre als Kristall und der Kristall als Sphäre wird so als Metapher geschlossener aber in sich gespaltener Raum- und Bildmodelle entworfen, die eine dritte Kategorie des Bildraums in der Collage ermöglicht, der abschließend mit dem Begriff der *chôra* in die differenztheoretische Logik Derridas angegliedert werden soll.

e) *Chôra* – Negativität und Entzug im (Film-)Bild

Die elliptischen Auslassungen und Leerstellen der *Tabula-Rasa*-, der *Circle*- und der *Sphere*-Serie wurden mit raumtheoretischen Metaphern gefasst und als Verweise auf die Leinwand des Kinos, sowie als fotografisches Blitzlicht als mediale Reflexionen im Bild gelesen. Dabei ist die Metaphorik des Lichts nicht nur in den Serien aktiv gewesen, die über die weiße Leerstelle im Bild eine tatsächliche Überbelichtung und -blendung des Bildes intendierten, sondern auch in den Serien, in denen der Ein- und Durchblick in das Bild keine Leerstelle, sondern ein zweites unterliegendes Bild offenbarte. Auch hier, wie in der *Flash*-Serie, ist der Ausschnitt klar medial konnotiert und unterliegt so dem foto-filmischen Licht- und Sichtbarkeitsparadigma. Die rezeptionsästhetische Bedeutung der Leerstelle, wie sie in den verschiedenen medientheoretischen Konzepten dargelegt und mit Wolfgang Kemp im breiteren Kontext der Kunsttheorie eingebettet wurde, soll nun abschließend als Möglichkeitsraum des Imaginären gelesen werden, der ein konkrete Figuration des Dritten mit sich bringt.

Der Begriff der *chôra* wird von Derrida aus einer Lektüre von Platons *Timaios* abgeleitet. Hier führt Platon den Begriff als einen Raumbegriff ein und bezeichnet ihn als „Amme des Werdens und dritte Form“, deren Kraft darin liege, „das sie allen Werdens bergender Hort sei“.¹¹⁹² Hier tangiert der Begriff der *chôra* den der Sphäre, der eine ähnliche ursprüngliche Metaphorik innewohnt. Als räumliche Sphäre bezeichnet er einen Zwischenraum, zwischen Sein und Werden und ist dabei im Sinne eines dem Sein vorgelagerten *Urgrunds* definiert. Auch Julia Kristeva verwendet den Begriff in ihrer *Revolution der poetischen Sprache*. Hier bezeichnet er einen vorsymbolischen Ort des Semiotischen, der „als Einschnitt und als Artikulation – als Rhythmus – der Evidenz und Wahrscheinlichkeit, der Räumlichkeit und Zeitlichkeit voraus [geht].“¹¹⁹³

¹¹⁹¹ Vgl. Ebd., S. 127–131.

¹¹⁹² Platon, *Timaios*, S. 85–87 (48e–49a).

¹¹⁹³ Kristeva 1978, S. 36.

Interessant an der Ausdeutung der *chôra* ist für Derrida, dass Platon mit diesem Begriff eine Zwischenräumlichkeit bezeichnet, die das binäre Schema von Innen und Außen infrage stellt und effektiv durchbricht.¹¹⁹⁴

„Die *Chôra* bezeichnet einen abseits gelegenen Platz, den Zwischenraum, der eine dissymmetrische Beziehung wahr zu allem, was ‚in ihr‘, ihr zur Seite oder ihr entgegen ein Paar mit ihr zu bilden scheint.“¹¹⁹⁵

Derrida nimmt den Begriff, ohne ihn zu übersetzen, in den Dienst eines Zwischenraums, „der in dieser intermediären Position nur transitorisch, ein selbst flüchtiges Übergangsphänomen bleibt.“¹¹⁹⁶ In dieser Funktionalisierung als eine die binäre Struktur überwindende Zwischenräumlichkeit, die weder innen noch außen ist, sondern beiden Polen Raum *gibt*, kann ein Schnittpunkt zu Luce Irigarays Aristoteles-Lektüre gesehen werden, die hier eine ähnliche Problematisierung des *Ortes* vollzieht, der zugleich „innen und außen“¹¹⁹⁷ ist. Auch sie geht dabei von einer weiblich konnotierten *Matrix* aus, die sich in der *Amme* der platonischen *chôra* spiegelt.¹¹⁹⁸

Für Derrida mündet das Denken der *chôra* in dem Denken eines *Abgrunds* im Sinne einer „klaffenden Öffnung“, die als „Spaltung zwischen Sinnlichem und Intelligiblem“¹¹⁹⁹ stattfindet. Diese „erzeugte Abgründigkeit“ wird von ihm als „mise en abyme“¹²⁰⁰ bezeichnet, also als eine sich permanent erweiternde und vertiefende Struktur der dynamischen Verweisung. Das theoretische Potenzial des Begriffs der *chôra* nach Derrida liegt darin, als ein dritter Term, wie ihn auch Barthes immer wieder sucht, eine Zwischen-Kategorie zu etablieren, die als Möglichkeitsraum aufgefasst, Raum für Abweichungen, Ambivalenzen und Hybridisierungen aller Art zu fassen ist.¹²⁰¹ Der *Abgrund* der *chôra* ist dabei als eine wechselseitige Schwelle figuriert, wie sie bereits in den Begriffen *hymen* und *pharmakon* aufscheint und so „jenseits der Kategorien, vor allem der kategorialen Oppositionen“¹²⁰² eine Hybridisierung des Diskurses aufschlagen lässt. Hierin liegt das Potenzial der *chôra*, auch als ästhetischer Schlüsselbegriff der Collagen Stezakers verstanden zu werden: Die als Leerstellen

¹¹⁹⁴ Derrida 1990.

¹¹⁹⁵ Ebd., S. 68.

¹¹⁹⁶ Wetzel 2010, S. 71.

¹¹⁹⁷ Luce Irigaray, Der Ort, der Zwischenraum. Eine Lektüre von Aristoteles: Physik IV, 2–5, in: Stephan Günzel, Jörg Dünne (Hg.), Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt/M 2006, S. 244–258, hier S. 246.

¹¹⁹⁸ Zur Vertiefung siehe Kapitel 9b, 1.

¹¹⁹⁹ Derrida 1990, S. 33.

¹²⁰⁰ Ebd., S. 35.

¹²⁰¹ Vgl. Claudia Breger, Tobias Döring, Einleitung: Figuren der/des Dritten, in: Dies. (Hg.), Figuren der/des Dritten. Erkundungen kultureller Zwischenräume, Amsterdam-Atlanta 1998, S. 3–18, hier S. 8–11.

¹²⁰² Derrida 1990, S. 13.

ins Bild gesetzten Flächen markieren zum einen die Öffnung des Bildes zu seiner eigenen (medialen) Alterität (*Tabula Rasa*), zum anderen zum Imaginären als dem Bild immanente „Unterseite“ (*Sphere*).

Dass die *Tabula Rasa*- und auch die *Circle*-Serie mitsamt ihren Variationen der foto-filmischen Metapher des Lichts und des Sehens verschrieben ist, verdeutlicht abschließend der mit *Projection* betitelte Siebdruck aus dem Jahr 2015 (Abb. 8.20). Zu sehen ist hier eine vergrößerte schwarz-weiß Fotografie, die deutlich einem filmischen Kontext entstammt und die im Siebdruckverfahren auf eine schwarze Leinwand übertragen wurde. In der Mitte, im zentralen Blickfeld, ist das Bild durch eine klaffende kreisrunde weiße Fläche durchbrochen, die in diesem Fall nicht negativ aus dem Bild geschnitten wurde, sondern den Druck als Zusatz überlagert. Hinter dem Kreis verschwindet, wie auch in den *Tabula Rasa*-Collagen, das Zentrum der Aufmerksamkeit der Fotografie. Was aber auszumachen ist, sind diverse technische Apparaturen, die durch die anwesenden Personen im Bild betrachtet oder bedient werden und die wage an den Projektionsraum eines Kinos erinnern. Die Sphäre, die hier das Bild dominiert, bildet dabei als Spot den Lichtkegel einer filmischen Projektion, die hier als Überschuss an Licht das bildliche Kontinuum zerbricht und als doppelt kodierte Leerstelle den Einbruch des Films zurück ins fotografische Bild figuriert.

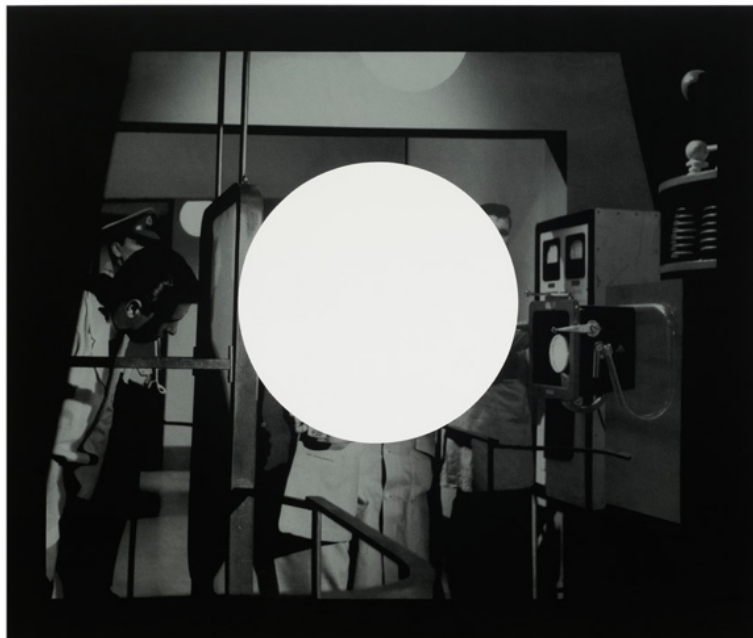


Abb. 8.20: *Projection*, 2015 (Siebdruck auf schwarzer Leinwand)

f) Zusammenfassung

Der Begriff des foto-filmischen Offs ist grundsätzlich einer dualistischen Schematisierung unterlegen, bildet er doch den Gegenpol zum filmischen On-Bereich, der den Ort meint, der im Bild sichtbar ist und alles in ihm umfasst. Die Arbeit mit dem Off bewegt sich also innerhalb eines auf Gegensätzlichkeit beruhenden Denkmodells, das zwar mediale Unterschiede kennt, nicht jedoch eine Position dazwischen. Auch wurde mit Dubois bereits über die Möglichkeit gesprochen, das Off über Hilfsmittel wie Spiegel im Bild zu integrieren (Vgl. Kap. 5), doch ist der Begriff des Offs als *Außerhalb des Bildes* definiert. Die in die Collagen Stezakers integrierten Freiflächen stellen jedoch eine Besonderheit dar, da sie, wie eingangs verdeutlicht wurde, in doppelter Perspektive gelesen werden können: als Ein- und Ausschnitt des materiellen Bildträgers *und* als bildlogisch integriertes Element. Diese Doppeldeutigkeit der Leerstelle lässt sie als ambivalenten und widersprüchlichen „Nicht-Ort“¹²⁰³ im Bild erscheinen, der das Schema von On und Off zugunsten eines dritten Begriffs durchbricht, der *zwischen* beiden Polen schwankt und vermittelt.

Dass die doppeldeutige Leerstelle im Bild vor allem als Absenz und Negation erscheint, schmälert weder ihr metaphorisches noch ihr diskursives Vermögen als Figuration des Dritten. Vielmehr wird dadurch eine weitere Reflexionsmöglichkeit gegeben, die über die intendierte Blendung und den dadurch erzeugten Entzug der Sichtbarkeit entlang der Lichtmetaphorik der Fotografie und des Films die Frage nach dem Sehen als aktiven Akt im Bild verhandelt. Die ausgesprochene Ästhetik der Abwesenheit und der Absenz vermag so Grenzbereiche der filmischen wie der fotografischen Wahrnehmung auszuloten.¹²⁰⁴

Die Collagen Stezakers werden so als selbstreflexives Metabild sichtbar, das nicht nur seine eigene Negation ausstellt, sondern auch die seiner medialen Konstitution, die in der Fotografie und auch im Film primär über den Schnitt organisiert ist. Der Schnitt mit der Schere oder dem Messer ist die wesentliche Tätigkeit der Collage. Gleichzeitig bestimmt sie den fotografischen, wie den filmischen Akt als Operation des Heraustrennens und des wieder Zusammenfügens. Schnitt und Naht, Schnitt und Kante sind die prekären Parameter, die Fotografie, Film und Collage zusammenhalten.

¹²⁰³ Derrida 1990, S. 40.

¹²⁰⁴ Vgl. Lehmann 1994.

9. Figuren des Dritten und das *3rd Person Archive*

„Who is the third who always walks beside you?
 When I count, there are only you and I together
 But when I look ahead up the white road
 There is always another one walking beside you
 Gliding wrapt in a brown mantle, hooded
 I do not know whether a man or a woman
 – But who is that on the other side of you?“¹²⁰⁵

Das *3rd Person Archive* ist eine der ungewöhnlichsten Serien Stezakers, verwendet er hier doch keines der anfangs besprochenen foto-filmischen Materialien oder Motive. Auch eine Einbindung in den Konnex von Collage und Montage ist nur schwer zu bewerkstelligen. Dennoch erschließt sich über die 2008 in Buchform veröffentlichte und bis heute fortlaufend erweiterte Serie¹²⁰⁶ Stezakers Verhältnis zum gefundenen Bild, zur Frage des Fragmentarischen, sowie sein Verständnis des Dritten als für die hier vorliegende Studie forschungsleitende Trope. Im Folgenden schließt sich an die Untersuchung des *3rd Person Archive* ein Exkurs zum Dritten als kulturwissenschaftlichen Zwischen-, Schwellen und Differenzbegriff sowie eine Zusammenfassung des Begriffs des Dritten aus filmisch bzw. medienwissenschaftlicher Perspektive an.

a) *3rd Person Archive*

Im Katalog zur Bremer Ausstellung *Fumetti*, die 2008 in der Gesellschaft für Aktuelle Kunst stattfand, bezeichnet Stezaker das *3rd Person Archive* mit knapp 250 Bildern als seine damals umfangreichste Sammlung an gefundenem Material. Weiter gibt er an, seit 1976 ein „Archiv“ von Ausschnitten „topographischer Fotos“ angelegt zu haben, die dem *Photographic Atlas of World Geography*, einer noch in den 1920er Jahren veröffentlichten Zusammenstellung enzyklopädischer Magazine, entnommen sind, die geografische und architektonische Sehenswürdigkeiten der ganzen Welt versammelten.¹²⁰⁷ Das Prinzip der Reihe ist als

¹²⁰⁵ T. S. Eliot, *Das wüste Land*. Englisch und deutsch (1922), Frankfurt/M 1975, V 360 – 366, S. 36.

¹²⁰⁶ John Stezaker, *The 3rd Person Archive*, Köln/London 2008; siehe auch die hieraus angeleitete Serie der *Crossing Over*-Collagen, die das Prinzip des *3rd Person Archive* weiterführt und die 2014 eigenständig publiziert wurde, in: John Stezaker. *Crossing Over*, London 2014.

¹²⁰⁷ Stezaker in: Gespräch zwischen David Lillington, John Stezaker und William Horner, in: de Vries 2008, S. 69.

Umkehrung der *Tabula Rasa*-Serie zu verstehen: Den fotografischen Reproduktionen des ursprünglichen Atlas werden rechteckige Bildteile entnommen; wobei nicht das Bild mit der nun hinzugefügten Leerstelle behalten wird, sondern das so entstandene Fragment. Diese sind in der Regel nur wenige Zentimeter groß und werden, wie in der Buchpublikation von 2008, in verschiedenen Katalogen meist in Originalgröße abgedruckt.



Abb. 9.1a: *3rd Person Archive, Untitled III (Reader)*, 2012

Abb. 9.1b: *3rd Person Archive, The Reader II*, 2012

Stezakers Auswahl orientiert sich an „Eckfiguren“, die in Dreiecks- oder Parallelogrammformen gerahmt waren und dadurch entstanden, dass eine Eckfigur aus der betreffenden Szene entfernt wurde – wodurch dann die Figuren im Vordergrund isoliert stehen blieben“ (Abb. 9.1a und 9.1b). Die Figuren, die Stezaker so aus den Fotografien isoliert, bezeichnet er selbst als „Zufallsfiguren im Bild [...] – in der Tradition der ‚Staffage‘ für Landschaftsbilder“¹²⁰⁸, also als Figuren, die nicht als Zentrum des eigentlichen Bildinteresses gedeutet werden, sondern als Randfiguren, eine geografische Szenerie besiedeln. Diese, aus großer Ferne fotografierten Personen sind meist ohne ihr Wissen aufgenommene Passanten und ähneln in ihrer Randständigkeit zum einem jener „einsamen Gestalt auf dem ansonsten leeren Schauplatz“¹²⁰⁹ des Pariser Boulevard du Temple, den Daguerre 1838 in einer seiner ersten gelungenen Fotografien festhielt (Abb. 9.2), zum anderen jenen verlorenen Gestalten, die sich in den surrealistischen Landschaften Dalís oder De Chiricos finden lassen.¹²¹⁰ Stezakers eigener Vergleich bezieht sich dagegen auf die Platzhalterfiguren der romantischen Landschaftsmalerei, die vor allem in den Bildern Caspar David Friederichs als Stellvertreter der Betrachter*innen im Bild fungieren und diese so „zu einer Art Aufspaltung zwischen sich

¹²⁰⁸ Ebd.

¹²⁰⁹ Geimer 2002, S. 313; Zum Schuhputzer auf dem Boulevard du Temple siehe auch Starl 2012, S. 251–256.

¹²¹⁰ Vgl. auch David Company, *Too much, Too Little*, in: Deutsche Börse Photography Prize 2012 (Ausst. Kat London), London 2012, S. 91–94.

und seinem Repräsentanten im Bild zwingt“.¹²¹¹ Figuren dieser Art finden sich auch als Personal in den diversen landschaftlichen Postkarten der *Mask*-Serie (Siehe Kap. 6).



Abb. 9.2: Louis Jacques Mandé Daguerre, *Boulevard du Temple*, 1838, (Detail)

Die ausgesprochene Distanz, die in den Bildfragmenten deutlich wird, bedingt durch den Anspruch der Fotografen eine urbane Landschaft als perspektivisches Tableau einzufangen, lässt sie zudem in einen Überwachungskontext eingliedern, so stellen sie für David Lillington sogar konkret „Überwachungsfotos“ dar.¹²¹² Die asymmetrische Blickstruktur zwischen passivem Beobachteten und aktivem Beobachter, die Überwachung generell auszeichnet, sowie die damit einhergehende Frage nach den Machtstrukturen dieser Konstellation, wurden von Foucault hinreichend in seinem Konzept des Panopticons als „Falle der Sichtbarkeit“¹²¹³ beschrieben. Für Stezaker ist der Aspekt der Überwachung und vor allem seine filmische Repräsentation in der Figur des Voyeurs, eines der zentralen Themen, die ihn seit den 1970er Jahren antreiben (Siehe Kap. 4). Im Zusammenhang mit dem *3rd Person Archive* ist die Frage nach dem überwachenden Blick durchaus relevant, gibt Stezaker doch an, dass es gerade eine sich trotz der Distanz von Figur und Fotograf einstellende Intimität war, die für ihn beim Betrachten der Bilder das entscheidende Moment der Faszination auslöste.¹²¹⁴

¹²¹¹ Albrecht Koschorke, *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Frankfurt/M 1990, S. 67.

¹²¹² David Lillington in: de Vries 2008, S. 70.

¹²¹³ Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt/M 1976, S. 257.

¹²¹⁴ Stezaker in: de Vries 2008, S. 70.

Im *3rd Person Archive* erscheinen die Betrachter*innen selbst in der Position eines Dritten, der aus der sicheren Distanz des Voyeurs heraus an den „Mikro-Ereignissen“¹²¹⁵ teilhat, die sich nahezu unbemerkt in den Randbereichen der Enzyklopädie abspielen.

Die erhöhte Position des Fotografen (*vantage point*), wie sie im *3rd Person Archive* allgegenwärtig ist sieht Stezaker als einen der wesentlichsten Faktoren seines in den 1970er und 80er Jahren ausgearbeiteten Verständnis des Bildermachens. So beschreibt er den Akt des Auswählens und Rahmens im Ausstellungskatalog zur Ausstellung *Fragments* in der Londoner *Photographers' Gallery* 1978 als eigentliche Tätigkeit des Fotografens:

„The frame encloses a reality which is separated from the realities of personal encounter. The border, in its customary rectangularity, separates a world or a part of the world from the realities of our situations. This separation which exists in the act of photography is reproduced in our subjective relationship to the photograph. The sense of seeing without being seen (the basis of free perception) is simply made automatic with photography.“¹²¹⁶

Mit der Emphase auf die Rahmung und den Schnitt als grundlegende fotografische Operation, nimmt Stezaker vorweg, was Philippe Dubois in seinem *Fotografischen Akt* 1983 erstmals fototheoretisch ausformulieren soll. Denn auch hier wird, wie bereits angedeutet wurde, der Schnitt „durch Raum und Zeit“ als genuin fotografische Geste theoretisiert:

„Nun wird sich alles um den Schnitt drehen. Insofern das fotografische Bild untrennbar mit dem Akt verbunden ist, der es hervorbringt, ist es nicht bloß ein Lichtabdruck, sondern auch ein Abdruck der durch eine radikale Geste entsteht, durch die Geste des Schnitts, durch den Cut, der sowohl den Faden der zeitlichen Dauer, als auch das Kontinuum des Raums durchtrennt.“¹²¹⁷

Im *3rd Person Archive* wird dieser analog-fotomechanische Schnitt durch den nachträglichen Schnitt mit dem Messer/der Schere wiederholt. Stezakers essenzielle Geste des Ausschneidens liest sich so als sekundärer fotografischer Akt, der sich mit dem Messer/der Schere vollzieht. Ist das Foto nach Dubois „etwas aus dem Lebendigen Herausgeschnittenes“¹²¹⁸, erscheinen die Fragmente in Stezakers Sammlung als aus diesen Ausschnitten Herausgeschnittenes. So sind die Bildfragmente des *3rd Person Archive*, trotz ihrer Miniaturisierung und ihrem sekundären Status als doppelte Ausschnitte vollwertige fotografische Bilder mit einer eigenen fotografischen Evidenz. Obwohl es sich nicht um filmbezogenes oder postalisches Material

¹²¹⁵ De Vries 2008, S. 69.

¹²¹⁶ Stezaker 1978, S. 11.

¹²¹⁷ Dubois, 1998, S. 157.

¹²¹⁸ Ebd.

handelt, ist es wiederum die große zeitliche Distanz zum Entstehungs- und Rezeptionskontext der Bilder, die diese für Stezaker interessant macht.

Die Bezeichnung als *Archive* ist dabei besonders interessant, intendiert sie die fortlaufende Sammlung von Bildern, sowie eine relative Geschlossenheit. Der Begriff des Archivs als Speichermedium, das in der kulturwissenschaftlichen Debatte der letzten zwanzig Jahren um Prozesse des Erinnerns und Vergessens verhandelt wurde und Ausgangspunkt eines eigenständigen Archiv-Diskurses wurde,¹²¹⁹ kommt in Stezakers Werk in seiner vollen Paradoxie zur Entfaltung: Als eigenständige Sammlung innerhalb der seriellen Struktur von Stezakers Werk erscheint es einerseits isoliert und singulär, andererseits reflektiert sich hier der den Collagen vorgelagerte Akt des Auswählen und Sammelns am deutlichsten. Der Schnitt, der das Fragment erst zu einem solchen macht, löst das Teil-Bild aus dem Ganzen heraus und macht es trotz seiner miniaturhaften Größe zu einem eigenständigen Bild. Dabei ist *3rd Person Archive* eine Sammlung von Details und Fragmenten. Das Fragment, dem an sich die Paradoxie von Teil und Ganzem innewohnt, und das „den Bezug auf ein übergreifendes Ganzes nur aufnehmen kann, indem es ihn durchstreicht“¹²²⁰, stellt den Begriff der Ganzheit per se infrage.



Abb. 9.3: *3rd Person Archive*, 1978

Im Gespräch mit seinem Assistenten William Horner 2013 präzisiert Stezaker seinen Antrieb zum *3rd Person Archive* weiter:

„I thought about these figures as representing the universal viewer, a pictorial equivalent of the third person – who Rilke described as ghost. The third person is the ultimate fiction of fiction, that haunts fiction, but for all its unreality is indispensable from narrative [...]. Sometimes the incidental third person becomes literally ghostlike because of the long exposure time of early photographs. It was in this spirit of the unreality that I was collecting these ghosts; like stand-ins for the viewer in the tradition of topographical photography.“¹²²¹

¹²¹⁹ Vgl. Ebeling, Günzel 2009.

¹²²⁰ Lucien Dällenbach, Christiaan L. Hart Nibbrig, Fragmentarisches Vorwort, in: Dies. (Hg.), *Fragment und Totalität*, Frankfurt/M 1984, S. 7–17, hier S. 9.

¹²²¹ Stezaker in: Sachs 2013, S. 19.

Hier verbindet Stezaker das Konzept des *3rd Person Archives* konkret mit dem der Figuren des Dritten, die er vor allem in der in Kapitel 4 besprochenen Figur des Voyeurs als anonyme Betrachterfigur, die sich zwischen Bild-Innerem und -Äußerem bewegt, entwirft. Im oben angeführten Zitat wird aber deutlich, dass die Figur des Voyeurs, der als eine der paradigmatischen Figuren der modernen Film- und Medientheorie das skopische Regime der Schaulust verkörpert,¹²²² ausgeweitet wird. Hier werden die flaneureartigen Figuren des *3rd Person Archives* als Dritte Personen mit geisterhaften Qualitäten besprochen. Wie in Kapitel 7 deutlich gemacht wurde, ist das Gespenst als Figur in verschiedenen Serien Stezakers präsent und wird so mit dem Konzept des Dritten verbunden. Das Gespenst, das zwischen Anwesenheit und Abwesenheit changiert, besiedelt das *3rd Person Archive* und sucht es heim.

Rilke

Stezakers eigene Deutung der Figuren des Dritten als geisterhafte Instanz ist dabei geprägt von verschiedenen literarischen Autoren, die sich der Fragestellung nach dem Dritten gewidmet haben. Als einer der wichtigsten kommt Stezaker selbst, wie auch seine Interpreten immer wieder auf Rainer Maria Rilkes Bemerkungen zum „Gespenst eines Dritten“ in dessen *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* zurück. Hier fügt der Erzähler in den tagebuchartigen Text folgende poetologische Reflexion ein:

„Alle meine Verse sind anders entstanden, also sind es keine. – Und als ich mein Drama schrieb, wie irrte ich da. War ich ein Nachahmer und Narr, daß ich eins Dritten bedurfte, um vom Schicksal zweier Menschen zu erzählen, die es einander schwer machten? Wie gerne ich in die Falle fiel. Und ich hätte doch wissen müssen, daß dieser Dritte, der durch alle Leben und Literaturen geht, dieses Gespenst eines Dritten, der nie gewesen ist, keine Bedeutung hat, daß man ihn leugnen muß. Er gehört zu den Vorwänden der Natur, welche immer bemüht ist, von ihren tiefsten Geheimnissen die Aufmerksamkeit der Menschen abzulenken. Er ist der Wandschirm, hinter dem ein Drama sich abspielt. Er ist der Lärm am Eingang zu der stimmlosen Stille eines wirklichen Konfliktes. Man möchte meinen, es wäre allen bisher zu schwer gewesen, von den Zweien zu reden, um die es sich handelt; der Dritte, gerade weil er so unwirklich ist, ist das Leichte der Aufgabe, ihn konnten sie alle. Gleich am Anfang ihrer Dramen merkt man die Ungeduld, zu dem Dritten zu kommen, sie können ihn kaum erwarten. Sowie er da ist, ist alles gut. Aber wie langweilig, wenn er sich verspätet, es kann rein nichts geschehen ohne ihn, alles steht stockt wartet.“¹²²³

¹²²² Vgl. Mulvey 1994.

¹²²³ Rilke (1910) 1997, S. 21; auch zitiert in Etgar 2020, S. 102.

In Rilkes Beschreibung erscheint die Figur des Dritten als paradoxe Instanz, die sich in den Prozess des Schreibens einnistet und verschiedene Rollen einnehmen kann. Mal fungiert sie als gespenstische Präsenz, die jedwede Zweisamkeit eines Paares stört und verkompliziert, mal als erzählerische Notwendigkeit, ohne die jede Handlung zum Stillstand verurteilt ist.

Dabei bietet die Passage bei Rilke nicht nur die Möglichkeit über die Rolle dieses Dritten im Schreibprozess zu reflektieren: wie Susanne Lüdemann deutlich macht, schließen die narratologischen und poetologischen Gedanken Rilkes von 1910 an die zur gleichen Zeit aufkommende Psychoanalyse Sigmund Freuds an,¹²²⁴ in dessen frühen Überlegungen zum sogenannten Ödipuskomplex ein trianguläres Beziehungsgeflecht entworfen wird, in dem der Dritte auf ähnliche Weise wie bei Rilke „zur Bedingung der Möglichkeit eines Dramas“¹²²⁵ vorgestellt wird. In Lüdemanns Deutung, die den Text Rilkes mit Freud aber auch Freud mit Rilke liest, greift beides, Psychoanalyse und Poetologie ineinander. Der hinzutretende Dritte, der als „Rivale, Parasit oder Gespenst“¹²²⁶ in der Literatur seine Figuration findet, muss nach Rilke trotz seiner Evidenz geleugnet werden. Diese Verleugnung des Dritten entspricht nach Lüdemann den Abwehrformen der freudschen *Verdrängung*, jenen Vorgang, „durch den ein ‚unerwünschter‘ Teil der Realität, obwohl durchaus zur Kenntnis genommen [...] durch eine wunscherfüllende Phantasie ersetzt wird.“¹²²⁷ Rilkes Vorstellung des Dritten als „Wandschirm hinter dem ein Drama sich abspielt“ wird so als „Metaphantasie“¹²²⁸ dargestellt, die in ihrem metaphorischen Gehalt das Bild des verbergenden Schleiers, wie auch das der Projektion im Sinne einer Leinwand transportiert.

Bereits 1979 hat Brian Hatton nach der „Natur dieser dritten Entität“ in den Collagen Stezakers gefragt und sie einerseits mit dem „Geist der Erzählung identifiziert“, wie sie bei Rilke fokussiert wird, andererseits mit dem „auf die Bilder schauenden Voyeur“ oder einer „dritten Dimension, die in die Tiefe des Bildes führt“¹²²⁹ gleichgesetzt. Die psychoanalytische Dimension der Collagen die mit Parveen Adams bereits unter dem Aspekt des Unheimlichen und dessen Bedeutung bei Freud ausgearbeitet wurde (Vgl. Kap. 7), wird durch die Figur des Dritten als Voyeur im Sinne eines von außen an das Bild herantretenden Anderen, der dennoch einen realen Abdruck im Bild hinterlässt erweitert und geschärft.

¹²²⁴ Susanne Lüdemann, *Ödipus oder ménage à trois*. Die Figur des Dritten in der Psychoanalyse, in: Eßlinger, Schlechtriemen, Schweitzer, Zons 2010, S. 80–93.

¹²²⁵ Ebd., S. 81.

¹²²⁶ Ebd.

¹²²⁷ Ebd., S. 91.

¹²²⁸ Ebd.,

¹²²⁹ Hatton 1979, S. XXVI.

Kafka

Aus erzähltheoretischer Perspektive ist der dritten Person weiterhin eine Dimension der Distanzierung inhärent, die für Stezaker durchaus von Bedeutung ist. So bezieht er sich neben der oben genannten Passage von Rilke auch auf den Gebrauch der dritten Person in der Erzählweise Kafkas. Dieser sieht, wie Maurice Blanchot in *Die wesentliche Einsamkeit* herausstellt, sein eigenes Eintreten in die Literatur vollzogen, „sobald er das ‚Er‘ an Stelle des ‚Ich‘ hat setzen können“¹²³⁰ und so „auf die eine oder andere Weise nicht mehr er selbst ist, er bereits niemand mehr ist. [...] ‚Er‘, das bin ich selbst, niemand geworden, ein anderer, ein anderer geworden, denn da wo ich bin, kann ich mich nicht mehr an mich selbst wenden, und auch jener, der sich an mich wendet, sagt nicht ‚Ich‘, ist nicht er selbst.“¹²³¹ Was Blanchot hier beschreibt, ist als Erfahrung der Verfremdung des Selbst in der Schrift in vielen von Kafkas Erzählungen zu finden, erscheint doch etwa der Protagonist in Kafkas Romanfragment *Das Schloss* als namenloser K. und somit als verfremdeter Platzhalter Kafkas in der dritten Person. Für Yuval Etgar ist der Verweis auf die literarischen Formen und Figuren des Dritten durchaus ein geeignetes Mittel, die Collagen Stezakers zu analysieren. So zieht er eine direkte Verbindung von der selbst-distanzierten Erzählweise Kafkas zu Stezakers *Voyeur*-Collagen der späten 1970er Jahre auf Foto-Roman-Basis (Abb. 9.4).¹²³² Auch der Bezug zu Rilkes Entwurf des geisterhaften Dritten ist für ihn eine Möglichkeit, das *3rd Person Archive* und die hier zu findenden Randfiguren als Zwischen-Figuren zu deuten.

Relevant für Stezakers Einbindung des Dritten in seinen Collagen ist die grundsätzliche Aufwertung dieses randständigen Elements, jenes In-Erscheinung-Treten des Dritten als aktives, die binären Ordnungen Innen und Außen heimsuchendes „Spukwesen“.¹²³³ Um die Bedeutung dieser Figuren und Figurationen des Dritten für die Collagen Stezakers zu vertiefen, wird im Folgenden einen Exkurs zur kulturwissenschaftlichen Debatte einfügen, der überleitet zur medien- und filmspezifischen Schlussbetrachtung.

¹²³⁰ Maurice Blanchot, *Die wesentliche Einsamkeit*, in: Ders. 2012, S. 13–27, hier S. 19.

¹²³¹ Ebd., S. 21.

¹²³² Etgar 2020, S. 97.

¹²³³ Albrecht Koschorke, *Ein neues Paradigma der Kulturwissenschaften*, in: Eßlinger, Schlechtriemen, Schweitzer, Zons 2010, S. 9–31, hier S. 9.

b) Exkurs: Der/Das Dritte als kulturwissenschaftlicher Schwellenbegriff

1. *chôra* und *différance*

Der Begriff des Dritten hat sich in den vergangenen Jahrzehnten in den unterschiedlichsten kulturwissenschaftlichen Teildisziplinen als fruchtbarer Terminus erwiesen und seine Funktionalität in einer Vielzahl an teils kulturhistorischen teils interkulturellen Forschungszusammenhängen deutlich gemacht. Alle diese Bereiche nutzen Begriffe oder Figurationen des Dritten, um duale Denkmodelle entweder in einer höheren Einheit zu synthetisieren, sie also in einer wie auch immer hierarchisch strukturierten Ordnung aufzulösen oder diese zu stören und das Dritte so als aktive Größen vorzustellen, die über eine eigenständige, meist auch widerständige Performanz verfügen. Das Dritte markiert so vor allem eine „Nahtstelle“¹²³⁴ oder einen Schwellenbegriff, der bestehende Bruchstellen in Diskursen sichtbar macht oder diese zuerst hervorruft. So ist er keine „Lösungs-, sondern eine Strategiefigur, Möglichkeit der Artikulation von Widerständigem an den Grenzen des Denkens in Dualismen, die es ausstellt und durchkreuzt, nicht aber überwindet.“¹²³⁵

Insofern Stezakers Collage-Technik von Paarungen und Gegensätzlichkeit geprägt ist, sowie von prägnant platzierten Schnitten und Überlappungen zwischen diesen, bietet der Begriff des Dritten – und nicht nur dessen konkrete Figuration, wie im *3rd Person Archive* – die Möglichkeit, ihn als ein prekäres Element der Vermittlung zu begreifen.

Solcherart ist der Begriff des Dritten, den Marjorie Garber in ihrer Studie zum Transvestismus und zum *cross-dressing* entwirft, in der der Begriff des Dritten als dasjenige gekennzeichnet ist, „[...] was das binäre Denken in Frage stellt [...]“¹²³⁶ Garber differenziert und hinterfragt dabei jedoch auch die Stellung und Verwendung des Begriffs an sich, denn

„[...] was hierbei entscheidend ist [...], ist das der ‚dritte Begriff‘ kein Begriff ist. [...] Das ‚Dritte‘ ist eine Artikulationsweise, eine Art einen Möglichkeitsraum zu beschreiben. Drei stellt die Idee vom einen in Frage: von Identität, von Selbst-Genügsamkeit, von Selbst-Kenntnis.“¹²³⁷

¹²³⁴ Bernhard Waldenfels, *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1*, Frankfurt/M 1997, S. 115.

¹²³⁵ Breger, Döring 1998, S. 3.

¹²³⁶ Garber 1993, S. 23: zum weiten geschlechtertheoretischen Diskurs der Dekonstruktion des Binarismus von männlich/weiblich siehe Anna Babka, Gerald Posselt, *Gender und Dekonstruktion. Begriffe und kommentierte Grundlagentexte der Gender- und Queer-Theorie*, Wien 2016.

¹²³⁷ Ebd.

In diesem Sinne erscheint das Dritte nicht als eine konkrete Kategorie, die dazu geeignet ist, einen Diskurs abzuschließen, sondern er selbst stellt die Frage nach der Kategorisierung und dem Denken in festen Schemata an sich und öffnet so die binär organisierten „Semantiken vom Typ wahr/falsch, Geist/Materie, Gott/Welt, gut/böse, Kultur/Natur, innen/außen, eigen/fremd.“¹²³⁸ Dabei bleibt die Funktionalität des Dritten immer bezogen auf eben jene binäre Ordnung, die es zu dekonstruieren gilt: „Figuren des Dritten bleiben grundsätzlich bezogen auf die Macht der zwei; sie bilden das Andere einer binären Ordnung nicht in dem Sinne, das sie ihr entkämen, sondern lediglich insofern, als sie diese [...] supplementieren, also ‚durchkreuzend‘ ergänzen und zugleich in vieler Hinsicht erst konstituieren“,¹²³⁹ wie Claudia Breger kritisch anmerkt. Mit der Bezeichnung als „Möglichkeitsraum“ gibt Garber einen weiteren Impuls zum Verständnis des Dritten, den bereits Platon mit dem Begriff der *chôra* (wörtlich: Ort, Platz, Stelle, Gegend) als einen ambivalenten Raumbegriff als *dritter Gattung/Art (triton genos)*,¹²⁴⁰ der sich sinnlicher Wahrnehmung verweigert und so „die Logik des Nicht-Widerspruchs der Philosophie, diese Binarität, des Ja oder Nein heraus[fordert]“¹²⁴¹ entwirft. Auch wenn Platon der *chôra* zunächst spezifisch weibliche Funktionen zuschreibt (Amme, Mutter), bleibt es „an sich amorph“ und verweilt als Schwellenfigur „zwischen Defigurierung und femininer Figur, zwischen Mangel an *morphe* und ‚weiblicher‘ Form“. ¹²⁴² Die in der psychoanalytischen Theorie, etwa in Lacans Modell der Dritten Instanz als subjektkonstituierenden „Namen des Vaters“ üblicherweise männlich codierten Figuren des Dritten finden sich, wie Claudia Breger deutlich macht im Konzept der *chôra* mit einer geschlechterspezifischen Erweiterung konfrontiert: „dem Pol des (‚männlichen‘) Einen – der Identität – steht die (Nicht-)Identität des (‚weiblichen‘) Anderen gegenüber.“¹²⁴³

Das Verständnis Garbers und anderer richtet sich konsequent gegen eine auf Einheit in der Vielfalt, Identität und Homogenisierung der Gegensätze ausgerichtete Auffassung von Dialektik und Hybridität. Das sich eben dieses triadische Denken seit der Antike bis in die Kategorisierung der Sprachtheorie Charles Sander Peirce,¹²⁴⁴ dessen Denken laut Renate Lachmann „in Triaden geradezu verstrickt war“,¹²⁴⁵ fortschreibt, spricht deutlich für die

¹²³⁸ Koschorke 2010, S. 9.

¹²³⁹ Claudia Breger, Gender Studies, in: Eßlinger, Schlechtriemen, Schweitzer, Zons 2010, S. 35–48, hier S. 39.

¹²⁴⁰ Platon, Timaios, S. 85 (48e).

¹²⁴¹ Derrida 1990, S. 11; zum Stellenwert des Begriffs bei Derrida siehe auch: Wetzel 2010, S. 70f.

¹²⁴² Breger, Döring 1998, S. 9.

¹²⁴³ Breger 2010, S. 37.

¹²⁴⁴ Charles Sander Peirce, Phänomene und Logik der Zeichen, Frankfurt/M 1989, S. 54f. Vgl. die triadische Aufteilung des Zeichens in Symbol, Index und Ikon, wie sie bereits in der Einleitung zur Indexikalität des fotografischen Bildes herangezogen wurde (Kap.1b).

¹²⁴⁵ Renate Lachmann, Die Rolle der Triaden in sprachbezogenen Wissenschaften, in: Eßlinger, Schlechtriemen, Schweitzer, Zons 2010, S. 94–109, hier S. 101.

grundsätzlichen Bestrebungen aus der Erkenntnis von dualistischen Gegensätzlichkeiten Schematisierungen abzuleiten, die Widersprüche überwinden und Komplexitäten reduzieren. Einer der wirkmächtigsten Kritiker einer vorschnellen Synthetisierung dialektischer Spannungsverhältnisse war Jacques Derrida, in dessen Konzept der Dekonstruktion immer wieder Angriffe auf die dualistischen Konzepte der abendländischen Metaphysik zu finden sind. Der oben bereits erwähnte Begriff der *chôra* gibt dabei seine grundsätzliche Stoßrichtung vor (*Möglichkeitsraum*, *Chance*). In seiner Vorrede zu *La Dissemination* (dt. „Streuung“) verweist Derrida einleitend etwa auf den von ihm selbst entwickelten Begriff der *différance*¹²⁴⁶, die

„als ‚produktive‘ und konflikthafte Bewegung, der keine Identität, keine Einheit, keine ursprüngliche Einfachheit vorangehen, die keine philosophische Dialektik aufheben, auflösen oder abmildern könnte und die ‚praktisch‘, ‚historisch‘, textuell die Opposition oder den Unterschied (die statische Unterscheidung) der Unterschiedenen desorganisiert.“¹²⁴⁷

Diesem desorganisierenden Potential der *différance* leitet Derrida in seiner Einleitung (die sich selbst mit der paratextuellen Struktur des Vorworts am Beispiel des eigenen Vorworts zum Buch der *Dissemination* sowie Hegels Vorwort zur *Phänomenologie des Geistes* auseinandersetzt) eine *spekulative Dialektik* ab, die „den Gegensatz von Form und Inhalt ebenso übersteigen, wie sie jeden Dualismus, ja jede Duplizität übersteigen muss.“¹²⁴⁸ Eine lediglich numerisch agierende Triplizität mündet Derrida zufolge in einen Formalismus, der sich in Schema und Tabelle „einfriert“¹²⁴⁹ und in Stillstand mündet:

„Der duale Gegensatz (Heilmittel/Gift, gut/schlecht, intelligibel/sinnlich, oben/unten, Geist/Materie, Leben/Tod, Drinnen/Draußen, Sprache (parole)/Schrift etc.) organisiert ein konfliktbestimmtes und hierarchisch gegliedertes Feld, das sich weder auf die Einheit reduzieren, noch von einer ersten Einfachheit ableiten noch dialektisch in einem dritten Term aufheben oder verinnerlichen lässt. Die „Drei“ wird nicht mehr die Idealität der spekulativen Lösung abgeben, sondern die Wirkung einer strategischen Re-Markierung, die so für die Zeit einer Phase und eines Trugbildes den Namen des einen der beiden Terme auf das absolute Draußen des Gegensatzes, auf jene absolute Andersheit referiert, die – einmal mehr – in der Darstellung von *la différence* markiert war.“¹²⁵⁰

¹²⁴⁶ Vgl. Derrida 1998(a).

¹²⁴⁷ Jacques Derrida, Buch-Ausserhalb. Vorreden/Vorworte, in: Ders., *Dissemination*, hg. v. Peter Engelmann, Wien 1995(a), S. 11–68, hier 14ff.

¹²⁴⁸ Ebd., S: 30.

¹²⁴⁹ Ebd.

¹²⁵⁰ Ebd., S. 33.

Die dritte Instanz bei Derrida nimmt also keine Einheit-stiftende Funktion im Sinne einer Synthesis ein, sondern wirkt als *Re-Markierung*¹²⁵¹ kritisch auf das *hierarchisch gegliederte Feld* des Dualismus ein. Hier realisiert sich das Dritte als effektiv antihierarchisches Störelement eines jeden Dualismus. Das Dritte ist weder die ‚Lösung‘ noch die ‚Einheit‘ des Konflikts, sondern organisiert die Öffnung zum Unbestimmten, zur Differenz und zur Ambivalenz.

2. Der Fremde/der Andere

Neben dem text-semiotischen Feld der Derrida'schen *différance* finden sich Konzepte des Dritten prominent in der Sozialtheorie bzw. -philosophie¹²⁵² nach Georg Simmel und Emanuel Lévinas ausformuliert. Gerade die Theoretisierung des Begriffs bei Simmel hat sich als höchst einflussreich für die Sozialwissenschaften erwiesen, gilt doch sein Text *Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung* aus dem Jahr 1907 als einer der grundlegenden Texte der Disziplin.¹²⁵³ Hier, wie auch später bei Lévinas stehen die Verhältnisse vom Selbst zum Anderen, bzw. vom Individuum zur Gesellschaft im Vordergrund. Der hinzutretende Dritte ist bei Simmel das entscheidende Element, das jedwede duale Beziehung verändert, alteriert und transformiert – und so „Gesellschaft als Gesellschaft möglich [...] mach[t]“.¹²⁵⁴ Dabei ist der Dritte niemals als eine neutrale Figur vorgestellt, sondern, etwa in der Figur des Rivalen oder des Fremden,¹²⁵⁵ ein Störelement, das „die grundlegende Ambivalenz des Sozialen“ sichtbar macht, indem er „als potenzielle Quelle von Irritation und Konflikt“ aber auch „als möglicher Mittler von Integration und Versöhnung“¹²⁵⁶ auftritt. Trotz seiner Pluralität ist der Begriff des Dritten im sozialtheoretischen Kontext keiner, der über sich hinausweist um Raum für einen Vierten oder Fünften zu lassen. So sieht Joachim Fischer die Sozialtheorie mit der „dreifachen

¹²⁵¹ Vgl. Krewani 2003, S. 158.

¹²⁵² Vgl. Joachim Fischer, Tertiärität. Die Sozialtheorie des ‚Dritten‘ als Grundlegung der Kultur- und Sozialwissenschaften, in: Jürgen Raab, Michaela Pfadenhauer, Peter Stegmaier, Jochen Dreher, Bernt Schnettler (Hg.), Phänomenologie und Soziologie. Theoretische Positionen, aktuelle Problemfelder und empirische Umsetzungen, Wiesbaden 2008, S. 121–130.

¹²⁵³ Vgl. Georg Simmel, Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung (1908), Gesamtausgabe Bd. 11, Frankfurt/M 1992.

¹²⁵⁴ Thomas Bedorf, Der Dritte als Scharnierfigur. Die Funktion des Dritten in sozialphilosophischer und ethischer Perspektive, in: Eßlinger, Schlechtriemen, Schweitzer, Zons 2010, S. 125–136, hier S. 125.

¹²⁵⁵ Vgl. Georg Simmel, Exkurs über den Fremden, in: Ders. 1992, S. 764–771.

¹²⁵⁶ Philipp Hessinger, Das Gegenüber des Selbst und der hinzukommende Andere. Die Figur des Dritten in der soziologischen Theorie, in: Eßlinger, Schlechtriemen, Schweitzer, Zons 2010, S. 65–79, hier S. 79.

Kontingenz“ des Dritten komplettiert, denn „ab dem Vierten, Fünften wiederholen sich dyadische und triadische Figurationen.“¹²⁵⁷

Für Emanuel Lévinas war der Dritte kein rein gesellschaftliches Problem, sondern vor allem eines, das die asymmetrische Dyade der Intersubjektivität,¹²⁵⁸ also das Verhältnis von eigenem (Selbst) und fremden (Anderen) betrifft. Die Konfrontation mit dem Dritten konstruiert Lévinas zentral über das dem Ich gegenüber tretende *Antlitz* des Anderen, durch dessen Augen hindurch der Dritte mich ansieht.¹²⁵⁹

„Das Von-Angesicht-zu-Angesicht ist keine Modalität der Koexistenz [...]; das Von-Angesicht-zu Angesicht ist vielmehr das ursprüngliche Ereignis des Seins, auf das alle anderen möglichen Anordnungen von Termini zurückgehen. Die Offenbarung des Dritten, der im Antlitz unausweichlich ist, ereignet sich nur durch das Antlitz hindurch.“¹²⁶⁰

Die Begegnung mit dem Blick des Anderen ergibt für Lévinas das grundsätzliche Problem der Gerechtigkeit und der Verantwortung für den Anderen. Der Dritte ist dabei nicht als singuläre personale Instanz entworfen, sondern als „Pluralität von Anderen“, die eine „Vielzahl von Ansprüchen“¹²⁶¹ stellen. Diese „untotalisierbare Pluralität“, die den Dritten auszeichnet, verleitet auch hier keineswegs zu einem, den Dritten übersteigenden Vierten.¹²⁶² Der Dritte konstituiert eine Vielzahl an möglichen Figurationen, die allesamt die Position eines hinzukommenden Dritten einnehmen können. So versteht sich der Dritte bei Lévinas als paradoxe Figur, die sich der intersubjektiven Dyade von Eigenem und Anderem im Antlitz gegenüberstellt, sich aber in keiner konkreten Formation erschöpft.

Einer umfassenden Phänomenologie des Fremden nachgehend hat Bernhard Waldenfels die Figur des Dritten in Anschluss an Simmel, Lévinas und auch Maurice Merleau-Ponty aus verschiedenen Perspektiven fruchtbar gemacht.¹²⁶³ Dabei geht auch er vom Dritten als einer Figur aus, „die sich in den sozialen Raum einschreibt“¹²⁶⁴ ohne dabei eine feste und klar identifizierte Rolle einzunehmen und so einer „anonymen Instanz des Dritten“¹²⁶⁵ gleicht.

¹²⁵⁷ Fischer 2008, S. 120.

¹²⁵⁸ Vgl. Pascal Delhom, *Der Dritte. Lévinas' Philosophie zwischen Verantwortung und Gerechtigkeit*, München 2000, S. 200f; sowie Bedorf 2010, S. 131.

¹²⁵⁹ Emanuel Lévinas, *Totalität und Unendlichkeit. Versuch über Exteriorität*, Freiburg i.Br., München 2002, S. 307f.

¹²⁶⁰ Ebd., S. 443.

¹²⁶¹ Bedorf 2010, S. 132.

¹²⁶² Vgl. Delhom 2000, S. 201.

¹²⁶³ Bernhard Waldenfels, *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*, Frankfurt/M 2012, S. 124f.

¹²⁶⁴ Waldenfels 1997, S. 114.

¹²⁶⁵ Ebd.

„Diese Instanz [des Dritten] ist nicht mehr in einer bestimmten Person verkörpert, sie wird durch eine Person vertreten wie im Falle öffentlicher Rituale und Zeremonien, sprachlicher und institutioneller Regelungen.“¹²⁶⁶

Auf die große Bedeutung gerade des Fremden weist Zygmunt Bauman hin: Für ihn ist die gesellschaftliche Ausgangslage die „Freund/Feind-Opposition“, die „Wahres von Falschem, Gutes von Bösem, Schönes von Hässlichem“ trennt, aber gerade in dieser klaren Differenz und Struktur die Welt „lesbar und deshalb instruktiv“¹²⁶⁷ macht. Bauman, der den simmelschen *Exkurs über den Fremden* als Schlüsseltext seiner *gesellschaftlichen Konstruktion der Ambivalenz* liest, sieht die „zweiteilige Matrix“ und den „behaglichen Antagonismus“ der dualen Opposition von Freund und Feind durch den Fremden als Dritten fundamental bedroht:

„Er [der Fremde, FF] stellt die Opposition zwischen Freunden und Feinden als die *completa mappa mundi* in Frage, als der Unterschied, der alle Unterschiede aufzehrt und deshalb nichts außerhalb seiner sein lässt. Da diese Opposition die Grundlage ist, auf der alles gesellschaftliche Leben und alle Unterschiede, die es zusammenflicken und zusammenhalten, beruhen, untergräbt der Fremde das gesellschaftliche Leben selbst. Und all dies, weil der Fremde weder Freund noch Feind ist; und weil er beides sein kann.“¹²⁶⁸

Bauman schätzt die Figur Fremden also vor allem aufgrund seiner Fähigkeit *unentschieden* zu sein, ambivalent zu sein und keiner der beiden Kategorien per se anzugehören. In der Konkretisierung dieser ambivalenten Figur bezieht sich Bauman nicht nur auf Simmel und die Figur des Fremden, sondern explizit auf Derridas Begriffe des *pharmakons*, des *hymens* und des *supplements*, die dieser vor allem in der *Dissemination* aus einer konzentrierten Platon-Lektüre ableitet. Die Begriffe des *pharmakons*, der übersetzt Heilmittel und Gift gleichermaßen bedeutet,¹²⁶⁹ sowie der des *hymens*, der als „Häutchen“ den „Unterschied zwischen dem ‚Dinnen‘ und dem ‚Draußen‘ [...] bezeichnet“,¹²⁷⁰ verfügen nach Bauman gerade wegen ihrer Ambivalenz über eine entscheidende Handlungsmacht:

„Ihre Unterbestimmtheit ist ihre Macht: weil sie nichts sind, können sie alles sein. Sie machen Schluss mit der ordnenden Macht der Opposition und ebenso mit der ordnenden Macht des Erzählens der Opposition. Oppositionen ermöglichen Wissen und Handeln; Unentscheidbare lähmen sie. Unentscheidbare exponieren brutal das Künstliche, die Fragilität, das Heuchlerische der lebenswichtigen Trennungen. Sie bringen das Außen

¹²⁶⁶ Ebd., S. 116.

¹²⁶⁷ Zygmunt Bauman, *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*, Hamburg 2005, S. 93.

¹²⁶⁸ Ebd., S. 95.

¹²⁶⁹ Vgl. Derrida 1995, S. 78.

¹²⁷⁰ Bauman 2005, S. 96.

nach innen und vergiften das Tröstende der Ordnung durch den Argwohn gegen das Chaos. Dies ist genau das, was die Fremden tun.“¹²⁷¹

Bauman betont hier die produktive Störkraft des Fremden als ambivalentes Element, das ähnlich der Deutung der *chôra* bei Garber und Derrida, jede feste und abgeschlossene Einheit usurpiert und Kategorisierungen jeder Art so verunmöglicht.

3. Der dritte Raum – *Third Space*

Aus kulturwissenschaftlicher Sicht hat sich eine Deutung des Dritten etabliert, die stark von Homi Bhabhas Konzept des *Dritten Raums* (Third Space) und der hiermit verwandten *Hybridität* ausgeht.¹²⁷² Bhabhas postkoloniales Konzept, das ebenso Impulse aus der Derrida'schen Dekonstruktion, von Franz Fanon oder dem Orientalisten Edward Said aufnimmt,¹²⁷³ richtet sich gegen eine strikt dichotomische Aufteilung von Kulturen und Nationen in abgeschlossene Systeme, die sich etwa in einem imperialen Westen und einem kolonialisierten ‚Orient – ‚us‘ vs. ‚them‘ – gegenüberstehen. Vielmehr formiert das Aufeinandertreffen verschiedener Kulturen und Lebensräume einen Dritten Raum, der als ein „gravierender Gegenentwurf gegen alle Versuche einer Identitätspolitik, die auf eine Festschreibung ethnischer Identitäten hinarbeitet.“¹²⁷⁴ Postkoloniale Subjekte bleiben demnach in einem ‚heimatlosen‘ Zwischenraum verortet, der einen Zustand des Übergangs und der Übersetzung markiert. Die auf gegenseitige Vermischung und Differenzierung abzielende Vorstellung eines Dritten Raums – als ‚Transformationsmedium‘ und Sphäre eines produktiven Kulturkontakts – impliziert eine Metaphorik der Verflüssigung, die sich im Konzept der kulturellen ‚Hybridität‘ niederschlägt. Die „Diffusion von Kulturen“ im Dritten Raum wird als hybrides Phänomen gelesen, das durch ihre „Prozesshaftigkeit“ und „permanente Dekonstruktion von Dichotomien“ die „Neukonstruktion (durchaus prekärer) kultureller Kollektive“¹²⁷⁵ ermöglicht.

Wird die Metapher der Hybridisierung generalisiert und nach ihrer potenziellen Anwendung in anderen theoretischen Zusammenhängen gefragt, wird deutlich, das wesentliche Überschneidungen zum postmodernen Diskurs der Collage und Montage sichtbar werden.

¹²⁷¹ Ebd., S. 96–97.

¹²⁷² Vgl. Homi K. Bhabha, *Die Verortung der Kultur*, Tübingen 2000.

¹²⁷³ Vgl. Breger, Döring 1998, S. 11f.

¹²⁷⁴ Doris Bachmann-Medick, *Dritter Raum. Annäherungen an ein Medium kultureller Übersetzung und Kartierung*, in: Breger, Döring 1998, S. 19–36, hier S. 23.

¹²⁷⁵ Karen Struve, *Zur Aktualität von Homi Bhabha. Einleitung in sein Werk*, Wiesbaden 2013, S. 100.

Auch der Kontakt und das Aufeinanderprallen von Bildern lassen sich als Prozesse der Hybridisierung lesen, die Grenzen durchlässig werden lassen und sich einer auf Eindeutigkeit und Abgeschlossenheit abzielenden Lesart entgegenstellen. So sieht es auch die Kulturwissenschaftlerin Elisabeth Bronfen:

„Hybrid ist alles, was sich einer Vermischung von Traditionslinien oder von Signifikantenketten verdankt, was unterschiedliche Diskurse und Technologien verknüpft, was durch Techniken der *collage*, des *samplings*, des Bastelns zustande kommt.“¹²⁷⁶

Den unterschiedlichen Figurationen des Dritten, die hier in Kürze versammelt wurden, sollen verdeutlichen, das es bei allen disziplinären Unterscheidungen in den Konzeptionen doch Übereinstimmungen gibt, die sich auf die von Stezaker umgesetzten Ausformungen des Dritten übertragen lassen. Gerade die forcierte Ambivalenz und die Un- und Vielbestimmtheit, die der Begriff des Dritten transportiert, sind Aspekte, die den foto-filmischen Schwellenraum, den das Dritte in den Collagen Stezakers eröffnet, erhellt und in seiner Breite verständlich macht.

4. Parasit und Bote

Eine der vielschichtigsten und komplexesten Figurationen des Dritten erscheint in Form des Parasiten, den Michel Serres in seinem gleichnamigen Buch, genauso wie Derrida in seiner skizzenhaften „Theorie des Parasiten“, von dessen ursprünglichen Wortbedeutung her als – gebetenen oder ungebetenen – Gast und Mit-Esser¹²⁷⁷ einführt:

„Parasit sein heißt: bei jemanden speisen“¹²⁷⁸

Derrida, der den Parasiten vor allem unter dem Aspekt der Gastfreundschaft in den Blick nimmt, macht in ihm eine Figuration des Dritten aus, weil er die geordnete Zweisamkeit des speisenden Paares stört:

¹²⁷⁶ Elisabeth Bronfen, Benjamin Marius, Hybride Kulturen. Einleitung zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte, in: Elisabeth Bronfen, Benjamin Marius, Theresa Steffen (Hg.), Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte, Tübingen 1997, S. 1–29, hier S. 14.

¹²⁷⁷ Jacques Derrida, Die Signaturen aushöhlen. Eine Theorie des Parasiten, in: Hannelore Pfeil, Hans-Peter Jäck (Hg.), Eingriffe im Zeitalter der Medien, Rostock 1995(b), S. 29–41; sowie zur Begriffsgeschichte Heiko Stullich, Parasiten, eine Begriffsgeschichte, in: Forum Interdisziplinäre Begriffsgeschichte 2. Jg. (2013), Nr. 1, S. 21–29; zur Verortung der Modelle von Serres und Derrida im Kontext einer Theorie der Gabe siehe: Iris Därmann, Theorien der Gabe zur Einführung, Hamburg 2000, S. 101–161.

¹²⁷⁸ Michel Serres, Der Parasit (1980), Frankfurt/M 2017, S. 17.

„Im exklusivsten Gegenüber von allen dualen oder oppositionalen Strukturen wird das am meisten von der Dualität ausgeschlossene der erste heimliche Parasit sein, der erste ‚andere‘ am Tisch jedes Paares.“¹²⁷⁹

In Serres eigenwilligem Buch, dessen mehrstimmige Schreibweise¹²⁸⁰ selbst einen „dritten Weg“ zwischen einer strengen wissenschaftlichen und einer freien poetisch-philosophischen Prosa beschreitet,¹²⁸¹ erscheint der Parasit in einer Fülle an Figuren. Dabei sind ihm besonders drei Aspekte des Parasitären zentral: „physikalisches Rauschen, lebendes Tier und die menschliche Beziehung.“¹²⁸² Hier wird bereits deutlich, in welcher Breite Serres den Parasiten denkt. Als Rauschen verkörpert der Parasit ein unweigerlich der Kommunikation inhärentes Störgeräusch, den Lärm, der die harmonische Zweiheit von Sender und Empfänger unterbricht, aber auch dessen grundlegende systematische Voraussetzung:

„Das Hintergrundrauschen ist der Grund des Seins, das Parasitentum ist der Grund der Beziehung. Das Hintergrundrauschen ist der Grundraum, der Parasit der Grund des Kanals, der durch diesen Raum führt.“¹²⁸³

Als lebendes Tier im Sinne eines konkreten Störers, der ebenso wie das Rauschen unweigerlich an der Gemeinschaft teilhat und sich in ihr direkt oder an ihren Rändern einnistet, gilt ihm die Ratte, welche selbst als Wirt für vielerlei Parasiten fungiert. Dabei steht die stark negativ aufgeladene Dimension des Begriffs, die im Parasiten vor allem einen Schädling sieht, bei Serres aber kaum im Vordergrund. Vielmehr wird der Parasit als Produzent von Sinn und Bedeutung hervorgehoben¹²⁸⁴, der Prozesse ermöglicht ohne direkt an ihnen beteiligt zu sein zu müssen:

„Und eben dies ist die Bedeutung der Vorsilbe *para* in dem Wort Parasit: Er ist daneben, er ist bei, er ist abgesetzt von er ist nicht auf der Sache, sondern auf der Beziehung. Er hat Beziehungen, wie man sagt, und macht ein System daraus. Er ist stets mittelbar und niemals unmittelbar. Er hat Beziehung zur Beziehung, er hat Bezug zum Bezug, er ist dem Kanal aufgepfropft.“¹²⁸⁵

¹²⁷⁹ Derrida 1995b, S. 31.

¹²⁸⁰ Ebd., S. 15.

¹²⁸¹ Vgl. Petra Gehring, Der Parasit. Figurenfülle und strenge Permutation, in: Eßlinger, Schlechtriemen, Schweitzer, Zons 2010, S. 180-192, hier S. 181; Dies., Michel Serres: Gärten, Hochgebirge, Ozeane der Kommunikation, in: Stephan Möbius, Dirk Quadflieg (Hg.), Kultur. Theorien der Gegenwart, Wiesbaden 2011, S. 625–634.

¹²⁸² Serres (1980) 2017, S. 313.

¹²⁸³ Ebd., S. 83; siehe auch Ders., Hermes I. Kommunikation, Berlin 1991, S. 49, wo Serres das Rauschen als „die Gesamtheit jener Störungserscheinungen versteh(t), die die Kommunikation behindern.“

¹²⁸⁴ Ebd., S. 284.

¹²⁸⁵ Ebd., S. 64f.

Der Parasit ist entworfen als eine Instanz, die dem Austausch von Agenten nicht nur eingeschrieben ist, sondern diesen grundlegend bedingt. Er fungiert aber nicht nur als neutrale Schnittstelle im Sinne eines Mediums, sondern als ein aktiver Faktor, der für ein permanentes Oszillieren der beteiligten Akteure sorgt. Das Ziel von Serres ist es somit, eine extrem ambivalente Figuration des Dritten zu denken, die sich „Asymmetrie, Irreversibilität, Widerstand, Heterotopie [und] Heterodoxie“¹²⁸⁶ verschrieben hat. So ist der Parasit keine reine Randerscheinung, sondern „nistet im Kern dessen, was ‚Intersubjektivität‘ bedeutet“¹²⁸⁷:

„Der Parasit ist immer da, er ist unvermeidlich. Er ist der Dritte im trivialen Schema.“¹²⁸⁸

Für eine postmoderne Medientheorie ist die Figur des Parasiten deshalb von großem Interesse, da er dem Medienbegriff, der, wie unten weiter ausgeführt werden soll, oftmals als passive Vermittlerinstanz gedeutet wird, eine störende, aber vor allem aktive Seite hinzufügt. Somit verschiebt sich der Fokus von dem dualistischen Modell von Sender und Empfänger auf die dieses Schema veruneindeutigende Element des Mediums:

„Parasiten machen die Positionen im Kommunikationsschema uneindeutig: Störungen können auch als Botschaften interpretiert werden und Parasiten damit an die Stelle des Senders treten. [...] Parasiten führen damit eine ‚Logik des Unscharfen‘ in duale und dialektisch operierende Schemata ein, die sich zu dynamischen Ordnungen ganzer Kommunikationsnetze ausweiten.“¹²⁸⁹

In enger Verwandtschaft zum Parasiten, aber konkreter auf die Etablierung einer aktiven Zwischen- und Vermittlerinstanz in kommunikationstheoretischen Diskursen abzielend, kommt bei Serres – und vor allem in der medientheoretischen Weiterentwicklung des Konzepts bei Sybille Krämer – der *Bote* ins Spiel. Der Bote, als Überbringer von Nachrichten im prätechnologischen Zeitalter, wird hier als „Reflexionsfigur der Medientheorie“¹²⁹⁰ gedacht, als Figuration des Medialen par excellence. Bei Serres, der von den archaischen Figuren des

¹²⁸⁶ Gehring 2010, S. 187.

¹²⁸⁷ Sybille Krämer, *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt/2008a, S. 79.

¹²⁸⁸ Serres (1980) 2017, S. 97.

¹²⁸⁹ Sebastian Vehlken, *Postmoderne Medientheorien*, in: Jens Schröter (Hg.), *Handbuch Medienwissenschaft*, Wiesbaden 2014, S. 115–122, hier S. 119.

¹²⁹⁰ Alexander Zons, *Der Bote*, in: Eßlinger, Schlechtriemen, Schweitzer, Zons 2010, S. 153–165, hier S. 165.

griechischen Götterboten Hermes bzw. des christlichen Engels¹²⁹¹ ausgeht, wird der Bote als „Gelenkstelle medialer Übertragung“¹²⁹² generell gedeutet.

Die unterschiedlichen Implikationen des Boten liegen für Krämer in Anschluss an Serres vor allem in drei Aspekten begründet: Erstens transportieren sie eine *Realpräsenz des Auftraggebers* als dessen Stellvertretung sie agieren und mit dessen Stimme sie sprechen – so ist der Bote die „Vergegenwärtigung eines Machträgers in absentia“¹²⁹³; zweitens ist die Rolle des Boten durch *Neutralität*, *Selbstaufgabe* und *Unsichtbarkeit* geprägt. Als neutraler Mittler tritt seine eigene Position hinter der eigentlichen Botschaft zurück. In dieser Eigenschaft findet sich die wohl deutlichste Überschneidung mit einem transparent gedachten Medienbegriff, dessen eigenständigen Charakteristika sich im Akt der Übertragung entziehen. Boten, wie Medien, tendieren dazu, „im Vollzug seiner Übermittlertätigkeit zu verschwinden, mithin unsichtbar zu sein“¹²⁹⁴; und drittens die daraus abgeleitete *Drittheit* des Boten wie der Medien, die Krämer deutlich im Zusammenhang mit der Funktionalisierung des Dritten in soziologischen und phänomenologischen Theorien sieht.¹²⁹⁵ Den Boten in einer dritten Position zwischen den Polen von Sender und Empfänger zu situieren heißt mit Krämer, ihm als Mediator eine Eigendynamik zuzusprechen, „die das Eigene und das Fremde, das also, was inhomogen ist, in Beziehung [...] setz[t].“¹²⁹⁶ Dabei wird dem Boten als ‚Umkipppfigur‘ eine erhebliche Ambivalenz zugesprochen, die sich in seinem Potenzial äußert, die kommunikativen Vorgänge, die er lediglich ermöglichen soll, eigenmächtig zu beeinflussen oder gar bewusst scheitern zu lassen. Das „Doppelgesicht“¹²⁹⁷ des Boten, das zwischen der neutralen Funktionalität und der aktiven Teilhabe changiert, wird gerade in seiner Drittheit, seiner bewusst ausagierten Zwischenstellung deutlich.

c) Das Dritte als foto-filmische Kategorie

Ausgehend von diesem Exkurs über die verschiedenen Figurationen und Konzepte des Dritten aus einer breiten kulturwissenschaftlichen Perspektive, soll im anschließenden Abschnitt eine konkreter auf das Medium Film bezogene Überlegung zum Dritten angefügt werden. Dafür soll

¹²⁹¹ Serres 1991; sowie Krämer 2008(a), S. 66–80.

¹²⁹² Krämer 2008(a), S. 106

¹²⁹³ Sybille Krämer, Medien, Boten, Spuren. Wenig mehr als ein Literaturbericht, in: Stefan Münker, Alexander Roesler (Hg.), Was ist ein Medium? Frankfurt/M 2008(b), S. 65–90, hier S. 70.

¹²⁹⁴ Ebd., S. 72.

¹²⁹⁵ Ebd.

¹²⁹⁶ Ebd.

¹²⁹⁷ Ebd., S. 73.

zunächst noch einmal vom Medium als Drittes ausgegangen werden, wie es Dieter Mersch in verschiedenen medientheoretischen Kontexten ausarbeitet. Daran anknüpfend wird mit Gilles Deleuze konkret auf die *Drittheit des Filmbildes*, vor allem bei Alfred Hitchcock und Jean-Luc Godard eingegangen. Gerade diese Rückführung der medientheoretischen Diskussion auf das konkrete Feld der Filmwissenschaft soll das weite Spektrum des Dritten in den foto-filmischen Collagen Stezakers verdeutlichen und die filmische Perspektive auf seine Collagen schärfen.

1. Medientheorie und *tertium datur*

In seiner Einführung in die Medientheorie leitet Dieter Mersch eine erste Definition des Begriffs des Mediums von seiner etymologischen Wurzel her ab, dessen Ursprung im Lateinischen liegt und unter *medium* die *Mitte* oder etwas *zwischen seiendes*.¹²⁹⁸ Die explizite Paradoxie des Medialen nach dieser Definition, die sich zwischen der absoluten Auflösung bzw. dem Entzug des Mediums auf der einen Seite und der aktiven, selbstbestimmten Teilnahme auf der anderen Seite entfaltet, leitet Mersch vom griechischen Begriff des *metaxu* ab, der bei Aristoteles dasjenige beschreibt, das den Prozess des Sehens ermöglicht, ohne selbst gesehen zu werden: „[D]ieses ‚Dritte‘ schiebt sich folglich ‚zwischen‘ Auge und Gegenstand und gestattet die Vermittlung beider.“¹²⁹⁹ Dieses diaphane Dritte charakterisiert einen Medien-Begriff, der virulent wird, „wo ein Drittes zwischen Differenzen tritt und sie vermittelt, um ihre Differentialität allererst auszutragen“ und trotzdem „selbst unbestimmt bleibt und die Kategorien sprengt.“¹³⁰⁰ Ebenfalls auf Sybille Krämers Figur des Boten als medialer Reflexionsfigur verweisend, sieht er Medien somit als jene dritten Akutere an, „die buchstäblich ‚dazwischen‘ treten und Instanzen der Übermittlung, Darstellung, Verbreitung, des Austauschs und der Wiederholung bilden.“¹³⁰¹

An anderer Stelle konkretisiert Mersch diese Tendenz der Medien, sich im Akt der Kommunikation, also in ihrem Vollzug, der Sichtbarkeit oder allgemeiner der Wahrnehmung zu entziehen:

¹²⁹⁸ Mersch 2006, S. 19.

¹²⁹⁹ Ebd.; siehe auch Ders., Medientheorien, in: Schröter 2014, S. 45–51, hier S. 45; sowie Krämer 2008b, S. 25–33. Auch hier ist das Medium nach Aristoteles als diaphanes Zwischenelement entworfen, das als Drittes zwischen Sehenden und dem Gesehenen vermittelt; vgl. Ebd., S. 29.

¹³⁰⁰ Mersch 2006, S. 21f.

¹³⁰¹ Ebd., S. 9; die Definition des Mediums als unbestimmtes Drittes bezieht Mersch später auch auf den Begriff des Bildes, vgl. ders., Bildlichkeit: Splitter, Fragmente, in: Philipp Stoellger, Thomas Klie (Hg.), Präsenz im Entzug. Ambivalenzen des Bildes, Tübingen 2012, S. 83–102, hier S. 89.

„Medien‘ [...] besitzen die Eigenart, ihre Medialität in dem Maße zu verhüllen, wie diese Effekte produzieren. ‚Medien‘ büßen, indem sie etwas zur Erscheinung bringen, ihr eigenes Erscheinen ein. Ihre Anwesenheit hat das Format einer Abwesenheit.“¹³⁰²

Der stark theoretisierte Medienbegriff, der sich bei Mersch und Krämer formiert, tendiert so dazu, das Zurückweichen des Mediums, sein unsichtbar-werden im Vollzug in einer überhöhten Form der Transparenz münden zu lassen. Dem entgegenwirkend hat Sybille Krämer bereits 1998 auf die Performanz der Medien hingewiesen. Diese „übertragen nicht einfach Botschaften, sondern entfalten eine Wirkkraft, welche die Modalität unseres Denkens, Wahrnehmens, Erfahrens, Erinnerns und Kommunizierens prägt.“¹³⁰³

Die paradoxe Stellung zwischen An- und Abwesenheit der Medien als *tertium datur*, also als das *gegebene Dritte*, heißt sie als konkrete Schnittstellen zu denken, die den Verhältnissen die sie ermöglichen und beschreiben permanent eingeschrieben sind. Ähnlich formulierte es auch Georg Christoph Tholen, der auf der Zwischen-Stellung der Medien insistiert und ihre Überlagerungen mit anderen Medien und den daraus sich ergebenden Interferenzen hervorhebt:

„Das Schema des Dazwischen ist in jedem Begriff des Mediums per definitionem enthalten [...]. Denn das Tertium Datur des Auftauchens und Verschwindens der medialen Vermittlung selbst kommt dem, was durch Medien verbunden oder getrennt wird, immer schon dazwischen.“¹³⁰⁴

In enger Verbundenheit zu Sybille Krämer leitet auch Tholen die sich hieraus ergebende *Eigensinnigkeit*¹³⁰⁵ des Mediums aus einer der Dekonstruktion und dem Spurenparadigma Derridas nahestehenden Auffassung ab, die das Mediale innerhalb einer Ästhetik des *In-Differenz-Setzens* verortet.¹³⁰⁶ Das Medium als Drittes eröffnet den Spielraum der Differenzen und fungiert im besten Sinne als *chôra*, also als dritter Raum im Sinne eines hybriden Möglichkeitsgefüges, dessen Eigenwertigkeit je nach seiner konkreten Figuration aktive oder passive Züge annimmt, immer jedoch anwesend ist.

In dem für Mersch hieraus ableitenden Programm einer *negativen Medientheorie*, ebenfalls verschrieben dem Denken der Differenz nach Derrida, versucht er die paradoxe Zwischen-

¹³⁰² Dieter Mersch, *Tertium datur. Einleitung in eine negative Medientheorie*, in: Münker, Roesler 2008, S. 304–321, hier, S. 304; Vergleiche auch zum Verhältnis von An- und Abwesenheit im Zusammenhang mit der Frage nach der Medialität des Phantoms: Löffler 2009 und Derrida 2016.

¹³⁰³ Sybille Krämer, *Was haben Medien, der Computer und die Realität miteinander zu tun?*, in: Dies. (Hg.), *Medien Computer Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, Frankfurt/M 1998, S. 9–26, hier, S. 14.

¹³⁰⁴ Georg Christoph Tholen, *Dazwischen – Die Medialität der Medien. Eine Skizze in vier Abschnitten*, in: Ludwig Jäger, Gisela Fähmann, Meike Adam (Hg.), *Medienbewegungen. Praktiken der Bezugnahme*, München 2012, S. 43–62, hier S. 43.

¹³⁰⁵ Ebd., S. 45.

¹³⁰⁶ Ebd., S. 47.

Stellung des Medialen produktiv zu wenden, indem er das Mediale als „Unbestimmbarkeit“ deutet, „von der immer nur neue Skizzen gemacht werden können und deren Zeichnungen und Risse vor allem quer laufenden Performanzen oder Friktionen und Unterbrechungen entspringen, die gleichsam von der Seite kommen und in die Strukturen und Prozesse eingreifen.“¹³⁰⁷ Die Forcierung von „medialen Paradoxa“ schreibt Mersch hierbei einer Kunst zu, die über „negative Praktiken wie Eingriffe, Störungen, Hindernisse [und] konträre Konfigurationen [...] Strategien der Differenz“¹³⁰⁸ erzeugen und anwenden kann. Die Künste werden hier als der eigentliche Ort beschrieben, an dem die Differenzen und Verschiebungen, die verschiedenen Arten des Entzugs der Medien sichtbar- und verhandelbar gemacht werden. Die Sichtbarmachung der paradoxen und ambivalenten Strukturen gelingt in der Offenlegung dieser medialen Paradoxa im Raum eines Dritten. Noch einmal Mersch:

„Denn mittels paradoxer Interventionen bringen Künste die medialen Bedingungen und Strukturen ebenso ins Spiel, wie sie sie in negativer Weise auf sich selbst anwenden, sie verkehren und gerade dadurch zum Vorschein kommen lassen.“¹³⁰⁹

Die konkrete wie konzeptuelle Verhandlungen von Figurationen des Dritten, in Gestalt von *Masken*, *Geistern* und *Sphären* – die allesamt Figuren des Zwischen sind – lösen die Collagen Stezakers genau das ein: Sie generieren ihre Ambivalenz aus der permanenten Verhandlung von Gegensätzlichkeiten und binären Schemata. Stezakers reduziertes Vorgehen ist eine solche Strategie der Differenz, eine Strategie, die sich über Brüche, Schnitte und Störungen äußert und so die Grenzen des Bildes und der Repräsentation als solche verhandelt. Aus den oben vorgestellten kulturwissenschaftlichen Figurationen des Dritten wurde immer wieder auf die eigenwillige Performanz dritter Akteure hingewiesen, die sich nicht mit einer passiven Vermittlerrolle zufriedengeben, sondern, wie etwa im Falle des Parasiten, auf ihrem Recht auf Performanz bestehen.

2. *Drittheit* des Filmbildes

Auf die enorme Bedeutung von triadischen Denkmodellen für die sprachtheoretischen Klassifizierungen Charles Sander Peirce ist bereits andeutungsweise eingegangen worden. Im Folgenden soll nun eine *Drittheit des Filmbildes*, die Deleuze vor allem den Filmen Alfred

¹³⁰⁷ Mersch 2006, S. 224.

¹³⁰⁸ Ebd., S. 226.

¹³⁰⁹ Ebd., S. 228.

Hitchcocks zuschreibt, anhand seiner Aneignung und Weiterentwicklung der triadisch strukturierten semiotischen Taxonomie Peirces' in den Blick genommen werden. Herausgearbeitet wird dabei die aktive Adressierung der Betrachter*innen als Figur der filmischen Narration, sowie die Charakterisierung der Figuren im Film als *Sehende* (Voyeur). Mit Deleuze wird im zweiten Schritt Jean-Luc Godards Montagetheorie, ebenfalls unter den Aspekt der Drittheit verhandelt. Für Godard (wie für Eisenstein und Farocki) stellt das „unsichtbare Dritte“ laut Volker Pantenburg „eines der zentralen Elemente seiner [filmischen, F.F.] Poetologie“ dar.¹³¹⁰

In seinem Vorwort zum *Bewegungs-Bild* macht Deleuze deutlich, dass neben Henri Bergsons *Matière et mémoire* von 1896 auch die Schriften des amerikanischen Logikers Charles Sander Peirce wesentliche Impulse für seine Auseinandersetzung mit dem Kino gaben. Peirce, der nach Deleuze die umfassendste und vollständigste „Klassifizierung von Bildern und Zeichen erstellt hat“,¹³¹¹ ist dabei nicht so sehr ein inhaltlicher Taktgeber für Deleuze, zumindest nicht in dem Umfang wie es Bergson ist, sondern gibt eher dem methodischen Vorgehen Deleuzes' die Richtung vor. So hat Deleuze sein in den zwei Kino-Büchern umgesetztes Unterfangen nicht nur als eine sehr eigene Geschichte des Kinos, sondern vor allem als eine umfangreiche und hochkomplexe Taxonomie und einen Klassifizierungsversuch von verschiedensten Bildtypen des Films betrachtet. (Für Deleuze ist diese Bezugnahme auf Peirce in seinen Kino-Büchern durchaus ungewöhnlich, sind doch in seinen vorherigen Studien, die sich vor allem mit den Werken einzelner Philosophen auseinandersetzten, kaum Bezüge zu Peirce oder zur Linguistik/Semiotik allgemein zu finden.¹³¹²)

Das die Peircesche Semiotik durchzogen ist von triadischen und ternären Schemata, macht Helmut Pape in seiner Einleitung zum zweiten Band der Semiotischen Schriften deutlich. Hier verdeutlicht Pape die Ableitung der Peirceschen Zeichentheorie aus den Prinzipien der Phänomenologie und der Mathematik und legt dar, wie die verschiedenen Kategorien und Zeichenklassen sich dadurch konstruieren lassen, „auf welche Weise sie vollständige Formen einer funktionalen Beziehung zwischen drei Relata sind, die zu genau drei kategorialen Typen externer Komplexität gehören und durch eine triadische Relation in ein Bestimmungsverhältnis

¹³¹⁰ Volker Pantenburg, *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*, Bielefeld 2006, S. 168.

¹³¹¹ Deleuze 1989, S. 11.

¹³¹² Das die Semiotik von Peirce mit Deleuzes Interesse am Zeichen durchaus korreliert, das diese beiden Ansätze sich durchaus „berühren und überkreuzen“, macht André Vandembunder deutlich, in: Ders., *Die Begegnung Deleuze und Peirce*, in: Oliver Fahle, Lorenz Engell (Hg.), *Der Film bei Deleuze*, Weimar 1997, S. 99–112, hier S. 99.

zueinander gebracht werden.“¹³¹³ Die bekannte Unterteilung der Zeichen in ‚Icon‘, ‚Index‘ und ‚Symbol‘ ist dabei nur eine von einer Vielzahl an Dreierkonstellationen und Teiltriaden, die die Peircesche Semiotik regelt. Zu ihr gehört auch die Unterteilung von ‚Zeichen (an sich)‘, ‚Objekt‘ und ‚Interpretant‘ (Abb. 9.4), sowie die „ontologische Triade [...] von ‚I‘, ‚Thou‘ und ‚It‘“,¹³¹⁴ die die „wichtigste Variante [der] Einheit-in-Dreiheit-Unterscheidung“¹³¹⁵ in den frühen Schriften darstellt.¹³¹⁶

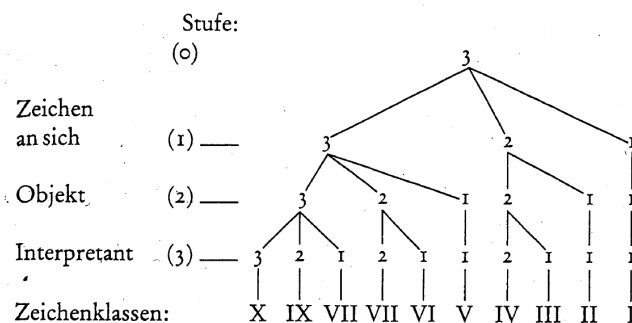


Abb. 9.4: C. S. Peirce, „Die zehn Zeichenklassen von 1903 als Kombinationen kategorialer Aspekte“

Eine abstrakte Verallgemeinerung dieser verschiedenen Teiltriaden legt Peirce in den Begriffen der *Erstheit*, *Zweitheit* und *Drittheit* vor, welche Peirce folgendermaßen definiert:

„*Erstheit* ist die Weise oder das Element des Seins, durch das jeder Gegenstand so ist, wie er ist, positiv und ohne Rücksicht auf alles andere. [...] *Zweitheit* ist die Weise oder das Element des Seins, durch die jeder Gegenstand so ist, wie er in einem zweiten Gegenstand ist, unabhängig von einem dritten. [...] *Drittheit* ist die Weise oder das Element des Seins, durch die jeder Gegenstand so ist, wie er zu einem zweiten und für einen dritten ist.“¹³¹⁷

Und weiter unten:

„*Erstheit* ist das, was so ist, wie es eindeutig und ohne Beziehung auf irgend etwas anderes ist. *Zweitheit* ist das, was so ist, wie es ist, weil eine zweite Entität so ist, wie sie ist, ohne Beziehung auf etwas Drittes. *Drittheit* ist das, dessen Sein darin besteht, das es eine *Zweitheit* hervorbringt. Es gibt keine *Viertheit*, die nicht bloß aus *Drittheit* bestehen würde.“¹³¹⁸

¹³¹³ Helmut Pape, Einleitung, in: Charles S. Peirce: Semiotische Schriften. Bd. 2, 1903–1906. hg. v. Christian J. W. Kloesel und Helmut Pape, Frankfurt/M 2000, S. 7–79, hier S. 45.

¹³¹⁴ Lachmann 2010, S. 101.

¹³¹⁵ Pape 2000, S. 15.

¹³¹⁶ In: Ebd., S. 47.

¹³¹⁷ Charles S. Peirce, Semiotische Schriften. Bd.1, Hrsg. v. Christian J. W. Kloesel und Helmut Pape Frankfurt/M 1986, S. 73–74; zitiert bei Pape 2000, S. 34.

¹³¹⁸ Peirce 1989, S. 55.

Auch hier ist die Drittheit die Kategorie der Vermittlung und der Relation; aber auch das Element, das die Zweiheit bedingt und ermöglicht. Drittheit drückt für Peirce zwar das Resultat einer ‚höheren Ordnung‘ aus, ist aber auch das Element, das „weder Bewusstsein noch ein mögliches unmittelbares Objekt des Bewusstseins [ist]. Sie beherrscht das Bewusstsein.“¹³¹⁹

Die wesentliche Funktion dieser Drittheit liegt für Peirce so darin, „eine Reaktion zwischen zwei anderen Dingen herbei[zu]führen“¹³²⁰ – und sie ist überall dort zu finden, „wo ein Ding eine Zweiheit zwischen zwei Dingen erzeugt.“¹³²¹ So ist klar, dass die Drittheit das Element ist, das die Verbindung von zweien herstellt, ermöglicht aber auch beeinflusst. Interessant an dieser Generalisierung der Positionen ist die Emphase darauf, dass nichts die Drittheit im Sinne einer *Viertheit* übersteigen darf. Trotz aller Logik, die dieser Aufteilung zugrunde liegt, verdeutlicht sie auch den Hang zur Ontologisierung der Triade, die für Renate Lachmann in ihrer Anlehnung an die christliche Trinität gar eine „Metaphysik der Semiotik“ darstellt.¹³²²

Für Deleuze ist dieses, sich in unterschiedlichen Teil- und Sub-Triaden verstrickende System der Dreiteilungen vor allem deshalb interessant, weil es einem wuchernden, wilden und rhizomartigen Denken Vorschub leistet, einem Denken, das sich in kleinste Teilverästelungen ausweitet und so einem linearen und auf hierarchische Eindeutigkeit hinauslaufenden Denken durchaus zuwiderläuft. So ist seine, im ersten Kino-Buch vorgenommene Einteilung des Bewegungs-Bildes in *Wahrnehmungsbild*, *Aktionsbild* und *Affektbild* (und in weitere Unterkategorisierungen) in keiner Weise eine direkte und bruchlose Übertragung der Peirceschen Kategorien auf das Feld der Filmbilder, sondern vielmehr eine „freie und unbekümmerte“¹³²³ Verwendung, die sich, wie Deleuze selbst feststellt, inhaltlich deutlich von dieser unterscheidet.¹³²⁴

Die stärkste dieser Verwendungen findet sich in der Deleuze’schen Ausdeutung der *Drittheit* wieder, die im ersten Buch die „Krise des Aktionsbildes“ bestimmt und die Deleuze definiert als ein „Ensemble, in dem ein Term vermittelt eines anderen oder anderer Terme auf einen dritten verweist“¹³²⁵ und die ihre angemessene Darstellung in der *Relation* findet, „denn die Relation ist immer ein Drittes, da sie ihren Gliedern notwendig äußerlich ist.“¹³²⁶ Relation bezeichnet für Deleuze, im Sinne einer abstrakten Beziehung, „die Bedingung unter der man

¹³¹⁹ Peirce 2000, S. 151.

¹³²⁰ Ebd.

¹³²¹ Peirce 1989, S. 57.

¹³²² Lachmann 2010, S. 102.

¹³²³ Lorenz Engell, Oliver Fahle, Gilles Deleuze, in: Alexander Roesler, Bernd Stiegler (Hg.), Philosophie in der Medientheorie. Von Adorno bis Zizek, München 2008, S. 57–70, hier S. 65.

¹³²⁴ Vgl. Deleuze 1989, S. 101.

¹³²⁵ Vgl. Ebd., S. 264–275, hier S. 264.

¹³²⁶ Ebd., S. 264–265.

zwei Bilder vergleicht, die im Geiste nicht auf natürliche Weise vereint sind.“¹³²⁷ Diese Relationalität des Dritten wendet Deleuze im Folgenden auf das Aktionsbild an, indem er diesem eine ‚mentale‘ Seite zuspricht. Dieses ‚Mentale‘ ist für ihn gleichbedeutend mit Drittheit und formiert demnach einen Bildtypus, der „sich Relationen zum Gegenstand nimmt.“¹³²⁸

Hitchcock, der für Deleuze den Wandel des Films von seiner klassischen Phase hin zur modernen Phase verdeutlicht, ist dabei der erste, der diesen mentalen Bildtypus ins Kino und zur vollen Entfaltung brachte. Die Filme Hitchcocks entfalten nach Deleuze ein „Gewebe von Beziehungen“ und „Beziehungsketten“¹³²⁹, die das mentale Bild konstituieren. Gemeint ist hiermit die durch die *Suspense*-Technik erreichte Einbindung der Betrachter*innen in die Narration des Films. So gilt in den Filmen Hitchcocks, dass es

„nicht nur den Täter und die Tat, den Mörder und das Opfer [gibt], es gibt immer auch den Dritten, und zwar keinen zufälligen oder sichtbaren Dritten wie beispielsweise einen unschuldigen Verdächtigen, sondern ein konstitutives Drittes, das aus der Beziehung selbst besteht – Beziehung zwischen dem Mörder, dem Opfer oder der Handlung mit dem vermeintlichen Dritten.“¹³³⁰

Diese Dreier-Konstellation versetzt die Zuschauer*innen in die Position beteiligter Voyeure, dessen Standpunkt durch subjektive Kamera-Einstellungen und -Fahrten zwischen außer- und innerdiegetischer Haltung variiert (Vgl. Abb. 9.5a-c).

„So erscheint Hitchcock in der Geschichte des Films als derjenige, der die Entstehung eines Films nicht mehr nur als Funktion zweier Glieder – des Regisseurs und des entstehenden Films – betrachtet, sondern in Abhängigkeit von drei Faktoren: des Regisseurs, des Films und des Publikums, das den Film sehen muß und dessen Reaktionen zum integralen Bestandteil des Films werden.“¹³³¹

Nach Deleuze zielt die Einbindung der Zuschauer*innen im mentalen Bild auf eine Neuordnung des Beziehungsgefächts im Film ab: Die Zuschauer*innen sind nicht länger rein passiv der Narration ausgeliefert, sondern ist von nun an an ihrer Entfaltung beteiligt. So sieht es auch Stojan Pelko: „Auf der Meta-Ebene zum Film wird die bipolare Beziehung zwischen Autor und Film durch die dritte Partei bereichert, den Zuschauer.“¹³³² Dabei wird gerade durch

¹³²⁷ Ebd.

¹³²⁸ Ebd., S. 266.

¹³²⁹ Ebd., S. 269.

¹³³⁰ Ebd.

¹³³¹ Ebd., S. 270.

¹³³² Stojan Pelko, *Punctum Caecum oder Über Einsicht und Blindheit*, in; Slavoj Zizek et al. (Hg.), *Ein Triumph des Blicks über das Auge. Psychoanalyse bei Alfred Hitchcock*, Wien 1992, S. 107–124, hier S. 115.

die Montage die „geschlossene Verkettung der Bilder“ aufgebrochen und damit auch das „mehr oder weniger mechanische, kausalistische Wirken des klassischen Kinos.“¹³³³



Abb. 9.5 a–c: Hitchcock, *Psycho*, 1960

Die Figur des Voyeurs, die schon in Kap. 5 – in der Untersuchung der Psycho-Collagen – als die für die Moderne paradigmatische Figur des Dritten gedeutet wurde, wird im Konzept von Deleuze zur Figur der Drittheit, also der Relationalität schlechthin. Als vermittelndes Element steht er zwischen den Polen von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit und hat doch an beidem Teil. Als das ‚unsichtbare Dritte‘, das die Beziehungen regelt, ja selbst die Beziehung ist, verdeutlicht es die Öffnung des Kinos, sein Durchlässig-werden und die Tendenz des modernen Kinos nach Deleuze, ein ‚Relationsbild‘ auszubilden, dass das Bewegungsbild des Films „bis an seine Grenzen treibt.“¹³³⁴

Die Peircesche Kategorie der Drittheit hilft Deleuze das relationale Gefüge des Films zu verdeutlichen. Dabei legt er in seinem zweiten Kino-Buch aber auch dessen Grenzen offen. Zwar stellt er auch hier noch einmal die verschiedenen Bildtypen des Films mit denen der

¹³³³ Engell, Fahle 2008, S. 68.

¹³³⁴ Deleuze 1989, S. 274.

Semiotik von Peirce gleich – „es ist das Affektbild, welches das Intervall besetzt (Erstheit), das Aktionsbild, welches die Bewegung an die andere Seite weitergibt (Zweitheit), und das Relationsbild, welches die Gesamtheit der Bewegung mit all ihren Intervallmerkmalen wiederherstellt (Drittheit, mit der die Ableitung geschlossen wird)“¹³³⁵ –, doch stellt er im gleichen Zug diese Abgeschlossenheit in Frage: „Warum meinte Peirce, daß alles mit der Drittheit, dem Relationsbild, endet, und das es nichts darüber hinaus gibt?“¹³³⁶

Es kann nur spekuliert werden, dass die trotz all der Unterkategorien der Zeichen zur Starrheit und Ontologisierung tendierende Auffassung der Drittheit für Deleuzes‘ Vorhaben nicht weit genug geht. So verabschiedet sich Deleuze von Peirce mit der Einführung eines weiteren Bildtyps den er dem Relationsbild hinzufügt, den Opto- und Sonozeichen, die „rückwärts auf die Wahrnehmung und im voraus auf die Relation wirkend – das Aktionsbild zersetzen und das Bewegungsbild insgesamt in Frage stellen.“¹³³⁷ Sie sind es, die Deleuze zur Einsicht bringen, dass er „die Peircesche Drittheit nicht mehr als Grenze des Systems der Bilder und Zeichen ansehen [kann], denn das Optozeichen (oder das Sonozeichen) bringt alles von innen her wieder in Bewegung.“¹³³⁸ (Diese Zeichenkategorie ist als sensuelle Erweiterung des Konzepts zu sehen, die nur dem Kino und nur seinen Bildern zugesprochen werden kann und die der Dimension der strengen Semiotik verschlossen bleiben muss.) Für Vandebunder liegt die Abkehr Deleuzes von Peirce in drei Punkten konzentriert: „(1) die drei Bildarten, die Peirce als Tatsachen hinstellt, anstatt sie abzuleiten; (2) das Privileg des Sprachlichen in der Peirceschen Semiotik; (3) die Annahme, es gebe kein Jenseits des mentalen Bildes.“¹³³⁹ Es ist also die schiere Begrenztheit der semiotischen Kategorisierung, die Deleuzes Denken widerspricht, sowie die Unmöglichkeit, das Dritte als etwas zu denken, das eine als ursprünglich vorgestellte Zweitheit stört, aufbricht und verunsichert.

3. Das ‚unsichtbare Dritte‘ in der Montage – Godard

Dass für Deleuze das Kino jedoch noch eine weitere Möglichkeit der Relation bereithält, die sich von einer strengen Taxonomie fernhält und dennoch eine binäre Dialektik zugunsten eines dritten Elements aufrechterhält, verdeutlichen seine Kommentare zur filmischen Praxis und vor

¹³³⁵ Deleuze 1991, S. 49.

¹³³⁶ Ebd., S. 52.

¹³³⁷ Ebd.

¹³³⁸ Ebd., S. 52–53.

¹³³⁹ Vandebunder 1997, S. 106.

allem zur Montage Jean-Luc Godards. Hier verhandelt Deleuze eine andere Form der Relationalität im Film, die über eine weitere Figuration des Dritten funktioniert.

Seit ihrer frühesten Theoretisierung in der russischen Filmavantgarde ist die Montage in verschiedene realistische oder konstruktivistische Film-Konzepte eingebunden worden (Vgl. Kap. 3). Für Rudolf Kersting verdeutlicht das Thema der Montage und des Schnitts „das filmgeschichtliche Kampffeld, auf dem der Streit um das sog. Filmische und seine Sprache ausgetragen wurde/wird.“¹³⁴⁰ Auch Deleuze widmet ihr, und vor allem der „dialektischen Montage des sowjetischen Films“,¹³⁴¹ im ersten Kino-Buch ein eigenes Kapitel. Hier geht es ihm – noch im taxonomischen Gestus – um die Typisierung von unterschiedlichen Montage-Verfahren, die sich innerhalb des frühen Films etablieren. Mit dem Sprung in die filmische Moderne nimmt Deleuze gerade im zweiten Teil dagegen vermehrt Filme der französischen *nouvelle vague* in den Fokus und hier vor allem die Filme von Jean-Luc Godard. Diese zeichnen sich für Deleuze dadurch aus, dass bei ihnen die Montage einen expliziten *Zwischenraum* thematisiert, der als eine Verräumlichung zwischen den Bildern zu denken ist:

„Was nun zählt, ist der Zwischenraum zwischen den Bildern, zwischen zwei Bildern: eine Verräumlichung [...].“¹³⁴²

Dass die Montage gerade bei Godard Teil eines filmanalytischen Instrumentariums und Vehikel eines explizit filmischen Denkens ist, die diese Zwischenräume sucht und hervortreten lässt, hat Volker Pantenburg herausgestellt.¹³⁴³ Für ihn ist die Montage Godards als „relationierendes Springen“ zu verstehen, „als Konstruktion und Rekonstruktion von Verhältnissen“, die in einem „theoretisch-schöpferische[n] Akt, durch das Zusammenfügen zweier Bilder ein drittes, unsichtbares Bild“¹³⁴⁴ hervorrufen. Dieses ‚unsichtbare dritte‘ Bild erscheint auch in den Ausführungen Deleuzes, wenn er über die Methode Godards schreibt:

„Ist ein Bild gegeben, dann kommt es darauf an, ein anderes Bild zu wählen, das einen Zwischenraum zwischen beiden bewirkt. Es handelt sich hier nicht um eine Operation der Verknüpfung, sondern, wie die Mathematiker sagen, der Differenzierung oder, wie die Physiker sagen, der Disparation: zu einem gegebenen Potenzial muß man ein anderes, aber nicht irgendeines wählen, und zwar derart, daß sich eine Potenzial-Differenz zwischen beiden herstellt, die Produzent eines dritten oder von etwas Neuem ist.“¹³⁴⁵

¹³⁴⁰ Rudolf Kersting, *Wie die Sinne auf Montage gehen. Zur ästhetischen Theorie des Kinos/Films*, Basel, Frankfurt/M 1989, S. 265.

¹³⁴¹ Deleuze 1989, S. 49–83, hier S. 82.

¹³⁴² Deleuze 1991, S. 233.

¹³⁴³ Vgl. Pantenburg 2006, S. 68–73; neben Godard ist für Pantenburg Harun Farocki einer der Protagonisten eines filmischen Denkens, das über den Schnitt und den Raum dazwischen funktioniert.

¹³⁴⁴ Ebd., S. 70.

¹³⁴⁵ Deleuze 1991, S. 234.

Deleuze unterscheidet hier klar zwischen Montage als ‚bloßer‘ Verknüpfung von willkürlichen Bildern und der auf Differenz und Disparation abzielenden Montage, der er das Potenzial zu etwas Neuem zuschreibt. Für Deleuze wird diese Form der Montage exemplarisch in Godards politischem Essayfilm *Ici et ailleurs* (1976) und der sechsteiligen Fernsehproduktion *Six fois deux. Sur et sous la communication*, ebenfalls aus dem Jahr 1976.¹³⁴⁶ Das Konzept von *Six fois deux* (dt. *Sechs mal zwei*) besteht aus der Sendung von jeweils zwei circa 50-minütigen Filmen, in denen jeweils zwei Sachverhalte, Gegenstände oder Personen in Beziehung gesetzt werden. Am eindrücklichsten wird das Konzept der Montage als Produktion von Zwischenräumen dabei im mit *Nous trois* betitelten Teil 5a. Zu sehen ist hier der stumme Dialog zwischen einer Frau und einem Mann, offensichtlich eines Paares, der durchbrochen wird von handschriftlichen Notizen und graphischen Elementen von Godard selbst. Die gesprochenen Worte der beiden sind nicht zu hören, zu lesen sind die Kommentare Godards, die sich über ihre Gesichter legen (Abb. 9.6a/b).

Zuerst sind sich die Gesichter im Schuss-Gegenschuss-Verfahren gegenüberliegend angeordnet, dann werden sie in verschiedenen Montagen immer weiter ineinander und übereinander geschnitten, sodass sich eine komplexe Durchdringung der beiden Bilder ergibt, die durch die sie überlagernde Schrift weiter kommentiert werden. (Mit Serres könnte in diesem Fall die Schrift als *parasitären Zusatz*, oder mit Derrida als *Supplement* zum Bild gedeutet werden, das sich zwischen die Bilder und die Zuschauer*innen schiebt.) Die Bilder, die Geschichten und die Personen werden filmisch in eine Beziehung gesetzt, miteinander verbunden und durch den externen Kommentar des Filmemachers ergänzt. Die Dreierkonstellation ist hier klar; auch der Untertitel der Episode *Nous trois* macht dies deutlich. Deleuze zu *Six fois deux*:

„Wir haben es hier mit der Methode des ZWISCHEN zu tun, ‚zwischen zwei Bildern‘, die jedes Kino des Einen beschwört; mit der Methode des UND, ‚dies und dann das‘ die das Kino das ‚Seins=ist‘ beschwört. Zwischen zwei Aktionen, zwischen zwei Affekten, zwischen zwei Wahrnehmungen, zwischen zwei visuellen Bildern, zwischen zwei akustischen Bildern, zwischen dem Akustischen und dem Visuellen: das Ununterscheidbare, das heißt die Grenzen sichtbar machen (6 fois 2).“¹³⁴⁷

¹³⁴⁶ Frieda Grafe bezeichnet Godards Arbeiten für das Fernsehen – und auch explizit *Six fois deux* – als „Klippschule der Nation“, die als „Anschauungsunterricht“ zeigen, „wie Sachen und ihre Beziehungen zusammengekommen sind.“ Frieda Grafe, *Klippschule der Nation. Godards Videoarbeiten fürs Fernsehen*, in: *Dies., Beschriebener Film. 1974–1985*, Frankfurt/M 1985, S. 170–179, hier S. 177.

¹³⁴⁷ Deleuze 1991, S. 234.



Abb. 9.6 a/b: Jean-Luc Godard, *Six fois deux. Sur et sous la communication, (5a, Nous trois)*, 1976

Das verbindende UND, das die Methode Godards wesentlich kennzeichnet verdeutlicht die Offenheit der Montage und ihr aktives Suchen nach Zwischenräumen. In *Six fois deux* wird laut Joachim Paech das Monitorbild zu einem „Schauplatz“ (oder Tableau) für das UND zwischen einem Mann und einer Frau.¹³⁴⁸ Das UND ist das ambivalente und relationale dritte Element, das die Bilder in Beziehung setzt und selbst deren Sichtbarkeit für die Zuschauer*innen strukturiert. Dabei ist das UND der Abgesang auf die Eindeutigkeit der Montage; es öffnet das Material und macht es zugänglich für Alterität und Mehrdeutigkeit:

„Das UND ist die Mannigfaltigkeit, die Vielheit, die Zerstörung von Identität. [...] Das UND ist weder das eine noch das andere, es ist immer zwischen den beiden, es ist die Grenze, es gibt immer eine Grenze, eine Flucht- oder Stromlinie, nur sieht man sie nicht, weil sie das Unscheinbarste ist.“¹³⁴⁹

Dabei ist es gerade der Schnitt, der das Material durchtrennt, aber auch die Bilder aufeinanderprallen lässt, dem für Deleuze in *Six fois deux* die wichtigste Rolle zukommt. So bezeichnet er ihn als „aktive und schöpferische Linie“ die der „Mikropolitik der Grenzen gegen die Makropolitik der großen Einheit“ ausspielt.¹³⁵⁰

Für Godard stellt sich das Montage-Verfahren, das aus zwei gegebenen Bildern ein Drittes konstruiert, in einer simplen Rechnung dar: $1 + 1 = 3$ ¹³⁵¹ (Vgl. Abb. 9.7a/b). Das Verfahren

¹³⁴⁸ Joachim Paech, *Wiping – Godards Videomontage*, in: Hans Beller (Hg.), *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*, München 1993, S. 242–251, hier, S. 248.

¹³⁴⁹ Gilles Deleuze, *Drei Fragen zu six fois deux (Godard)*, in: Ders., *Unterhandlungen 1972–1990*, Frankfurt/M 1993, S. 57–69, hier S. 68

¹³⁵⁰ Ebd., S. 69.

¹³⁵¹ Vgl. Jean-Luc Godard, *Schütze deine Rechte*, 1987, Minute 27; zitiert in: Oliver Fahle, *Montage*, in: Malte Hagener, Volker Pantenburg (Hg.), *Handbuch Filmanalyse*, Wiesbaden 2020, S. 49–64, hier S. 55; siehe auch die Verwendung der gleichen Rechnung im interkulturellen Zusammenhang bei: Doris Bachmann-Medick, *1 + 1 = 3? Interkulturelle Beziehungen als ‚dritter Raum‘*, in: *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literatur, Ästhetik und Kulturwissenschaften*, 1999, Heft 4, S. 518–531.

der Verknüpfung von (zwei) disparaten Einstellungen zur Konstruktion einer konkreten Einsicht, die durch den Filmemacher vorgegeben und beabsichtigt ist, wie es etwa in der politischen Konfliktmontage Eisensteins vorgemacht wird, ist hierbei explizit nicht gemeint. Zwar gilt auch für Eisenstein, das „das[s] Nebeneinanderstellen zweier Aufnahmen durch den Zusammenschnitt [...] nicht nur die Summe von einer Aufnahme plus einer weiteren dar[stellt] – sondern [...] eine Neuschöpfung“,¹³⁵² doch zeichnet diese Neuschöpfung den expliziten Gedanken des Regisseurs im Sinne einer strengen Vorgabe nach. Das Dritte in der Rechnung Godards ist als eine „Lücke, eine Leerstelle, ein[en] Gedankensprung zu sehen“,¹³⁵³ der keinesfalls Eindeutigkeit beabsichtigt, sondern im Sinne einer filmischen *chôra* einen Möglichkeitsraum beschreibt, der die Zuschauer*innen nicht zu überzeugen versucht, sondern in die aktive Rolle von Teilnehmern*innen am dargestellten Geschehen versetzt. Das unsichtbare dritte Bild „ankert im Sichtbaren, hat dieses zur Voraussetzung, und geht darüber hinaus in den Bereich der geistigen Vorstellung.“¹³⁵⁴

„Ich glaube gerade diese *zwischen* ist das, was existiert. [...] Film heißt nicht: ein Bild nach dem anderen, sondern ein Bild plus ein Bild, woraus ein drittes entsteht. Diese dritte Bild wird übrigens vom Zuschauer in dem Augenblick gebildet, wo er den Film sieht ...“¹³⁵⁵

Ähnlich der Drittheit die Deleuze den Filmen Hitchcocks attestiert, ist das dritte Element einerseits die Verbindung zweier Bilder, andererseits die Relation und die Bedingung ihres Aufeinandertreffens selbst. Den Zuschauer*innen obliegt es, die Verbindungen wahrzunehmen und aktiv Bedeutungen herzustellen, statt sie passiv zu empfangen. Das filmische Werk Godards kann als Ort angesehen werden, in dem diese Bedeutungsproduktion in den Zwischenräumen vollzogen wird, als Ort der filmischen Differenzen und – im Deleuzeschen Sinne – Disparitäten. Die Montage, „nicht mehr im Dienste eines vorgeschriebenen (metaphorischen) Sinns, sondern einer reflexiven Auseinandersetzung mit dem vorliegenden Bildmaterial“,¹³⁵⁶ ist dabei das Mittel, um ein ‚unsichtbares drittes‘ Bild sichtbar zu machen:

¹³⁵² Sergeij Eisenstein, zitiert in: Christina Scherer, Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, München 2001, S. 234.

¹³⁵³ Fahle 2020, S. 55.

¹³⁵⁴ Scherer 2001, S. 234.

¹³⁵⁵ Jean-Luc Godard, Reden mit Unterbrechungen, in: Ders., Liebe Arbeit Kino. Rette sich wer kann (Das Leben), Berlin 1981, S. 43–44; auch zitiert in: Kolokitha 2005, S. 104.

¹³⁵⁶ Lothar Kurzawa, Bilder der dritten Art. Zu *Rette sich wer kann (Das Leben)*, in: Godard 1981, S. 105–133, hier S. 111.

„Das unsichtbare Bild, das in der Kopplung entsteht, ist das Ergebnis einer palimpsestartigen Überblendung zweier scheinbar entfernter Bilder, deren untergründiger Zusammenhalt Godard sichtbar macht.“¹³⁵⁷

Das dritte Bild, das Godard in seinen Filmen aufscheinen lässt, und das Deleuze im relationalen UND der Drittheit im Sinne eines bildliches wie filmisches Differentials (bei Hitchcock) deutet, markiert den Moment der Öffnung des Filmbildes hin zu den Zuschauer*innen.

Wie auch die kulturwissenschaftlichen Figuren und Figurationen des Dritten, ist das Dritte des Filmbildes bei Godard das Moment der Offenheit und der Ambivalenz das die Kontinuität und die Geschlossenheit des Films zugunsten eines freien Gefüges an Beziehungen durchbricht. Diese Offenheit im Werk Godards verdeutlicht die Möglichkeit Film und Theorie zusammenzudenken, aber auch ein filmisches Denken der Widersprüche zu realisieren. Die offene Montage leistet dabei, was Mersch und auch Krämer für das Mediale generell in Anschlag bringen: Ihre Definition des Mediums als *tertium datur*, dass ein Drittes im Sinne einer immer schon präsenten dritten Ebene darstellt und so ‚mediale Paradoxa‘ ermöglicht, wird durch das Dritte Bild bei Godard eingelöst. Auch hier wird das Dritte als ‚unsichtbares‘ Element der Differenz gedeutet, das selbst nicht sichtbar ist, die Sichtbarkeit von Beziehungen aber ermöglicht und bedingt. Es stellt die grundsätzliche Einheit und Linearität der filmischen Organisation in Frage und öffnet sich einem filmischen Denken in Differenz. In der Einbindung der Zuschauer*innen in eine dynamische Triade des Filmbildes gelingt dem Film zudem eine Öffnung auf das Außen hin; er lässt die hermetische (und auch hermeneutische/sinnstiftende) duale Zweiteilung, in der ein Bild notwendigerweise auf das nächste folgt aufbrechen und erweitert seinen Aktionsradius.

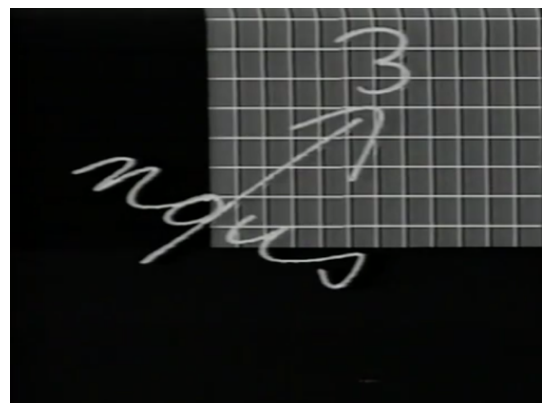
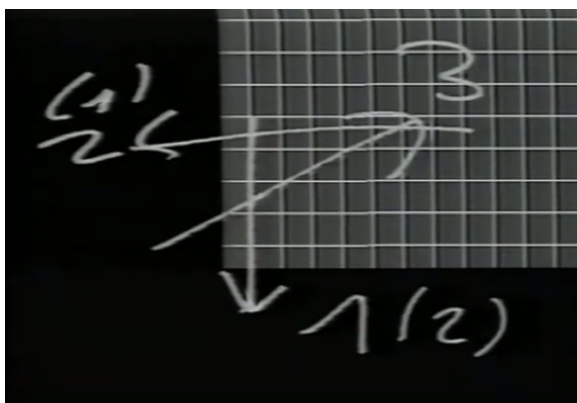


Abb. 9.7 a/b: Jean-Luc Godard, *Six fois deux. Sur et sous la communication* (5a), 1976

¹³⁵⁷ Pantenburg 2006, S. 180.

Gerade die Montagen in *Six fois deux (Nous trois)* sind als direkte Äquivalente der Collagen Stezakers, vor allem der *Marriage*-Serie zu sehen. Wie Pantenburg völlig richtig sagt, entsteht eine ‚palimpsestartige Überblendung‘ von Bildern, die ein relationales Gefüge bilden. Wenn Christina Scherer in ihrer Studie über den Essayfilm die Metapher des Palimpsests heranzieht, um zu beschreiben, wie die Montage im Sinne von Schichtungen und Überlagerungen hier Prozesse des Erinnerns verdeutlicht,¹³⁵⁸ so beschreibt dies auch die Collage-Praxis Stezakers.

d) Die Figuren des Dritten bei Stezaker

„A third person or a third element almost always emerges from the work, but only as a result of an encounter between two parts.“¹³⁵⁹

Stezakers *3rd Person Archive* stellt eine sehr konkrete Auseinandersetzung mit dem Dritten dar: Passanten und Flaneure werden als Randfiguren einer fotografischen Erschließung der Welt gedeutet, als ‚Geister‘ im Rilke’schen Sinne, die die Stadt bevölkern ohne Spuren zu hinterlassen, oder zumindest glauben, ungesehen zu sein. Anders als die Passanten, die in den frühen Filmen der Brüder Lumiere direkt auf der Straße gefilmt wurden und die, bisweilen fasziniert von der eigenen Bildwerdung, stehen blieben, sich im Bildfeld drängten und die eigene Kadrierung durch die Kamera in einen Zustand von ‚Tumel und Stillstand‘¹³⁶⁰ versetzte, sind sich die Dritten im *3rd Person Archive* ihrer Bildwerdung nicht bewusst. Nur zufällig aufgenommen und lediglich im Sinne einer Staffage im Bild akzeptiert, sind sie konkrete Figuren des Dritten, die zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit changieren. Sie formulieren keine Theorie des Dritten, im Sinne einer Konzeption, sie werden aber zu *theoretische Figuren* und gehören in die Kategorie der Geister und Gespenster an, nach denen Stezaker aktiv sucht und die sein Verhältnis zum Bild und seinen Rändern Ausdruck verleihen. Stärker an den oben umrissenen Theorie-Rahmen anbinden lassen sich die zuvor besprochenen *Masken*, *Geister* und *Sphären*, sowie die ersten, mit *Third Person* betitelten Collagen aus den Jahren 1989 und 1990 (Abb. 9.8).

¹³⁵⁸ Vgl. Scherer 2001, S. 74–78.

¹³⁵⁹ Stezaker in: Etgar 2020, S. 89.

¹³⁶⁰ Hanns Zischler, *Der Wimpernschlag*. Kleine Phänomenologische Skizze eines unverhofften Augenblicks, in: Blümlinger, Sierek 2002, S. 19–21, hier S. 19.



Abb. 9.8: *Third Person II*, 1990

Hier kommt bereits früh zusammen, was den Kern seiner Collage-Praxis ausmacht: Die Kombination zweier Bilder, die ein drittes durch die ausgesparte Silhouette sichtbar machen. Zum einen deckt sich die Konzeption der Collage hier nahezu bruchlos mit der Montage im Godard'schen Film, die über die Kopplung zweier Bilder ein unsichtbares Drittes konstruiert, zum anderen erscheint die Silhouette als personale Figuration eines zwischen den Bildebenen changierende Dritten, dessen Präsenz einen Zwischenraum *ex negativo* sichtbar macht und bespielt. Im Sinne einer foto-filmischen Collage speist sie sich genauso aus der surrealistischen Tradition der Collage, der Montage des Films, sowie der direkten Verbindung zum Kino-Dispositiv. Was sich hier miteinander vermischt, ist die konzeptuelle Ausdeutung des Dritten als ein diskursiver Schwellenbegriff, der die Medialität des Bildes ausmacht, seinen foto-filmischen Zwischenstatus beschreibt und die Relation zweier Elemente im Rahmen eines Bildgegenstands ermöglicht, und die konkrete Figuration des Dritten als Platzhalter der Betrachter*innen im Bild, als Voyeur, der trotz aller Distanz Ihren Schatten ins Bild wirft.

10. Die Ambivalenz des Bildes

„Das Bild entsteht in einer Zusammenarbeit des Wirklichen und des Unwirklichen, im Wetteifer der Funktionen des Wirklichen und des Unwirklichen. Nicht die Alternative der Gegensätze, sondern die Vereinigung der Gegensätze gilt es zu verstehen, und dazu sind die Hilfsmittel der dialektischen Logik völlig unzureichend. [...] Wenn zwei einmalige Bilder sich begegnen, [...] die auf getrennten Wegen ihrer Träumerei folgen, dann scheinen sie sich gegenseitig zu bestätigen. Diese Konvergenz von zwei exzeptionellen Bildern gewährt der phänomenologischen Forschung gewissermaßen einen Ruhepunkt. Das Bild verliert seine Beliebigkeit. Das freie Spiel der Einbildungskraft ist keine Anarchie mehr.“¹³⁶¹

Im abschließenden Kapitel der Arbeit soll nun die grundsätzliche Ambivalenz der Collagen Stezakers im Vordergrund stehen, wie sie gespeist ist aus den verschiedenen bereits herausgearbeiteten Parametern. Dabei soll noch einmal Bezug genommen werden auf die Bildtheorie von Maurice Blanchot, den Stezaker immer wieder als wesentlichen Impulsgeber für sein Verständnis der Collage benennt und dessen Theorie bereits im Zusammenhang mit Stezakers Verwendung gefundener Bilder erwähnt wurde. Im Anschluss daran steht das Zusammenwirken der Bilder in der Collage im Zentrum einer abschließenden Deutung der Collagen als Pfropfung¹³⁶², die einen kulturwissenschaftlichen Brückenschlag von der textorientierten *différance* Derridas zu den Collagen Stezakers ermöglicht – auch hier ist die Bezugnahme auf Blanchot Programm.

Hierbei von einer Ambivalenz des Bildes grundsätzlich auszugehen heißt, Bilder per se als uneindeutige Gegenstände zu betrachten, die von sich aus das Potenzial haben, ihre eigenen Erscheinungsmodi zu reflektieren und zu hinterfragen. Dabei ist der Begriff des *Metabildes* nach Mitchell eine Möglichkeit, diese Selbstbezüglichkeit des Bildes zu fassen – von einer Ambivalenz des Bildes auszugehen eine andere.

In der Deutung von Philipp Stoellger gelten Bilder als „besondere Medien der *Anwesenheit des Abwesenden*“¹³⁶³ und sind als solche nicht nur eingespannt in das wechselseitige Gefüge von Präsenz und Absenz, sondern auch und vor allem von Präsenz und *Entzug*. Die Gegenüberstellung von Präsenz und Absenz ist demnach eine dualistische Vorstellung, die „nur

¹³⁶¹ Bachelard 1987, S. 77.

¹³⁶² Leicht überarbeitete Variante von Flömer 2021.

¹³⁶³ Vgl. Philipp Stoellger, Einleitung, in: Ders., Thomas Klie (Hg.), *Präsenz im Entzug. Ambivalenzen des Bildes*, Tübingen 2012, S. 1–41, hier S. 5.

zu leicht in metaphysische Hinterwelten führt.“¹³⁶⁴ Mit der Fokussierung auf den Entzug wird ein dritter Begriff in das Schema eingeführt, „der die ikonische Kinetik *zwischen* Präsenz und Absenz [differenziert]“¹³⁶⁵ und so eine „Figur des Übergangs“¹³⁶⁶ zwischen beiden Polen verdeutlicht. Der Entzug wird somit als eine dem Bild inhärenter Dynamik verstanden, die das Bild in einem Schwebezustand zwischen den als absolut verstandenen Polen der Sichtbarkeit und der Unsichtbarkeit verortet. Dieser Entzug wurde in den Collagen Stezakers an mehreren Stellen hervorgehoben: In den Masken liegt er in der prekären Anwesenheit des Blicks, der sich zwar durch die Porträts auf die Landschaft überträgt, aber von keinem Augenpaar real ausgeht. In den Geister-Collagen entzieht sich die Silhouette als prekäre Grenze im Bild der Sichtbarkeit und changiert zwischen freier-abstrakter Form und klar figürlich codierter Umrisslinie. In den Sphären-Collagen sind es die unterschiedlich gelagerten Leerstellen, die das Bild in einen Zustand der Ambivalenz versetzen und die Grenzen des Bildes infrage stellen, indem sie den Einbruch der Negation ins Bild selbst ermöglichen. Diese Elemente, die ich als Figurationen des Dritten bezeichne, machen den strukturellen Entzug der Collagen auf bildtheoretischer Ebene aus:

„Der Entzug ist gewissermaßen ein Supplement zu dem, was als Vergegenwärtigung, Erscheinen oder Offenbarung bezeichnet wird, der Bewegung aus der Absenz in die Präsenz. Entzug ist die Gegenbewegung: die Spur des Prekären, des Mangels, des Anderen der Präsenz.“¹³⁶⁷

Die Figuren und Figurationen des Dritten, die in den Collagen Stezakers am Werk sind, sind so in einem „Zwischenreich der Phänomenalität“¹³⁶⁸ angesiedelt, das sich in jenem „Riss“ auftut, der nach Georges Didi-Huberman das Bild grundsätzlich spaltet und mit ihm die kunstgeschichtlichen „Logik“ des Bildes als sichtbare Repräsentation einer sichtbaren Welt.¹³⁶⁹ Die „Öffnung“ des Bildes und seiner Struktur, die hier evident wird, ist eine, die „an dem wesentlichen Punkt ihrer Entfaltung zerrissen, getroffen, ruiniert“¹³⁷⁰ erscheint und die so eine „Kraft des Negativen“¹³⁷¹ generiert. Diese Negativität macht den Entzug der Bilder aus, der „von den Bildern selbst ausgeht und ihre Transformation betrifft. Sie entziehen sich den fesselnden Bindungen eines Kontraktes mit der Realität, der sie zur Wiedergabe des Sichtbaren

¹³⁶⁴ Ebd.

¹³⁶⁵ Ebd., S. 6.

¹³⁶⁶ Ebd.

¹³⁶⁷ Ebd.

¹³⁶⁸ Ebd.

¹³⁶⁹ Georges Didi-Huberman, *Vor einem Bild*, München, Wien 2000, S. 148–149.

¹³⁷⁰ Ebd., S. 149.

¹³⁷¹ Ebd.

verpflichtete.“¹³⁷² Auch Maurice Blanchot kennt diese Negativität des Bildes, die von der Dynamik des Entzugs ausgeht und die Didi-Huberman dem Bild prinzipiell unterstellt:

„Das Bild, fähig, das Nichts zu verneinen, ist auch der Blick des Nichts auf uns. [...] Es ist der Spalt, der Fleck dieser schwarzen Sonne, Zerrissenheit, die uns unter dem Schein des blendenden Glanzes das Negativ der unerschöpflichen negativen Tiefe gibt. Daher scheint das Bild so tief und so leer, so bedrohlich und so anziehend, reich an immer mehr Sinn, den ja wir ihm unterstellen, und ebenso arm, nichtig und schweigend, denn in ihm avanciert diese düstere Machtlosigkeit, eines Herrn beraubt, welche die des Todes ist, als Widerneubeginn.“¹³⁷³



Abb. 10.1: *Tabula Rasa LVIII*, 2020

Diese hier beschriebene Paradoxie von Tiefe und Leere, Bedrohung und Anziehung die vom Bild ausgeht, verdeutlicht auf geradezu paradigmatische Weise die *Tabula Rasa*-Collage LVIII (Abb. 10.1), in der die eingefügte Leerstelle nicht nur als beängstigende Irritation, sondern auch als faszinierende Freifläche erscheint. Für Didi-Huberman offenbart sich in der oben zitierten Passage die ganze Dialektik des Bildes nach Blanchot,¹³⁷⁴ die hier vertiefend umrissen werden soll und die sich ganz praktisch in den Motiven der Masken, der Geister und der Sphären offenbart.

¹³⁷² Wetzel 1997, S. 13.

¹³⁷³ Maurice Blanchot, *Das Museum, die Kunst und die Zeit*, in: Ders., *Die Freundschaft*, Berlin 2011(a), S. 22–57, hier 56–57.

¹³⁷⁴ Georges Didi-Huberman, *Von Ähnlichkeit zu Ähnlichkeit*, in: Gutjahr, Jarmer 2016, S. 205–236, hier S. 210.

a) Maurice Blanchot – Die Negativität des Bildes im Bild

„Warum die Faszination? Sehen setzt Distanz voraus, die trennende Entscheidung, die Fähigkeit nicht in Kontakt zu sein und im Kontakt die Konfusion zu vermeiden. Sehen bedeutet, dass diese Trennung dennoch Begegnung geworden ist. Doch was geschieht, wenn das, was man sieht, obgleich auf Distanz, einen durch einen ergreifenden Kontakt zu berühren scheint, wenn die Weise des Sehens eine Art Berührung ist, wenn Sehen ein Kontakt auf Distanz ist? Wenn das, was gesehen wird, sich dem Blick aufdrängt, als würde der Blick erfasst, berührt, mit der Erscheinung in Kontakt gebracht? Kein aktiver Kontakt, nicht das, was es in einer wahrhaften Berührung noch an Initiative und an Handeln gibt, sondern der Blick wird fortgerissen, absorbiert in einer unbeweglichen Bewegung und einem Grund ohne Tiefe. Was uns durch einen Kontakt auf Distanz gegeben wird, ist das Bild, und die Faszination ist die Leidenschaft des Bildes.“¹³⁷⁵

Die Verbindung der Bildpraxis Stezakers mit den theoretisch-literarischen Gedankengängen im Werk von Maurice Blanchot sind nicht nur durch Äußerungen Stezakers selbst angedeutet, auch die bisherige Forschung zu Stezaker sah in diesem Vergleich einen fruchtbaren Zugang. Dass dieser theoriegeleitete Ansatz berechtigt ist und ein tieferes Verständnis der Collagen Stezakers ermöglicht, versucht das folgende Kapitel zu verdeutlichen. Hierzu seien zunächst der kunsttheoretische Forschungsstand skizziert und die wichtigsten Gedankengänge Blanchots zum Bild charakterisiert. Wesentliche Berührungspunkte zwischen den Collagen Stezakers und Blanchot wurden bereits 2010 in dem von Andrew Warstat herausgegebenen Heft *Image Damage* der britischen Zeitschrift *parallax* in den Fokus gerückt.¹³⁷⁶ Hierin geht besonders Michael Newman von der Bild-im-Bild-Struktur der Collagen Stezakers aus und verbindet so die Bildtheorie Blanchots mit einem klassisch kunstgeschichtlichen Darstellungsproblem, das auch hier ebenfalls kurz beleuchtet werden soll.¹³⁷⁷

Erste Ansätze das komplexe Verhältnis von Bild und Schrift bei Blanchot zu untersuchen leisten in Deutschland vor allem die kontinuierlichen Arbeiten Marco Gutjahrs, der auch eine Reihe von Schriften Blanchots erstmals auf deutsch übersetzt und herausgegeben hat sowie der von Gutjahr und Jarmer 2016 zusammengestellte Sammelband *Von Ähnlichkeit zu*

¹³⁷⁵ Blanchot 2012, S. 25.

¹³⁷⁶ Warstat 2010.

¹³⁷⁷ Michael Newman, *The Image Beside the Image and the Image Within the Image. Prolegomena to an Approach to the Collages of John Stezaker*, in: Ebd., S. 79–86; Die Erschließung der Schriften Blanchots für das Feld der visuellen Künste ist immer noch in Arbeit und bei weitem nicht abgeschlossen. Blanchot hatte trotz seiner Außenseiterrolle großen Einfluss auf die französische Literaturtheorie und wurde vor allem von den Strukturalisten und Poststrukturalisten rezipiert. Besonders auf Michel Foucault und Jacques Derrida wirkten seine Schriften nachhaltig ein. Siehe Michel Foucault, *Das Denken des Außen*, in: Ders., *Von der Subversion des Wissens*, Frankfurt/M 1987; Jacques Derrida, *Ein Zeuge von jeher. Ein Nachruf auf Maurice Blanchot*, Berlin 2003(b).

Ähnlichkeit.¹³⁷⁸ Konkret auf das Bild bezogen leistet der 2019 erschienene Band *Blanchot und das Bild*¹³⁷⁹ die längst überfällige Aufarbeitung des bildtheoretischen Denkens Blanchots, das, wie der Band deutlich macht, auch Anchlüsse zu medientheoretischen Studien zum Film und zur Fotografie bietet.¹³⁸⁰

Auf den Aspekt der „leichenhaften Ähnlichkeit“¹³⁸¹ des Bildes, die zentral für den Bildbegriff Blanchots ist, wurde bereits in Kapitel 4 im Zusammenhang mit dem Bild als veraltetes *objet trouvé* hingewiesen. Im selben Text, in dem er diesen Gedanken ausführt, formuliert Blanchot Ansätze einer Bildtheorie, die von einer grundlegenden Ambivalenz des Bildes ausgeht und die ein paradoxes Verhältnis von Ähnlichkeit und Entzug zwischen dem Gegenstand und seinem Bild entspinnt:

„Das Bild eines Gegenstands ist nur nicht der Sinn dieses Gegenstandes und verhilft nicht zu seinem Verständnis, sondern strebt danach, es diesem zu entziehen, indem es ihn in der Reglosigkeit einer Ähnlichkeit hält, die nichts hat, dem sie ähnelt.“¹³⁸²

Das Bild ist demnach nicht das Medium des Zeigens, in dem sich ein Gegenstand repräsentiert und als das zeigt, was er ist, sondern das Medium der Verhüllung und des Entzugs, das „nichts als die Verhüllung der Welt“¹³⁸³, also ihre strukturelle Nicht-Repräsentierbarkeit anzeigt. So ist das Bild für Blanchot in eine paradoxe Duplizität eingespannt, die „die Macht des Negativen mit sich bringt“¹³⁸⁴ und die sich nicht „durch ein ‚entweder oder‘ befriedigen könnte.“¹³⁸⁵ Diese Duplizität ist also kein Rückgriff auf einen platonischen Dualismus, der jegliche bildliche Form der Darstellung als Trugbild einem ideellen Ur-Bild hierarchisch unterordnet, sondern ein Weg die innerbildlichen Dynamiken, vor allem die des Entzugs produktiv, als genuinen Mehrwert des Bildes zu deuten. Die Negativität, die Blanchot im Bild verankert, ist nicht die Negation des Bildes im Sinne seiner Auslöschung, vielmehr ist sie eine aktive Quelle der Faszination, die von ihm ausgeht und die „ein Moment der Passivität“¹³⁸⁶ im Bild darstellt, die sich im Blick der Betrachter*innen auf das Bild reflektiert.

Auch für Andrew Warstat ist die „leichenhafte Ähnlichkeit“ des Bildes bei Blanchot der Ausgangspunkt für seine Lektüre der Collagen Stezakers. Die bereits benannte

¹³⁷⁸ Gutjahr, Jarmer 2016.

¹³⁷⁹ Filser, Marek 2019.

¹³⁸⁰ Vgl. Anna Häusler, Die ‚faszinierte‘ Fotografie, in: Ebd., S. 195–215.

¹³⁸¹ Blanchot 2012, S. 268.

¹³⁸² Ebd., S. 271.

¹³⁸³ Ebeling 2011, S. 77.

¹³⁸⁴ Blanchot 2012, S. 272.

¹³⁸⁵ Ebd., S. 274.

¹³⁸⁶ Ebd.; Vgl. Barbara Filser, Bild-Passagen bei Blanchot. Präliminarien zur Erforschung des Blanchotschen Bildes, in: Marek, Filser 2019, S. 21–35, hier S. 29.

Doppeldeutigkeit des Blanchot'schen Bildbegriffs, die im Leichnam das Analogon des Bildes sieht, wird hier produktiv gewendet und weiter ausformuliert. So sieht Warstat im Bild nach Blanchot „a thing, that pushes at the limits of meaningful ontological categories and, potentially, disrupts the familiar mimetic relations of origin and copy.“¹³⁸⁷ Für ihn dynamisiert der Blanchot'sche Bildbegriff „an un-decidable, deconstructive trope to challenge the history of metaphysical idealism“ und forciert gleichzeitig „the abyssal relation [...] where the viewer or participant engaging with the image is caught in a double bind, seeing two things in one thing [...]“.¹³⁸⁸ Diese Multiplizität des Sehens in den Collagen Stezakers, die für deren Ambivalenz verantwortlich ist, steht auch im Zentrum des Beitrags von Michael Newman, der Stezakers Collagen mit Blanchot vor dem kunsthistorischen Problem des Bild-im-Bild verhandelt. Er geht dabei von einer grundlegenden „dialectics of images“¹³⁸⁹ aus, für die Stezakers Collagen aufgrund ihrer eigenständigen Mehrdeutigkeit prototypische Beispiele liefern. In seinem Fokus steht zum einen „the image within the image, such as an image concealed in a landscape, or an ambiguous figure such as the famous duck-rabbit“, zum anderen „the image beside the image, or collage.“¹³⁹⁰ Beide Bildformen, das Bild-im-Bild und das Bild-neben-dem-Bild sind für ihn Wege, Bilder miteinander in Kontakt zu bringen und so ihre eigenständige Pluralität zu verhandeln:

„The image within the image involves a multiplication within the same according to aspects or transformations of figure-ground relations, while the image beside the image involve relations concerning borders, boundaries, joins and limits between more than one image.“¹³⁹¹

Newman bettet seine Betrachtung der Collagen zunächst in den Kontext einer phänomenologischen, an Maurice Merleau-Ponty orientierten Theorie des Bildes ein, die das Bild als Vehikel des Zeigens versteht. Dem entgegenstehend leitet er dann aber über zu einem Verständnis des Bildes als doppelt gelagertes, das nicht allein dem Zeigen im Sinne von Repräsentation verpflichtet ist, sondern das durch eine „internal doubling“ gekennzeichnet ist, und einer „duplicity within the image itself“¹³⁹² Raum gibt. Hier tangiert Newman deutlich das bereits hervorgehobene Vokabular der Blanchot'schen Bildtheorie, das im Folgenden konkret mit der Collage in Verbindung gebracht wird. Diese ist für Newman ein Sonderfall der Bildkombinatorik, weil sie in der Lage ist „[to] rub [...] images together in such a way as to

¹³⁸⁷ Andrew Warstat, *Image Damage*, in: Ders. 2010, S. 1–5, hier S. 2.

¹³⁸⁸ Ebd.

¹³⁸⁹ Newman 2010, S. 79.

¹³⁹⁰ Ebd.

¹³⁹¹ Ebd., S. 80.

¹³⁹² Ebd.

produce a spark that may be surreal or critical, or both.”¹³⁹³ Hier kommt eben jene Dynamik zur Geltung, die die Collagen Stezakers als Kollisionen von Bildern verschiedener Herkunft ausmacht. Der Funke, den Newman hier als ein energetisches Moment anspricht, wird aus den diesen inhärenten Spannungen generiert, die für Newman direkt mit der Duplizität des Bildes nach Blanchot zu verstehen sind.¹³⁹⁴ Newman ist so direkt an der multiplen Struktur der Collagen Stezakers interessiert, die aus den bereits erläuterten Schnitten und Überlagerungen entstehen. So sieht er in allen Variationen der Collagen Stezakers, seien sie als Kombination von zwei Bildern wie in der *Mask*-Serie oder durch die Subtraktion eines Bildteils aus einem einzelnen Bild aufgebaut, wie in der *Tabula Rasa*-Serie, „in all cases, the single image in itself has the potential of more than one; even in a single image the image is always more.“¹³⁹⁵

Bild-im-Bild

Im Folgenden soll dieser Aspekt der *Pluralität* und *Dualität* der Collagen vor dem Hintergrund der Staffelung von Bildern in Bildern der traditionellen Tafelbildmalerei kurz vertieft werden. Damit soll gezeigt werden, wie sehr Stezakers Verständnis des Bildes und der Probleme die dieses mit sich bringt, über Schnittmengen zu klassischen Fragen des Bildes verfügt, aber auch über diese hinausgeht.

Metapikturale Verschachtelungen sind in der Malerei seit ihren Anfängen bekannt. So gehören gemalte Vorhänge¹³⁹⁶, Spiegel und Schatten als selbstreflexive Elemente, wie sie bereits in den verschiedenen Serien Stezakers verhandelt wurden, zur Grundausstattung der Ursprungsmythen der Malerei schlechthin. Auch die Integration von Bildern in Bildern, zur Thematisierung der Malerei selbst, ist, geknüpft an unterschiedlichste mythische oder christliche-religiöse Narrative, als geläufige Praxis nicht erst seit der Erfindung des Tafelbildes anzutreffen.¹³⁹⁷

Bei der Darstellung von gemalten Bildträgern in der Malerei handelt es sich um Vertiefungen des malerischen Raums mit den Mitteln der Malerei. Das malerische Kontinuum wird dabei strapaziert, jedoch nicht gebrochen. Betrachtet wird immer nur *ein* Bild. Selbst wenn es sich

¹³⁹³ Ebd., S. 81.

¹³⁹⁴ Vgl. Ebd., S. 82–83; Auch lässt sich hier eine Verbindung zum *dialektischen Bild* Benjamins schlagen, welches in dessen erkenntnistheoretischen Überlegungen des Passagen-Werks beschrieben wird als „ein aufblitzendes. So, als ein im Jetzt der Erkenntnis aufblitzendes Bild, ist das Gewesene festzuhalten.“; in: Benjamin 1991 GS 5. 1, S. 591–592; siehe hierzu auch Cadava 2001, S. 48–49.

¹³⁹⁵ Ebd., S. 84.

¹³⁹⁶ Vgl. Blümle, Wismer 2016.

¹³⁹⁷ Vgl. Hermann Ulrich Asemissen, *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 1994; Stoichita 1998; siehe hier auch den Fokus auf die niederländische Genremalerei, in der immer wieder Bilder als mehr oder weniger auf das eigentliche Bildthema bezugnehmende Ausstattung anzutreffen sind.

um mehrfach gestufte und komplexe innerbildliche Verweisstrukturen handelt, die nicht selten durch forcierte Blicke etwa auch den außerbildlichen Raum *vor* dem Bild, also den Raum der Betrachter*innen miteinbeziehen (wie in Velazquez' Bild *Las Meninas*, der *Lauscherin* von Nicolas Maes¹³⁹⁸ oder dem Spiel mit Reflexionen via Spiegeln). Die in den Bildern befindlichen Zweitbilder – „Bilder zweiten Grades“¹³⁹⁹ – verfügen also über keinen eigenständigen Repräsentationsgehalt, sondern beziehen sich immer nur auf den Kontext, in den sie eingebettet sind, weil sie ein und demselben Kontinuum angehören. Der Maler, der sich entscheidet real existierende Gemälde in einen neuen Kontext zu übertragen, ordnet diese dem neuen Sinnzusammenhang unter.

Wolfgang Kemp untersucht in seinem detaillierten Aufsatz zu Bildern in Bildern bei Jan van Eyck und Andrea Mantegna vor allem die unterschiedlich gelagerten Hierarchisierungen von Bild-im-Bild-Staffelungen. Hierbei unterscheidet Kemp zunächst zwei frühe Gebrauchsweisen des Bild-im-Bild: einmal die als „angemessene Ausstattung“ auftretenden bilderreichen Wandbehänge, etwa in der Januar-Miniatur der *Très Riches Heures* und dem gegenüber „wirklich integrierte und interaktive“ Bildbeziehungen bei van Eyck.¹⁴⁰⁰ Das heißt im ersten Fall tritt das Bild-im-Bild ‚nur‘ als repräsentativer Gegenstand eines handlungstragenden Bildraums in Erscheinung, im zweiten dagegen als aktiver Teilnehmer am dargestellten Geschehen. Wobei Kemp auch hier differenziert. Mit Bezug zur Erzähltheorie des *embeddings*, der Einbettung von Binnenerzählungen im Rahmen einer übergreifenden Erzählung, spricht Kemp zunächst vom Bild-im-Bild als „Erzählung zweiten Registers“.¹⁴⁰¹ Am Beispiel der Darstellung von alttestamentarischen Motiven in den Fußbodenkacheln van Eycks *Verkündigung* von 1434 und dem hier deutlich werdenden „Medienwechsel“ (im Bild) attestiert Kemp der Erzählung zweiten Registers sogar einen „Wechsel im Seinsmodus“.¹⁴⁰²

„Die Gestalten des ersten Registers ‚leben‘, die des zweiten Registers verdanken ihre Existenz menschlicher Kunsttätigkeit: sie sind tot, farblos(er), Realitäten aus zweiter Hand.“¹⁴⁰³

Den im Bild als Bild dargestellten Gegenständen wird hier ein anderer ontologischer Status zugesprochen als den Gegenständen der eigentlichen Bilderzählung. Die Unterscheidung, die

¹³⁹⁸ Vgl. Wolfgang Kemp, *Die Räume der Maler. Zur Bildererzählung seit Giotto*, München 1996, S. 115 ff.

¹³⁹⁹ Asemissen 1994, S. 216.

¹⁴⁰⁰ Wolfgang Kemp, *Praktische Bildbeschreibung. Über Bilder in Bildern, besonders bei Van Eyck und Mantegna*, in: Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer (Hg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995(a), S. 99–109, hier S. 99.

¹⁴⁰¹ Ebd., S. 101.

¹⁴⁰² Ebd., S. 102.

¹⁴⁰³ Ebd.

Kemp hier vornimmt, lebend – tot, ist dabei nicht unproblematisch. So müssen die Betrachter*innen die primäre Handlung zunächst als ‚lebendig‘ anerkennen, um die sekundär eingebettete Handlung dieser gegenüber als ‚tot‘ wahrnehmen zu können. Das Argument, dass die sekundären Bilder ihre „Existenz menschlicher Kunsttätigkeit verdanken“, gilt zweifelsohne auch für die primäre Darstellungsebene. Ich möchte Kemp in dem Punkt Recht geben, dass die Darstellung in der Darstellung trotz aller wechselseitigen Durchdringungen eine untergeordnete Rolle spielt. Dennoch befinden sich etwa die Fußbodenkacheln in van Eycks *Verkündigung* genauso wie Mantegnas „plastische“ Tympanon-Erzählungen in die *Beschneidung Christi* (1470) im gleichen bildlichen Kontinuum eines Bildes. Die ästhetischen Grenzen die durch sie bildintern gedoppelt werden, können zwar als solche thematisiert und reflektiert werden, befinden sich aber im gleichen Rahmen der Repräsentation, welcher durch den realen Rahmen angezeigt wird.

So ist weiterhin zu beobachten, dass ein *gemalter* Rahmen nicht in der vollen Funktion eines realen Rahmens wahrgenommen wird. Der reale Rahmen, als Werk und nicht-Werk trennendes Niemandsland, ist für die Wahrnehmung des Bildes prinzipiell von eminenter Wichtigkeit, manifestiert sich in ihm doch der Übergang vom Bild als Gegenstand zum Bild als Repräsentation von etwas. Der Rahmen, der die gemalten Bilder in die Bilder einfasst, unterscheidet sich dagegen strukturell nicht vom Rest des Bildes. Er wird nicht als *Rahmen-im-Rahmen*¹⁴⁰⁴ gesehen, der einen vom Umraum abgesonderten Teil des Bildes markiert. Das gemalte Bild-im-Bild, das in seiner Repräsentationsfunktion zusammengeschrumpft ist und nur noch als auf den es einfassenden Kontext bezogen erscheint – etwa als Kommentar¹⁴⁰⁵ oder als allgemeine Repräsentation der Gattung Landschaft – ist durch den gemalten Rahmen-im-Rahmen nicht vom Umraum abgetrennt. Vielmehr fällt der Rahmen der gleichen Inanspruchnahme des vordergründigen Bildes zum Opfer. Der Rahmen des Bildes-im-Bild sorgt hier für keine bildinterne Distinktion. Somit ist auch das gemalte Bild-im-Bild nicht als Durchbrechung des Repräsentationsprinzips des primären Bildes zu sehen. Um bei einer der gängigsten Metaphern der Malerei zu bleiben: Es ist kein Fenster-im-Fenster, das einen zweiten Bildraum-im-Bildraum öffnet. Das Bild besteht aus einem homogenen Ganzen, das keine internen Ränder oder Unterbrechungen aufweist. Trotz der zitathaften Aneignung anderer Bilder im gemalten Bild sind keine strukturellen Brüche auszumachen. Das Bild-im-Bild

¹⁴⁰⁴ Vgl. Metz 1997, S. 57 ff; Metz geht es hier um das Ineingreifen von Filmen-in-Filmen, erörtert aber auch das Problem der zweiten Leinwand und des (filmisch) repräsentierten Rahmens.

¹⁴⁰⁵ Vor allem bei den niederländischen Meistern des 16/17 Jh. hatte das Bild-im-Bild die Funktion einen „sinnbildlichen und moralischen Kommentar der Hauptszene bei[zu]steuern.“, Daniel Arasse, Vermeers Ambitionen, Dresden 1996, S. 51. Arasse versäumt jedoch nicht in seiner Studie darauf aufmerksam zu machen, dass eben jene Kommentarstruktur im Falle Vermeers ins Wanken gerät. Vgl. Ebd., S. 61–74.

reflektiert und hinterfragt die Gemachtheit (die Bildhaftigkeit) des Bildes als solches, ist aber nicht in der Lage die Geschlossenheit der bildlichen Repräsentation zu brechen. Erst wenn tatsächliche Brüche, Schnitte oder Risse das Bild und seine Materialität durchziehen und es so als ein plurales, also aus mehr als einem Teil bestehendes, Konstrukt erscheint, kann von der bildinternen Überschreitung von Grenzen gesprochen werden.¹⁴⁰⁶

Jene Collagen Stezakers, die in dieser Arbeit im Fokus standen, verhandeln ihre bildinternen Grenzen permanent. Auch wenn sie, wie etwa in der *Tabula Rasa*-Serie, nur aus einem einzigen Bild bestehen, öffnen sie sich für ihre eigene Negation. Newman bezeichnet die Collagen Stezaker als „joined images“¹⁴⁰⁷, also als *vereinte Bilder* die in einem spezifischen Ähnlichkeitsverhältnis stehen. So etwa in den *Mask-* oder *Film-Still*-Collagen, in denen die eingefügten Postkarten sich so in die Gesichter fügen, dass es zu partiellen Überschneidungen kommt und der Eindruck entsteht, „that the images in some way inhabit each other.“¹⁴⁰⁸ Diesen Aspekt des Zusammenwachsens der Bilder möchte ich im Folgenden mit dem Begriff der *Pfropfung* weiter vertiefen, der das Prinzip des Bild-im-Bild im maßgeblich überschreitet.

b) Collage als Pfropfung – *greffe visuelle*

Die Collagen Stezakers können als plurale Bildkombinationen gedeutet werden, die das alte Problem der Tafelbildmalerei aufgreifen und transformieren. Dabei kann das Verfahren seiner Bildkombinatorik unter dem Aspekt der *Pfropfung* verhandelt werden, einem Begriff, dessen metaphorischer Deutungsgehalt vor allem in der kulturwissenschaftlich orientierten Literaturforschung sowie in der textkritischen Philosophie von Jacques Derrida fruchtbar gemacht wurde und dessen Potenzialen im Feld der Bildwissenschaft hier weiter nachgegangen werden soll.

¹⁴⁰⁶ Ein solcher Sonderfall des Bild-im-Bild liegt etwa im *Einsatzbild* vor. Hierbei handelt es sich um eine frühe Form der Bildmontage in der christlichen Kunst. Eines der Bilder, das immer wieder zur Erläuterung des Einsatzbildes herangezogen wird, ist Rubens Altarbild *Die Anbetung der Madonna in Vallicella* in der Chiesa Nuova in Rom von 1608. Vgl. Karl-August Wirth, *Einsatzbild*, in: Otto Schmitt et al. (Hg.), *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. IV, Stuttgart 1956, S. 1006–1020; Stoichita 1998, S. 87–97; sowie Krüger 2001, S. 144 ff; und Belting 2001, S. 47

¹⁴⁰⁷ Newman 2010, S. 83.

¹⁴⁰⁸ Ebd., S. 85.

1. Pfropfung – *greffe citationelle*

Der Begriff der *Pfropfung* (frz. *greffe*, engl. *graft*) stammt aus der Botanik und ist hier als Veredelungsverfahren bekannt, dass das Zusammensetzen zweier artverwandter Pflanzenteile zur Züchtung eines neuen Pflanzentyps bezeichnet. Dabei wird einer geeigneten Grundlage, dem Pfropfreis, die äußere Schicht der Rinde so eingeritzt, dass in diese Öffnung ein fremder Sprössling eingesetzt werden kann (Vgl. Abb. 10.2). Bei gelungener Prozedur verwachsen beide Teile zu *einer* Pflanze, welche im Idealfall widerstandsfähiger ist gegen Schädlinge und wohlschmeckendere Früchte trägt. Vor allem in der Zucht von Obstsorten ist dieses Verfahren seit der Antike bekannt und von Botanikern im 16. Jahrhundert ausführlich beschrieben worden.¹⁴⁰⁹

Als Metapher wurde die Pfropfung vor allem im Bereich der postmodernen Literaturtheorie fruchtbar gemacht. So nutzte bereits Gérard Genette den Begriff zur Veranschaulichung intertextueller Überlagerungen im Zuge seines palimpsesthafte Textbegriffs.¹⁴¹⁰ Ausgeprägter jedoch stellt sich die Verwendung der *greffe* im text-theoretischen Kosmos von Jacques Derrida dar. Dieser kommt immer wieder auf die *Pfropf-Prozedur*¹⁴¹¹ zu sprechen, wenn es um die Wiederanbindung frei fluktuierender Zeichen und Zeichenverbände an neue Sinnzusammenhänge geht. Die „wesensmäßige Iterabilität“ des Zeichens, sowie dessen „Kraft zum Bruch“¹⁴¹² mit seinen ursprünglichen Kontexten ermöglicht die Verbindung mit neuen Sinnverkettungen – ein Prozess, der prinzipiell nicht abschließbar ist und der sich immer wiederholen kann. Die Pfropfung wird dabei zum Synonym für das Schreiben und die Schrift *en général*.

„Schreiben heißt aufpfropfen (*greffer*). Es ist dasselbe Wort.“¹⁴¹³

Das Einbinden fremder Textteile im Gefüge eines eigenen Textes stellt als Zitation eine der wesentlichsten Praktiken des wissenschaftlichen Schreibens dar.¹⁴¹⁴ Gemäß der Metapher

¹⁴⁰⁹ Vgl. Uwe Wirth, Kultur als Pfropfung. Pfropfung als Kulturmodell. Prolegomena zu einer Allgemeinen Greffologie (2.0), in: Ders. (Hg.), Impfen, Pfropfen, Transplantieren. Berlin 2011, S. 9–27.

¹⁴¹⁰ Gérard Genette, Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt/M 1993, S. 14ff.

¹⁴¹¹ Vgl. Sarah Kofman, Derrida lesen, Wien 2000, S. 13–21; Auch Jonathan Culler betont die Pfropfung als textuelles „Denkmodell“ in seiner literaturwissenschaftlichen Darstellung der Dekonstruktion. Siehe Jonathan Culler, Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie, Reinbek bei Hamburg 1988, S. 149ff.

¹⁴¹² Derrida 2001, S. 27.

¹⁴¹³ Derrida 1995, S. 402.

¹⁴¹⁴ Uwe Wirth, Zitieren Pfropfen Exzerpieren. In: Martin Roussel (Hg.), Kreativität des Findens. Figurationen des Zitats, Paderborn 2012, S. 79–98.

werden hier also Textfragmente aus ihrem eigentlichen Kontext herausgelöst und in einen fremden „eingepflanzt“. Derrida benennt diesen Vorgang auch als „*Insertion*“.¹⁴¹⁵ Hierdurch ergibt sich jenes ausufernde Textverständnis als „Gewebe von Spuren, die endlos aufeinander verweisen“,¹⁴¹⁶ das für Sarah Kofman bereits 1984 als grundlegendes Kennzeichen der Derrida’schen Dekonstruktion galt: „Schrift ist das, was in der Wiederholung funktionieren kann, abgespalten von einem ursprünglichen Sagen-Wollen (*vouloir-dire*) und von jedem zwingenden Kontext“.¹⁴¹⁷

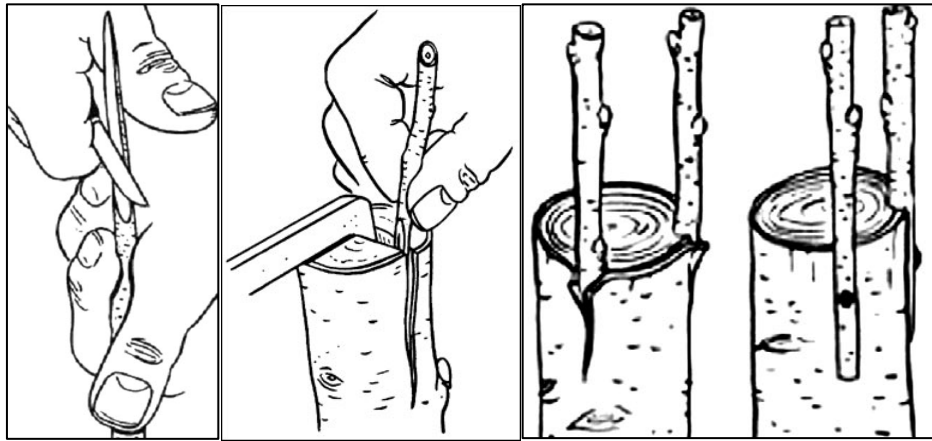


Abb. 10.2: Verfahren der Pfropfung, siehe Wirth 2011

Die diskursive Engführung von Schrift- und Bildbegriff ist in den benannten Kontexten der Intertextualität und Interbildlichkeit mehrfach besprochen worden. Den Konnex von Bild und Zitat weiterdurchdenkend hat sich Anna Valentine Ullrich um eine bildphilosophische Einordnung des Begriffs *Bildzitat* gemacht.¹⁴¹⁸ Das Bildzitat wird von ihr als eine „zitierende, intramedial stattfindende Referenz zwischen Bildwerken heterogener Provenienz“ gedeutet,¹⁴¹⁹ die in mehreren medien- und sprachwissenschaftlichen Forschungszusammenhängen verhandelt wird. Wichtig ist für Ullrich hier der Bereich der durch Nelson Goodman geprägten Symboltheorie, der neben unterschiedlichen textuellen und sprachlichen Zitierweisen, auch das Zitieren von Bildern in Bildern durchdenkt. Diese Bezugnahme von Bildern in Bildern ist laut Goodman nur unter der Bedingung eindeutiger Markierung möglich. Das „bloße Enthaltensein eines Bildes in einem anderen“¹⁴²⁰ ist für Goodman kein Zitat. Für ihn muss das „zitierte“ Bild-

¹⁴¹⁵ Derrida 1995, S. 263.

¹⁴¹⁶ Derrida 1994, S. 130.

¹⁴¹⁷ Kofman, S. 15.

¹⁴¹⁸ Anna Valentine Ullrich, Bildzitat. Das bildphilosophische Stichwort 33, In: IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft, Heft 31, Jg. 16, 2020, Nr. 1, S. 125–135.

¹⁴¹⁹ Ebd., S. 125.

¹⁴²⁰ Nelson Goodman, Weisen der Welterzeugung. Frankfurt/M 1984, S. 65.

im-Bild in einem bestimmten Verhältnis zum eigentlichen Bild stehen: „Ein Bild zitiert ein anderes nur dann direkt, wenn es sowohl darauf Bezug nimmt als auch es enthält“.¹⁴²¹ Eine geregelte Form der Bezugnahme stellen für Goodman etwa gemalte Rahmen im Bild dar, (er geht zunächst von Beispielen der klassischen Tafelbildmalerei aus) die die Funktion von innerbildlichen Anführungszeichen einnehmen und somit die Integration eines anderen Bildes als Zitat markieren. Für den Fall der Fotografie, auf die Goodman dann zu sprechen kommt, gestaltet sich die bildliche Zitation noch anders. Aufgrund seines per se multiplen Charakters als Reproduktion eines primären Negativs kann er „die ‚Vervielfältigung‘ von Abzügen als ein wenn auch gewiss nicht exaktes Analogon zur Wiederholung von Inskriptionen akzeptieren.“¹⁴²² Eine Fotografie kann demnach eine zweite als ‚Duplikat‘ enthalten. Ein bildliches Zitat liegt aber auch hier nur dann vor, „wenn sie zudem auf die zweite dadurch Bezug nimmt, dass sie sie in einem Rahmen befindlich zeigt“.¹⁴²³ Eine materielle Überlagerung im Sinne einer Collage oder Montage, die die Geschlossenheit des Bildes grundsätzlich problematisiert, kommt für Goodman bei der Frage nach dem bildlichen Zitieren nicht in Frage. Für ihn spielen sich alle interbildlichen Bezüge im Kontinuum eines geschlossenen Gefüges und unter der Bedingung der klar artikulierten Rahmung ab. Ullrich übernimmt in ihrer Überblicksdarstellung des Bildzitats eben jene Perspektive: Materielle Überlagerungen von Bildern und Bildpartikeln im Sinne von Collage und Montage kommen hier nicht vor.

Der metaphorische Wert der Pfropfung auf textueller Ebene ist gerade deshalb so hoch anzusehen, da sie sich als ideales Theorem zur Deutung früh-avantgardistischer wie zeitgenössischer Textverarbeitungs- und Produktionsweisen wie dem *Sampling* oder text-collageartiger *Mash-up*-Verfahren eignet. Auch digitale Zitierweisen, die unter dem Schlagwort *copy and paste* bekannt sind, lassen sich unter dem Aspekt der Pfropfung als Weiterführung einer kulturkonstanten Textkombinatorik verstehen.¹⁴²⁴

Wie Uwe Wirth mehrfach dargestellt hat, endet die Metaphorik der Pfropfung jedoch nicht allein beim Textparadigma. Für ihn leitet sich aus dem ursprünglich botanischen Verfahren ein umfassendes *Kulturmodell der Pfropfung* ab, das sich zur Beantwortung „poetologischer, philosophischer, interkultureller und wissenschaftsgeschichtlicher“¹⁴²⁵ Fragestellungen eignet. Neben der oben beschriebenen *greffe textuelle/citationelle*, öffnet Wirth hierin weitere

¹⁴²¹ Ebd.

¹⁴²² Ebd., S. 67.

¹⁴²³ Ebd.

¹⁴²⁴ Wirth 2012, S. 87.

¹⁴²⁵ Wirth 2011, S. 10; siehe auch die hier formulierte Abgrenzung zum Begriff der Hybridität, der durch Homi Bhabha als ebenfalls botanischer Fachterminus für Kulturkontakte in der allgemeinen Verwendung fand.

Konzepte einer *Allgemeinen Greffologie*, die er als *greffe intertextuelle*, *greffe interculturelle*, *greffe materielle* und *greffe conceptionelle* umreißt.¹⁴²⁶

Die hier angestrebte Untersuchung collageartiger Bildüberlagerungen würde seinen Platz als Handhabung materieller Bildträger im Konzept der *greffe materielle* finden. Eine von Wirth nicht benannte *greffe visuelle* sei aber auch in den Raum gestellt.

2. Collage – Greffage

Wie bereits Juliane Vogel in ihrem Artikel *Anti-Greffologie. Schneiden und kleben in der Avantgarde* deutlich gemacht hat, bezogen sich schon die frühen Collagisten und Monteure des Dadaismus auf den Begriff der *greffe*.¹⁴²⁷ Raul Hausmann etwa verwies mit ihm in deutlich selbst-profilierendem Ton auf die futuristischen und kubistischen Vorläuferformen:

„Wenn die Futuristen und Kubisten Zeitungsausschnitte, buntes Papier, Gipsabgüsse und Schnurrbärte auf ihren Bildern verwendeten, so waren dies nur ‚Greffagen‘ (Aufpfropfungen), aber noch keine wirklichen Assemblagen.“¹⁴²⁸

Die Unterscheidung, die Hausmann hier vornimmt, ist klar: Auf der einen Seite stehen die zaghaften Collagen und *papiers collés* der Kubisten, in denen vorgefundenes Bildmaterial lediglich im Sinne von „Applikationen“¹⁴²⁹ oder Anhängsel gebraucht wurden, und auf der anderen Seite seine eigenen, zur Gänze aus Bildsplintern und -fragmenten zusammengesetzten Bild-Assemblagen. Dem dadaistischen Bildverständnis gemäß, war die Montage von Bildpartikeln keinem ganzheitlichen oder bildlogischen Programm verpflichtet. Ganz im Gegenteil: Was die Montagen Hausmanns zu sehen geben, sollte niemals als homogenes Ganzes wahrgenommen werden, sondern als „dynamische De-Konstruktionen“¹⁴³⁰, die jeder abschließenden Sinnkonstruktion zuwiderlaufen. Insofern ist der Begriff der Pfropfung als botanisches Veredelungsverfahren, das über die Kombination von lediglich zwei Komponenten zu einem (neuen) organischen Ganzen kommt, tatsächlich ungeeignet, um die Montagen der Dadaisten zu beschreiben.

Auch lehnt Hausmann jegliches analytische Interesse der Collage ab, weil dieses stets mit einer anderen Materialökonomie einhergeht. Die dadaistische Montage spiegelt in ihrer Heteronomie

¹⁴²⁶ Ebd., S. 25.

¹⁴²⁷ Vgl. Juliane Vogel, *Anti-Greffologie. Schneiden und Kleben in der Avantgarde*, in: Wirth 2011, S. 159–171.

¹⁴²⁸ Raoul Hausmann, *Am Anfang war Dada*. Steinbach 1972, S. 121.

¹⁴²⁹ Vogel 2011, S. 159.

¹⁴³⁰ Bergius 2000, S. 312.

eine visuelle Überforderung wider, die einem allgemeinen kultur- und wertkritischen Gestus der Zeit entspringt. Schere und Klebstoff Hausmanns, aber auch Höchs, werden zu Instrumenten, die die visuelle (Un-)Ordnung, wie sie vor allem in den illustrierten Zeitungen zu sehen war¹⁴³¹, dekonstruieren und reflektieren. So entstanden mitunter überbordende Materialanhäufungen, in denen es schwer ist, einzelne Teile zu identifizieren. Die Pfropfung dagegen lebt von einer Kombination aus lediglich zwei Komponenten, die sich wechselseitig beeinflussen und die als ikonische Entitäten erkennbar bleiben.

Die These Juliane Vogels, Raul Hausmann eine *Anti-Greffologie* zu unterstellen, trifft also zu. Sucht man nach Beispielen für eine *greffe visuelle*, so sind die meisten Montagen der Dadaisten auszuschließen, widersprechen ihre wild-wuchernden Bildkombinationen doch einem Verständnis der Pfropfung als kontrollierte Kulturtechnik. Eine Konzeption der Collage, die gezielt auf die (traumlogische) Verknüpfung einzelner Bildteile ausgerichtet ist und dabei ein spezifisches Interesse am veralteten Bildmaterial aufweist, ist in den Arbeiten der Surrealisten zu finden, auf die nur kurz eingegangen werden soll.

Wie bereits in Kapitel 3 deutlich gemacht wurde, nimmt die Collage im Surrealismus französischer Ausprägung, als Verfahren der Integration und Verwendung unterschiedlichster Objekte, Versatzstücke und vorgefertigter Bilder, eine zentrale Rolle ein. Auch hier sind, ähnlich der dadaistischen Montage, Verfremdung, Irritation und Schock Teil des ästhetischen Programms. Doch funktioniert die surrealistische Collage auf weit komplexere Weise als die dadaistische Montage, zielt sie doch betontermaßen auf die Aus- und Abbildung psychischer Prozesse und das bewusste Unterlaufen gewohnter ästhetischer Rezeptionsformen ab. Waren die politischen Montagen der Dadaisten noch auf eine gewisse Lesbarkeit und Klarheit ausgelegt, dominiert in der surrealistischen Collage ein deutlicher Hang zur Verunklärung, Unbestimmtheit, Indifferenz und traumlogischen Darstellungsweisen.

Paradigmatisch für den zum Irrationalen tendierenden Rätselcharakter der surrealistischen Collage steht die von Max Ernsts bereits erwähnte Antwort auf die Frage *Was für einen Mechanismus hat die Collage?*, die hier noch einmal angeführt werden soll:

„Ich möchte ihn als die Auswertung der zufälligen Begegnung zweier entfernter Wirklichkeiten auffassen.“¹⁴³²

¹⁴³¹ Vgl. te Heesen 2006.

¹⁴³² Ernst 1983, S. 330

Es ist die hier anklingende Reduktion der Elemente auf lediglich zwei, die die Collage der Surrealisten in den Umkreis der *greffe*-Konzeption rückt und die auch die Collagen Stezakers auszeichnen.



Abb. 10.3: *Mask CL*, 2010



Abb. 10.4: *Mask (Film Portrait Collage) CCIV*, 2016

Das Prinzip der Collage als Pfropfung und deren interikonische Konsequenzen bei Stezaker lassen sich am prägnantesten anhand der *Mask*-Serie verdeutlichen, deren Ausgangsmaterialien wie in Kapitel 6 verdeutlicht wurde, Porträtfotografien von Schauspielern oder Schauspielerinnen und eine auf diese geklebte Postkarte bilden. Wie bereits erwähnt, handelt es sich bei den Personen nicht um die Stars des damaligen Hollywood-Systems, sondern um Akteure, deren Namen heute kaum noch geläufig sind. Sie gehören zu jener Gruppe von Schauspieler*innen, die als essentiell für die Unterhaltungsbranche galten, die aber nie den Status eines überregional wahrgenommenen Stars erreichten und heute größtenteils vergessen sind. Auch die Postkarten sind Träger erodierter Bedeutungsebenen und Zeugen eines ehemals wichtigen, heute aber nur noch marginalen Kommunikationssystems. Ein gewisser Hang zur Nostalgie wird bei den Postkarten durch die oft landschaftlich-idyllischen Motive unterstützt. Beide Bildformen, Porträt und Postkarte, treten als generalisierte Typen und Repräsentanten vergangener Bildkulturen auf. Als Gebrauchsfotografien war ihre Evidenz streng genommen an ihre Verwendung geknüpft. Dadurch, dass sie diesen Gebrauchswert nahezu vollständig eingebüßt haben, werden sie zum einen als Objekte einer historisch orientierten Kulturwissenschaft (ebenso wie der Bild- und Filmwissenschaft) interessant, die an ihnen

verschiedene Gebrauchsweisen ablesen kann sowie für Künstler*innen mit einem nostalgischen Zug, wie im Falle Stezakers.

Die Postkarte, als Bild-im-Bild, erscheint zunächst nicht in das innerbildliche Gefüge des Porträts integriert, sondern liegt dem Porträt als addiertes Bild auf. Anders als beim klassischen Bild-im-Bild der Tafelbildmalerei handelt es sich hier also um eine materielle Bildkombination – um eine Collage, in der verschiedene Bildfragmente zusammengefügt werden. Hier von einer bildlichen Pfropfung als *greffe* zu sprechen, liegt angesichts der dualen Veranlagung der Collage nahe. Dennoch ist auch hier der Bruch zwischen den Bildteilen evident. Die Überlagerung der Bilder folgt keinem primären illusionistischen Prinzip; die Schnittkante wird nicht verdeckt. Und doch kommt es zu Überschneidungen beider Bilder, die die Grenzen verunsichern und die Collage in einen prekären Zwischen-Status überführen.

Das ikonische Prinzip der Maskierung spielt dabei mit strukturellen Prozessen des Zeigens und Verbergens, der den gesamten Bedeutungsgehalt der Maske durchzieht.¹⁴³³ Es stellt sich dabei die Frage, was maskiert wird – die in der Fotografie abgebildete Person oder das Bild als solches? Die Frage ist nicht eindeutig zu beantworten und offenbart so den ambivalenten Charakter der Collagen Stezakers.

Was hier wie auch in den anderen Collagen der *Mask*-Serie kollidiert, sind nicht nur zwei fremde Bildwelten, sondern auch zwei verschiedene räumliche Strukturen. Das Porträt, als primäres Grund-Bild, leitet eine flächige Bild-Lektüre ein, in der die Oberfläche des Gesichts als mehr oder wenig planer Zeichenträger wahrgenommen wird. Die aufgesetzten Postkarten durchbrechen diese Lesart, indem die meist landschaftlichen Motive – seien es geologische Innenräume, wie in *Mask CL* (Abb. 10.3), oder auf eine ferne Horizontlinie ausgerichtete Ansichten wie in *Film Portrait Collage CCIV* (Abb. 10.4) – ein auf Tiefe ausgerichtete Lesart provozieren. Durch die Überlagerung beider Lesarten ergibt sich die metaphorische-räumliche „Tiefe des Gesichts“, die die Betrachter*innen überrascht und verunsichert.

Die eingefügte Postkarte entzieht dem Gesicht seine wesentlichen Merkmale und ersetzt sie durch geologische oder vegetative Strukturen. Auffällig sind gewisse visuelle Entsprechungen die zwischen den Bildern entstehen, die das ‚Zusammenwachsen‘ der Bilder begünstigen und von Stezaker durch die Platzierung forciert werden: So fügt sich die Innenansicht der Höhle in der *Mask CL* derart in die Physiognomie des Schauspielers, dass der im Hintergrund liegende Höhlenausgang die Position des Auges einnimmt und als solches gelesen beide Bildebenen miteinander verschweißt. Dieser kurze Moment, in dem das Porträt als Ganzes wahrgenommen

¹⁴³³ Vgl. Weihe 2004.

wird, - also als deformiertes, geöffnetes, partiell defiguriertes Gesicht – ist entscheidend: Die Höhle verlässt die symbolisch-metaphorische Bedeutungsebene und wird in die Organik des Gesichts visuell integriert: Die kreisrunde Öffnung in der *Mask CXC* (Abb. 10.5) *wird* zum Auge und die Höhle *wird* zur bildinternen Maske, die das Gesicht verhüllt. Gleichzeitig ist dieses Zusammenwirken der Bilder prekär und brüchig und das Auseinanderfallen der Bildteile in eigenständige Elemente unausweichlich, doch erweist sich die Überlagerung als äußerst effektiv. Denn was entsteht, ist ein *drittes* Bild, das nur durch die Transformations-Leistung der Betrachter*innen zusammengehalten wird. Die *greffe* der Bilder ist keine absolute, auf Dauer gestellte, sondern eine partielle, die das Bild dynamisiert und in einen Zwischen-Status überführt, der im Akt des Betrachtens hergestellt werden muss. Das *dritte Bild* der Collage ist keine Landschaft (Postkarte) und auch kein Gesicht (Porträt), sondern die paradoxe Hybridisierung beider und keineswegs eine bruchlose Synthese von Gegensätzen.



Abb. 10.5: *Mask CXC*, 2016

Der Begriff des Palimpsests scheint hier geeigneter zu sein, die divergierenden Dynamiken der Collage, die auch Newman benennt, zu begreifen. Das Palimpsest hält nach Krüger die Möglichkeit bereit, „die in Bildern konkretisierte Kohärenz bzw. Koexistenz nicht nur von Original und Kopie, von Vorbild und Nachbild, sondern weiter gefasst auch von Erinnerung

und Gegenwart, von Authentizität und Inszenierung, von Identität und Differenz etc. systematisch als eine heterogene Schichtenordnung zu erfassen.“¹⁴³⁴

Auch streift hier die Collage noch einmal den filmischen Begriff der Montage, der vor allem in den frühen filmtheoretischen Schriften Sergej Eisensteins im Fokus steht. Wie Oksana Bulgakowa bemerkt, ist die Überlagerung der einzelnen Filmbilder in der Projektion für Eisensteins Prinzip der Konflikt-Montage wesentlich. Gerade in der Überblendung von zwei Bildern manifestiert sich für Bulgakowa ein „unsichtbares Bild“¹⁴³⁵, das „im Film nur im Prozess des Verschwindens, Überlagerns, Erinnerns existiert“.¹⁴³⁶ Gerade in der Eisensteinschen Montage können so „Film und Leinwand [...] als ein imaginäres, metaphorisch verstandenes Palimpsest interpretiert werden, das freilich nur in der Vorstellung existiert“.¹⁴³⁷

Roland Barthes hat das fotografische Porträt als „geschlossenes Kräftefeld“¹⁴³⁸ bezeichnet. In Stezakers Collagen finden wir demgegenüber *geöffnete* Kräfteverhältnisse, in denen die Geschlossenheit des Porträts überführt wird in eine ambivalente Konstellation offener Bezüge. Die Mehrdeutigkeit der Porträt-Collagen Stezakers profitiert zudem vom ohnehin problematischen Abbild der Schauspieler*innen, das ununterscheidbar zwischen Rolle und Identität, Fiktion und Wirklichkeit changiert. Wie auch beim Film-Still greift Stezaker in seinen Collagen Bildquellen auf, die von sich aus über ein erhebliches Verunsicherungspotential verfügen und lässt dieses offen zu Tage treten. Das Porträt als kunsthistorisch elaborierte Gattung personaler Repräsentation und, im Falle der Fotografie noch viel stärker, als Ausweis von Identität wird so grundsätzlich infrage gestellt und damit auch ein Bildbegriff, der sich der bruchlosen Repräsentation verschrieben hat. Ein ambivalentes Bildverständnis, das sich aus Stezakers Collagen ableiten lässt, öffnet sich bildinternen Differenzen, Paradoxa und Uneindeutigkeiten. Sieht der kunsthistorische Diskurs das Bild-im-Bild-Problem noch in einem klar hierarchisierten Abhängigkeitsverhältnis, etwa bei Wolfgang Kemp, so überwinden die Bildkombinationen Stezakers jede bildinterne Hierarchie zugunsten dynamischer Beziehungen wechselseitiger Durchdringung.

„Die Pfropf-Prozedur spaltet das Eigene von sich selbst, hebt alle Abschirmungen auf [...]. Indem sie ein Textglied entnimmt und in einen anderen Kontext einfügt,

¹⁴³⁴ Krüger 2007, S. 140.

¹⁴³⁵ Oksana Bulgakowa, Eisensteins Vorstellung vom unsichtbaren Bild oder: Der Film als Materialisierung des Gedächtnisses. In: Koebner, Liptay, Meder 2006, S. 36–49, hier S. 38.

¹⁴³⁶ Ebd.

¹⁴³⁷ Ebd., S. 39

¹⁴³⁸ Barthes 1989, S. 22.

durchbricht die Pfropfung die Grenzen zwischen dem Drinnen und dem Draußen eines Kontexts“.¹⁴³⁹

Genau wie das in einen fremden Text integrierte Zitat durchbricht die Postkarte – als Medium einer *Phantomkommunikation*¹⁴⁴⁰ – die innere Geschlossenheit des Bildes mitsamt seinem Anspruch auf Kohärenz und Eindeutigkeit. Der Raum, der sich hier öffnet, ist ein mehrdimensionaler Bildraum. Als Bild-im-Bild sucht die Postkarte das Porträt genauso wie das Gesicht heim und transformiert den Blick *auf* das Porträt in einen Blick *in* das Porträt. Den Betrachter*innen wird zwar die Physiognomie und somit auch jede Chance auf Erkennung der Person oder Personen entzogen – die vorgelagerte Postkarte eröffnet aber eine tiefere Einsicht.

Damit die Metapher der *greffe* standhaft ist, muss hierbei die durch Reduktion der Mittel und Materialien erzeugte visuelle Klarheit der Collagen Stezakers betont werden. Anders als bei den Collage-Vorformen des Dadaismus sind die Collagen Stezakers nicht nach einem Überforderungs-Prinzip aufgebaut, das grundlegend Disparatheit in der Masse provoziert. Stezakers Prinzip ist von einem extrem reduzierten Dualismus geprägt, der ein klares Verhältnis von Bild zu Bild nahelegt. Das ‚Zusammenwachsen‘ der Teile in der Collage Stezakers ist dabei jedoch nicht so homogen, wie es die Metapher der *greffe* nahelegt: Die Bilder verwachsen zwar, doch ist das Ergebnis kein neuer, ‚ganzer‘ Bildkörper, sondern ein unruhiges Bildgewebe, das sich einer abschließenden Homogenisierung entzieht.

Dabei ist die Auswahl der Bilder enorm wichtig und keineswegs willkürlich. Jeder Collage geht ein langer Prozess des Sammelns und Selektierens voraus, der grundlegend gekennzeichnet ist von Stezakers eigener Faszination für das von ihm verwendete Bildmaterial. Dabei ist es vor allem die Anonymität des massenhaft produzierten Porträts als Repräsentant einer vergangenen Bild- und Filmmaschinerie, die ihn anzieht.¹⁴⁴¹ Der Begriff der Faszination ist es, den Stezaker selbst immer wieder verwendet, wenn er nach den Kriterien seiner Bildauswahl gefragt wird.

„Yielding to fascination means overcoming the habit of using found images, of consciously manipulating and controlling them. [...] My aim is to free it, to let it reveal itself from behind the cloak of familiarity.“¹⁴⁴²

Die Collage-Strategie Stezakers kann also als Versuch gesehen werden, die ungeahnten Bedeutungspotentiale des Bildes aufzudecken, die sichtbar werden, wenn es erst einmal die

¹⁴³⁹ Kofman 2000, S. 18ff.

¹⁴⁴⁰ Siegert 1993, S. 158ff.

¹⁴⁴¹ Vgl. Etgar 2019, S. 15.

¹⁴⁴² Stezaker 2018, S. 18.

Fesseln seines ursprünglichen Kontextes abgelegt hat. Bereits Susan Sontag wies darauf hin, dass die Fotografie so grundsätzlich einem Zitat ähnelt – also einem seiner ursprünglichen Kontexte entledigten Textfragment:

„Eine Fotografie ist nur ein Fragment, dessen Vertäuung mit der Realität sich im Laufe der Zeit löst. Es tritt in eine gedämpft abstrakte Vergangenheit, in der es jede mögliche Interpretation (und auch jede Zuordnung zu anderen Fotos) erlaubt. Man könnte eine Fotografie auch als Zitat bezeichnen [...]“. ¹⁴⁴³

Der Begriff der *greffe* als Metapher der Textkombinatorik ist in seiner literaturwissenschaftlichen Bedeutung von Uwe Wirth wiederholt aus dem differenztheoretischen Denken Derridas abgeleitet worden. Eine Bildtheorie, die sich diesem Konnex anschließt, wird im metaphorischen Gehalt der *greffe* als metabildlicher Pfropf-Prozedur genauso wie im Begriff des *Palimpsests* als mehrschichtiges Bildverfahren einen Weg finden, zwischenbildliche Phänomene produktiv zu deuten. Die Collagen Stezakers könnten also prototypisch für eine *Grammatologie des Bildes* gelesen werden, die sich der tiefen Verbundenheit von Schrift und Bild bewusst ist, ohne in eine übersteigerte Semiologie zu münden, wie es das Erbe des *dritten Sinns* Barthes' teilweise intendiert. Dass eine „bildwissenschaftliche Bezugnahme“ auf Derridas Denken der Differenz nicht unproblematisch ist, hat bereits Sigrid Wiegel angemahnt. ¹⁴⁴⁴ Trotzdem scheint mir das Projekt einer Grammatologie des Bildes, die es sich zur Aufgabe macht, den Schriften Derridas eine konzise Bildtheorie abzurufen möglich, insofern sie den Begriff der „Spur als das Andere des Bildes“ ¹⁴⁴⁵ denkt und dieses so für Alterität und Ambivalenz offenhält. Auch aus der Bildtheorie Mitchells, der sich ebenfalls um die Fortsetzung Derridas Denken im Feld des Visuellen bemühte, lassen sich Ansätze in diese Richtung hin fruchtbar machen. Für ihn ist die diskursive Kluft zwischen Sprach- und Bildparadigma etwa mit dem Begriff der *différance* „als Ort dialektische Spannung, des Gleitens und der Transformation“ zu überwinden. ¹⁴⁴⁶ Beides, Transformation und Gleiten, sind genau die dynamischen Operationen, die die Collagen Stezakers im Sinne eines heterogenen Dritten ausmachen.

So kann die Collage bei Stezaker als bildliche Figuration des Dritten begriffen werden, die in der Lage ist, permanent seine Grenzen zu verschieben und die verfestigten Kategorien von innen und außen zu überwinden. Stezakers Faszination an Bildern des Films, die ein prekäres

¹⁴⁴³ Sontag 1980, S. 73.

¹⁴⁴⁴ Weigel 2015, S. 27ff.

¹⁴⁴⁵ Ebd., S. 30.

¹⁴⁴⁶ Mitchell 2008, S. 170.

Verhältnis von Stillstand und Bewegung offenlegen ist dabei genauso Rechnung zu tragen, wie dem paradoxen Charakter der Schauspieler*innen, die zwischen internationaler Bekanntheit und absoluter Anonymität changieren.

Ergebnisse

11.Fazit und Ausblick

a) Foto-filmische Kippbilder, Metabilder, Schwellenbilder

Im ersten Teil dieser Arbeit habe ich Stezaker als Künstler vorgestellt, der sich aus der britischen Konzeptkunst heraus einem Bild-aneignenden Gestus verschrieb, der sich strukturell durch eine Vielzahl an Techniken und Konzepte beeinflusst zeigt. Wie ich zeigen konnte, zählt hierzu vor allem ein Zug zur surrealistischen Auffassung der Collage, die der Sichtbarmachung unbewusster Strukturen in den populären Bildmedien verschrieb ist, wie sie vor allem in der Verwendung bereits damals veralteter Holzstiche in den Collage-Romanen Max Ernsts deutlich wird. Dass Stezaker aus diesen Anleihen beim Surrealismus keinen Hehl macht, diese gar offen in seinen Arbeiten reflektiert, macht den postmodernen Impuls seiner Arbeiten deutlich. Zu diesem gehört auch die Assoziation zu den Künstler*innen der amerikanischen Appropriation Art, mit denen er weitere strategische Gemeinsamkeiten hat, von denen er sich aber auch deutlich unterscheidet. Zu den wesentlichsten Differenzen gehört hierbei eben jene Hinwendung zum Imaginären und zu den theoretischen Implikationen des Bildes an sich. Zwar bettet Stezaker seinen Gebrauch von Bildern der Massenmedien in eine kritische Haltung der zeitgenössischen Bilderpolitik, der Medien und der Visuellen Kultur gegenüber ein, doch ist er darüber hinaus an den genuinen Qualitäten der Bilder interessiert, die er nicht nur als Repräsentanten eines, auch ideologisch gefärbten Bilderstroms sieht und den es zu hinterfragen gilt. Seine Collagen verdeutlichen eine tiefgehende Auseinandersetzung mit der Struktur der Bilder, die durch die Verbindung mit der Bildtheorie Blanchots deutlich wurde und die sich strukturell der Dekonstruktion Derridas angleicht.

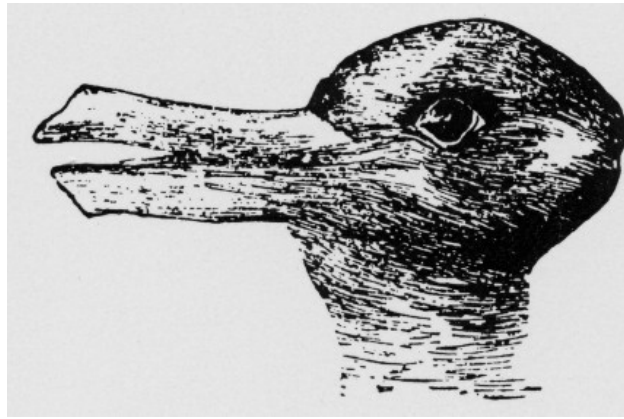


Abb. 11.1: Joseph Jastrow, *The Duck-Rabbit*, 1900

Daher rührt auch die Affinität der Collagen zu bildtheoretischen Termini: Mit dem Begriff des Palimpsests¹⁴⁴⁷ etwa lässt sich nicht nur die strukturelle Organisation der Collagen als Überlagerungen beschreiben, die als ein Zusammenwirken von verschiedenen Bildschichten zu verstehen sind, sondern auch die intermediale Verflechtung von Fotografie und Film im Sinne des *dritten Sinns* nach Roland Barthes. Die Amalgamierung von Theorie und Praxis verdeutlicht so auch der *Schnitt* als wichtigster Handlung der Collage und als konzeptionelles zwischenbildliches Element das sich als fotografisches Paradigma bei Dubois ebenso wie in der filmtheoretischen Verhandlung des Schnitts in der Montage verstehen lässt. Wie ich in Kapitel 2 deutlich machen konnte, hat Stezaker die Amalgamierung von Theorie und Praxis seit den 1970er Jahren, in denen er im Umkreis der Konzeptkunst tätig war, verinnerlicht.

Bildtheoretisch erscheinen die Collagen mit Mitchell so als Metabilder, die diese binäre Struktur einer innerbildlichen Reflexion unterziehen und so als „Verbildlichungen von Theorie“¹⁴⁴⁸ gelesen werden können. Wie ich zeigen konnte, verdeutlichen Stezakers Collagen so die wechselseitige Durchdringung – und damit die Infragestellung der Trennung – von Theorie und Praxis.¹⁴⁴⁹ Dabei profitieren die Collagen von den teils widersprüchlichen medialen Grundvoraussetzungen des Ausgangsmaterials, die Stezaker in seinen Collagen bewusst forciert. So wird das prekäre Verhältnis von Bewegung und Stillstand im Film-Still durch die angedeutete Dynamisierung in den Collagen als der Bildform zutiefst eingeschriebene Eigenschaft sichtbar gemacht und ihr metaphorisches Potenzial voll ausgeschöpft. Als Vexier-

¹⁴⁴⁷ Krüger 2005, S. 81–112.

¹⁴⁴⁸ Mitchell 2008, S. 190.

¹⁴⁴⁹ Genau diese Aufhebung ist für Tomas Rösch Kennzeichen einer auf der Ästhetik Derridas fußenden Herangehensweise der postmodernen Kunst der 1960er Jahre, die er exemplarisch im Werk von Robert Smithsons sieht; Vgl. Rösch 2008 S. 393.

und Kipp-Bilder kommen ihnen ein ähnlicher Stellenwert zu, wie dem berühmten *Duck-Rabbit* (Abb. 11.1), das für Mitchell paradigmatisch einen Zustand des *weder-noch* verdeutlicht.¹⁴⁵⁰

Um die in Kapitel 9 vertiefte Akzentuierung auf die Figurationen des Dritten abschließend zu konkretisieren und mit dem Denken Derridas zu verbinden, sei hier noch einmal auf das Barthes'sche Begriffspaar von *studium* und *punctum* eingegangen, das innerhalb der Fototheorie einen nicht unwesentlichen Stellenwert einnimmt und dem die Suche nach einem dritten Begriff konzeptuell eingeschrieben scheint.

In seinem Nachruf auf den gerade verstorbenen Roland Barthes beginnt Derrida mit der grundsätzlichen Frage nach der Mehrdeutigkeit des Todes als Ereignis: „Wie lässt sich der Plural in Einklang bringen?“¹⁴⁵¹ Die Frage bezieht er im Folgenden auf die mehrfache, sich wiederholende Erfahrung des Todes des Freundes, die sich auch im Titel des Aufsatzes widerspiegelt – *Die Tode von Roland Barthes*. Derrida unternimmt hier den Versuch über die Anrufung des Namens in einen Dialog mit dem Verstorbenen zu treten und diesen so über den Tod hinaus zu bewahren. Dabei leistet Derrida innerhalb seiner als Trauerarbeit zu verstehenden Schrift, die „Assoziation von Tod und Referenz durch das photographische Dispositiv“ hindurch und versucht beide Begriffe „aneinander zu binden und miteinander zu denken.“¹⁴⁵² Der Schnitt, den die Fotografie mechanisch und temporal verdeutlicht, wird hier als Grenze verhandelt, die sich im Gegensatzpaar von *punctum* und *studium* wiederfindet und die den Binarismus ihrer „Paarung“ zunächst spaltet und trennt, aber auch vereint, und so für Derrida die prekäre Grenzziehung zwischen Leben und Tod figuriert. Derrida, der sich ebenso in anderen Nekrologen immer wieder mit dem Tod von Freunden auseinandersetzt,¹⁴⁵³ versucht hier die „absolute Grenze“, die der Tod darstellt und die sich unüberwindbar zwischen den Lebenden und den Toten schiebt, als „osmotische Membran“¹⁴⁵⁴ zu verstehen, die einen Austausch trotz Trennung ermöglicht.

Diese Durchlässigkeit der Membran, die, wie bereits angedeutet, auch in den Begriffen des *pharmakons* und des *hymens* angelegt ist, sieht Derrida im trennenden Schnitt zwischen dem *studium* und dem *punctum*, die Barthes als „entgegensezbare [...] Begriffe in einer metonymischen Komposition *füreinander* spielen [...]“¹⁴⁵⁵ lässt.

„Was ist unter Komposition zu verstehen? Zwei Dinge, die noch etwas Gemeinsames bilden, die zusammen etwas Gemeinsames komponieren. 1) Getrennt durch eine

¹⁴⁵⁰ Mitchell 2008, S. 192.

¹⁴⁵¹ Derrida 1987, S. 7.

¹⁴⁵² Stiegler 2010, S. 350.

¹⁴⁵³ Gesammelt in: Jacques Derrida, *Jedes Mal einzigartig, das Ende der Welt*, hg. v. Peter Engelmann, Wien 2007.

¹⁴⁵⁴ Sykora 2015, S. 88.

¹⁴⁵⁵ Derrida 1987, S. 11.

unüberwindliche Grenze, tauschen die beiden Begriffe untereinander Kompromisse aus, sie arbeiten zusammen, komponieren miteinander [...].¹⁴⁵⁶

Der Trennstrich, der zwischen den Begriffen vermittelt und so einen Austausch zwischen den beiden Teilen ermöglicht, ist „inkonsistent wie der Auslöser der Kamera“¹⁴⁵⁷ und schafft die phantomhafte Heimsuchung des einen im anderen:

„Phantome: der Begriff des Anderen im Selben, dass *punctum* im *studium*, der ganz andere Tote lebendig in mir.“¹⁴⁵⁸

Der „parasitäre Austausch“¹⁴⁵⁹, der so zwischen den beiden Begriffen „qua Komposition“¹⁴⁶⁰ entsteht, macht aus dem Gegensatzpaar das „Phantom eines Paares“¹⁴⁶¹, dass so seinen strikten Binarismus aufhebt, zugunsten einer Beziehung, die „weder tautologisch, noch dialektisch oder in irgendeinem Sinne symmetrisch [ist], sie ist supplementär [...].“¹⁴⁶²

Auch die Collagen Stezakers setzen jenen „parasitären Austausch“ zwischen den Bildern über den Schnitt ins Bild: Der Schnitt trennt die Bilder voneinander, strukturell und materiell, sorgt aber gleichzeitig für ihr Zusammenwachsen (siehe *Pfropfung*) im Sinne einer Komposition. Die Bilder werden so als Paare zusammengefügt, die sich trotz ihrer Trennung supplementär ergänzen.



Abb. 11.2: *Camera (Unassisted Readymade)*, 2015

¹⁴⁵⁶ Ebd., S. 16.

¹⁴⁵⁷ Ebd., S. 17.

¹⁴⁵⁸ Ebd.

¹⁴⁵⁹ Stiegler 2010, S. 353–353.

¹⁴⁶⁰ Ebd., S. 353.

¹⁴⁶¹ Derrida 1987, S. 39.

¹⁴⁶² Ebd., S. 40.

Der Guillotinen-artige Schnitt, der die Collage wie auch den Mechanismus des Fotoapparats auszeichnet, setzt das Differenzdenken von Präsenz und Absenz in einem prekären (augenblicklichen) Akt ins Bild.¹⁴⁶³ Wie die mit *Camera* betitelte Collage der *Unassisted Readymades*-Serie deutlich macht (Abb. 11.2), reflektiert Stezaker gerade diesen fotografischen Schnitt als Präfiguration des Todes innerhalb des Bildes. Der Schnitt, der hier den Kopf des Schauspielers im Film-Still vom Rumpf trennt, nimmt den angedeuteten Schnitt der Apparatur in einer doppelten Bewegung vorweg. Auch für Barthes ist dieser Schnitt als Trenn-Strich interpretiert, der Leben und Tod verbindet:

„DAS LEBEN/DER TOD“¹⁴⁶⁴

Diese Emphase auf den Trennstrich, die Grenze und den Schnitt findet sich nicht nur in der Fototheorie, sondern auch, wie bereits deutlich gemacht wurde, in der Theoretisierung der Montage in der Filmtheorie. Hier ist der Schnitt genau wie in der Fotografie als mehrfach gelagerte Figuration verstanden, die auch hier Material und Bild trennt, vereint und in der Komposition miteinander in Austausch bringt. In den Worten von Rudolf Kersting:

„Schnitt/Montage [...]. Ein Schrägstrich-Terminus: der Schrägstrich trennt, um zu verknüpfen – verknüpft, um zu trennen. Schnitt lässt weg, um etwas zusammenzufügen; Montage stiftet eine Verbindung, um etwas anderes weg zu lassen. Man spricht von ‚gegenschneiden‘, ‚hineinschneiden‘ (=hinzufügen), ‚wegschneiden‘. Schnitt/Montage fügt dem Rohmaterial durch Operationen des Weglassens etwas hinzu und reduziert durch Zutaten. Zwei Seiten der selben Sache.“¹⁴⁶⁵

Auch hier sind die Begriffe von Schnitt und Montage in ein supplementäres Verhältnis zueinander gesetzt. Sie bedingen sich gegenseitig, durchdringen sich wechselseitig, ohne ineinander aufzugehen oder eine Synthese zu bilden. Das Film-Still ist die bildgewordene Paradoxie dieser wechselseitigen Trennung. In ihm kulminieren die Gegensätze von Dynamis und Stasis, Bewegung und Stillstand, Fotografie und Film zum Schwellenbild, das an beiden Seiten teilhat, ohne dem einen oder dem anderen gänzlich anzugehören. Das Film-Still findet im Film sein Doppel und umgekehrt.¹⁴⁶⁶ Die Porträts der Schauspieler sind ununterscheidbar beides: Ausdruck einer authentischen Person und Schein deren medial konstruierter Persona.

¹⁴⁶³ Vgl. Iris Därmann, Noch einmal: $\frac{3}{4}$ Sekunde, aber schnell, in: Georg Christoph Tholen, Michael Scholl, Martin Heller (Hg.), *Zeitreise. Bilder, Maschinen, Strategien, Rätsel*, Basel, Frankfurt/M 1993, S. 189–206.

¹⁴⁶⁴ Barthes 1989, S. 103.

¹⁴⁶⁵ Kersting 1989, S. 265.

¹⁴⁶⁶ Vgl. Stezaker 2006.

Die Postkarte vermittelt zwischen Sender und Empfänger und macht in den Collagen Stezaker beide zu Phantomen eines Dialoges, der sich niemals wird rekonstruieren lassen.

„Weder/noch heißt *zugleich* oder *oder*.“¹⁴⁶⁷

Derridas Dekonstruktion ist im Kern eine Arbeit an Binarismen, Gegensätzen und Paarungen, gegen deren hierarchische „Scheineinheiten“¹⁴⁶⁸ im Sinne einer Hegelschen Synthese er angeht. Die Aufhebung dieser Gegensätze „mittels eines dritten Ausdrucks“ ist für ihn Zeichen einer Bestrebung, die den Widerspruch „in einer anemnetischen (*Erinnerung*) Innerlichkeit sublimiert“,¹⁴⁶⁹ „die Differenz in einer Selbstpräsenz *interniert hält*“ und so bindet und in das Schema der Triplizität „einfriert“.¹⁴⁷⁰ Trotzdem ist Derrida der Gedanke an das Dritte, als den Dualismus übersteigendes Element, nicht fremd:

„Es gibt Dinge, Wasserspiegel und Bilder, die endlos aufeinander verweisen – aber es gibt keine Quelle mehr. Keinen einfachen Ursprung. Denn was reflektiert ist, zweiteilt sich in sich selbst, es wir ihm nicht nur sein Bild hinzugefügt. Der Reflex, das Bild, das Doppel zweiteilen, was sie verdoppeln. Der Ursprung der Spekulation wird eine Differenz. Was sich betrachten läßt, ist nicht Eins, und es ist das Gesetz der Addition des Ursprungs zu seiner Repräsentation, des Dings zu seinem Bild, daß Eins plus Eins wenigstens Drei machen.“¹⁴⁷¹

Diese „Dreiheit“ des visuellen Bildes ist für Sigrid Weigel Ausdruck einer „Pluralität des Bildes“¹⁴⁷² bei Derrida, die ich als dessen grundlegende Ambivalenz deuten möchte. Versteht man das Bild als von einer Duplizität durchzogen und von Ambivalenzen und Ambiguitäten geprägt, wie es der Blanchot'sche Bildbegriff nahelegt, kann diese Pluralität als eine innere Dynamik verstanden werden, die sich nicht in die Stasis einer Synthese überführen lässt. Mit Stezaker findet dieser Bildbegriff eine Form, die sich als elaboriertes und reflektiertes Spiel mit eben jenen bildinternen Differenzen und Ambiguitäten zu erkennen gibt. Als *angewandte Grammatologie* offenbaren die Collagen Stezakera ein ausgeprägtes Bewusstsein für die jeder Bildlichkeit per se – den spezifischen Bildformen des Film-Stills, des Porträts und der Postkarte aber besonders – eingeschriebenen Paradoxa.

¹⁴⁶⁷ Derrida 1986, S. 91.

¹⁴⁶⁸ Ebd., S. 90.

¹⁴⁶⁹ Ebd., S. 91.

¹⁴⁷⁰ Derrida 1995, S. 30; siehe auch Kapitel 9b 1.

¹⁴⁷¹ Derrida 1983, S. 65.

¹⁴⁷² Weigel 2015, S. 29.

„Collage and montage activities hold the promise of penetrating the mysterious space of imagination, of betraying the secret of the compulsion which the picture has in taking us permanently outside ourselves.“¹⁴⁷³

Als extrem standardisierte Bildformen offenbaren die Film-Stills einerseits Zugang zu einem kollektiven Imaginären, das selbst jedoch keinesfalls im Sinne einer ursprünglichen Sphäre von Ideen und Vorstellungen gedacht werden darf:

„Clichés and stereotypes are treated as things which exist in the pictures. It is as though by eroding layers of convention, of social habits of seeing, we can arrive at something incontrovertibly objective. But like peeling an onion, we discover that there is no kernel of truth.“¹⁴⁷⁴

Die Schichtungen von sozialen Konventionen, die die Bilder überlagern, werden so in den Collagen abgetragen und sichtbar gemacht, ohne dabei einen wie auch immer gedachten ‚Kern‘ zu offenbaren. Die Arbeit am Bild, die Stezakers Praxis verdeutlicht, ist nicht auf die Restitution eines Denkens der Originale und des Wahrhaftigen zu verstehen, sondern als Arbeit an den Mechanismen der Repräsentation und der Bedeutungsgenerierung. Die Welt des Films, die hochgradig auf der Ausbildung von Klischees und Stereotypen basiert, hat enormen Einfluss auf die Wahrnehmung und die Selbstbildung der sich in ihrem Wirkungskreis befindlichen Kulturen und Gesellschaften. Stezakers Arbeit kann so als eine Dekonstruktion kultureller, gesellschaftlicher, wie auch medialer Binarismen verstanden werden, die über die Kollision von Bildern funktioniert. Dabei ist die auch bei Godard bereits hervorgehobene Rechnung des $1 + 1 = 3$ jene Infragestellung des Binarismus *in nuce*.

Die konkrete Leistung dieser nicht-logischen Rechnung liegt dabei im Aufgabenbereich der Betrachter*innen, die Verbindungen zwischen den Bildern herstellen müssen, ihre Leerstellen als solche zu erkennen haben und die sich selbst als bild-externe wie -interne Akteure zu verorten haben. Gerade in den Figuren des Schattens und der Silhouetten, in den Leerstellen und in den Betrachterfiguren artikulieren sich jene Strategien, die Betrachter*innen – auch im Sinne Hitchcocks – am Bildgeschehen der Collagen zu beteiligen, sie als bildexterne Dritte zu deuten und so die Infragestellung der bildlichen Grenze zu forcieren.

Die angewandte Grammatologie, die sich in der Collage ausdrückt, richtet sich konsequent gegen die „Scheineinheit“ des binären Widerspruchs¹⁴⁷⁵ von Abwesenheit und Anwesenheit, Innen und Außen und gegen die „Schablone“, in der die Gegensätze von „Extern/intern,

¹⁴⁷³ Stezaker 1978, S. 53.

¹⁴⁷⁴ Ebd., S. 6.

¹⁴⁷⁵ Derrida 1986, S. 90–91.

Abbild/Wirklichkeit, Repräsentation/Präsenz“¹⁴⁷⁶ gedacht werden. Die Figurationen des Dritten sind jene Elemente, die sich zwischen diese Oppositionen schieben, sich in einem Zwischenraum einnisten und so die binäre Struktur aus sich heraus verunsichern. Hier liegt das differenztheoretische Potenzial der Figuren des Dritten in den Collagen Stezakers: Sie leisten „die Problematisierung der Unterscheidung als Unterscheidung“¹⁴⁷⁷ und somit die Hinterfragung eines hierarchisch binär gegliederten Bildbegriffs, der nur in Kategorien von Präsenz und Re-Präsenz denkt. Der *dritte Sinn* Barthes', der die Palimpsestbeziehung zwischen Fotografie und Film figuriert, ist somit das Schlüsselmoment des Foto-filmischen als konkrete Verortung eines zwischenmedialen wie zwischenbildlichen Handlungsgefüges von *dritten Agenten*.¹⁴⁷⁸

„Drei ist die erste Zahl der Wiederholung. Ihre letzte ebenfalls, denn der Abgrund der Repräsentation bleibt von ihrem Rhythmus unendlich beherrscht. Das Unendliche ist zweifelslos weder eins, noch keins, noch unzählbar. Es ist von ternärer Beschaffenheit.“¹⁴⁷⁹

Das Dritte ist das Element, das über die hierarchische Ordnung hinausweist und so „die Vielheit und das Unendliche auf den Plan ruft“¹⁴⁸⁰, so Stezaker, der damit direkt auf Derrida zu antworten scheint. Über den *dritten Sinn* Barthes' bindet sich dieses an das Bild als eigentlichen Ort von Ambiguität und Ambivalenz zurück.

b) Ausblick

Aus der hier vorliegenden teils monografischen, teils medien- und bildtheoretischen Arbeit ergeben sich für mich zwei konkrete Perspektiven, die einerseits in das Feld der Visual Studies und der gegenwärtigen digitalen Bildkultur, andererseits tiefer in ein bildtheoretisches Forschungsfeld überleiten sollen. In beiden Richtungen manifestieren sich Erkenntnisse, die sich in der Auseinandersetzung mit den Collagen Stezakers entwickelt haben, die aber weit über dessen Gegenstand hinausweisen.

¹⁴⁷⁶ Derrida 1983, S. 59.

¹⁴⁷⁷ Koschorke 2010, S. 11.

¹⁴⁷⁸ Vgl. Cooper, Knörer, Malkmus 2008; Sowie Lorenz Engell, Über den Agenten. Bemerkungen zu einer populären Figur der Dia-Medialität, in: Jan-Henrik Möller, Jörg Sternagel, Lenore Hipper (Hg.), Paradoxalität des Medialen, München 2013, S. 41–56.

¹⁴⁷⁹ Jacques Derrida, Ellipse, in: Ders., Die Schrift und die Differenz, Frankfurt/M 1976, S. 443–450, hier 450.

¹⁴⁸⁰ Stezaker in: de Vries 2008, S. 66.

1.

Stezakers Collagen sind als Reflexionen auf die explizit prädigitale analoge Bildkultur zu verstehen. Seine Methode der Bildkombinatorik, der Collage und Montage ist dabei zutiefst geprägt von der in der Konzeptkunst problematisierten Verhältnismäßigkeit von Bild und Schrift und einer sich daraus ergebenden Skepsis gegenüber den massenmedialen Gebrauchsweisen von Bildern. Die Strategien der Aneignung, die sich vor allem in den 1980er Jahren als eine postmodern-kritische Auseinandersetzung mit populären Bild- und Kunstsystematiken verstand, wurde von Stezaker mitgetragen und über einen Zeitraum von mittlerweile vier Jahrzehnten nahezu unverändert fortgeführt. Vor allem das von ihm präferierte Ausgangsmaterial macht dabei den Zug zum Prädigitalen deutlich: Wie dargestellt wurde sind die Bilder explizit solche, deren Wertigkeit und Bedeutung einem eminenten Verfallsprozess unterlegen sind und der eine Zuordnung zu einem konkreten Bedeutungszusammenhang nahezu unmöglich macht.

Digitale Bildkulturen,¹⁴⁸¹ zu denen auch der Film gehört, basieren auf Mechanismen einer beschleunigten Zirkulation und permanenten Vernetzung und unterliegen vermehrt den Parametern einer allgegenwärtigen Zugänglichkeit. Bilder sind alltägliche Medien der Kommunikation und werden als solche permanent verschickt, geteilt, bewertet, kommentiert, gespeichert und gelöscht.¹⁴⁸² Diese Praktiken der Bildzirkulation sind in den frühen und von Stezaker verwendeten Bildformen des Film-Stills, des Star-Porträts und der Postkarte bereits rudimentär angelegt. Auch diese bildeten kulturelle und kommunikative Bilderströme aus, die die Massenmedien bis heute prägen. So etwa die Ansichtskarte, die als verschicktes Bild und Repräsentant des postalischen Systems bis heute genutzt wird und keineswegs seine Bedeutung angesichts von E-Mail und digitalen Messenger-Diensten verloren hat.¹⁴⁸³ Auch Film-Stills und Star-Porträts sind nach wie vor zentrale Gegenstände der Distribution von Filmen und dem Image von Schauspieler*innen.

Trotz des expliziten Fokus auf die Materialität und die Funktionsweisen eines veralteten Bildsystems, ist Stezakers Herangehensweise nicht ohne Bezüge zur gegenwärtigen, durch

¹⁴⁸¹ Siehe die gleichnamige von Annekathrin Kohout und Wolfgang Ullrich im Wagenbach herausgegebene Schriftenreihe, in der seit 2019 verschiedene politische und gesellschaftliche Bildphänomene des Digitalen verhandelt werden.

¹⁴⁸² Der Forschungsstand zum digitalen Bild ist in den vergangenen Jahren so stark angewachsen, das an dieser Stelle nur auf einige wenige Publikationen zum Thema hingewiesen sein soll: Holschbach, Gering, Löffler 2018; Simon Rothöhler, *Das verteilte Bild. Stream. Archive, Ambiente*, Paderborn 2018.

¹⁴⁸³ Siehe Friedrich Tietjen, Postkarte, in: Hoffmann, Schöneegg 2021, S. 128–129.

digitale Kanäle geprägten Bildkultur zu sehen. Stezakers Verständnis der Collage und des Schnitts als ‚Unterbrechung eines Bilderstroms‘ lässt sich durchaus als eine kritische Reflexion von gegenwärtigen Praktiken der Bildzirkulation in den zeitgenössischen Massenmedien fruchtbar machen.

„And that’s where I pick up on that moment of interruption; I see the cut as a decisive interruption of the flow, whether it’s the flow of cinema and the film still or image turnover and circulation.“¹⁴⁸⁴

Was sich hier ausdrückt ist nicht nur eine Skepsis der allgemeinen Bildzirkulation der Massenmedien, sondern auch eine der Metapher vom Fließen innewohnenden Bedeutung von stetiger Entwicklung und Prozessualität gegenüber. Auch Derrida beharrte im Gespräch mit Bernard Stiegler auf den Unterbrechungen, die jedem (technischen) Prozess an sich innewohnen und die die Vorstellung einer permanenten Weiterentwicklung unterminieren:

„Wenn wir jetzt von einem technischen Prozeß, gar von einer Beschleunigung sprechen, dürfen wir dabei nicht vergessen, daß dieser Fluß, auch wenn er die Geschwindigkeit steigert, gleichwohl *fest bestimmte* Phasen und Strukturen durchläuft. Was mich an dem Wort „Prozeß“ stört, ist eben, daß man es häufig zum Vorwand nimmt, um zu sagen: das ist ein Fluß, eine kontinuierliche Entwicklung, es gibt *nur* Prozeß. Nein, es gibt nicht *nur* Prozeß. Oder zumindest umfaßt der Prozeß immer auch Stasen, Zustände, Haltepunkte.“¹⁴⁸⁵

Die Unterbrechung des Flusses sorgt, wie Barthes am Film deutlich macht, für die Möglichkeit der Reflexion und der Auseinandersetzung mit der Beschaffenheit und der Materialität des Bildes an sich. Erst der durch einen Einschnitt angehaltene Bilderstrom, so könnte man mit Stezaker schließen, birgt demgemäß die Möglichkeit die politischen, gesellschaftlichen sowie die medialen Mechanismen des Bildes zu hinterfragen und offenzulegen. Dass der Schnitt dabei keine Operation ist, die allein dem analogen Bild zur kritischen Reflexion verhilft, sondern gleichermaßen auch für digitale Medien relevant ist, liegt auf der Hand: So haben Sarah Kember und Joanna Zylińska bereits 2013 auf die produktiven und performativen Aspekte des Schnitts und der Collage als kulturelle Praxis in den neuen Medien hingewiesen, in denen sie ein wesentliches Mittel sehen, mit der uns umgebenden Bilderwelt in Kontakt zu treten und diese selbstbestimmt zu gestalten:

„[...] the process of cutting is crucial not just to our being in and relating to the world, but also to our *becoming-with-the-world*, as well as *becoming-different-from-the-world*. [...] The process of cutting is one of the most fundamental and originary processes

¹⁴⁸⁴ Stezaker im Gespräch mit Michael Bracewell in: Demand the Impossible, in: Frieze 3/2005, S. 93.

¹⁴⁸⁵ Derrida, Stiegler 2006, S. 92.

through which we emerge as ‚selves‘ as we engage with matter and attempt to give it (and ourselves) form.“¹⁴⁸⁶

So kann ein Ausblick sein, Stezakers Strategie der Unterbrechung als widerständige künstlerische Praxis zu deuten, die den permanenten Fluss und die permanente Vernetzung der Bilder in der gegenwärtigen visuellen Bildkultur hinterfragt und dadurch über ein eminent politisches Potenzial verfügt. Dieses speist sich auch aus dem avantgardistischen Verständnis von Collage und Montage im Surrealismus und im ästhetisch-politischen Programm der Situationistischen Internationale nach Guy Debord.

2.

„Jenes Dritte: das Bild.“¹⁴⁸⁷

Die Auseinandersetzung mit verschiedenen Figuren und Figurationen des Dritten im Werk Stezakers eröffnet gerade aufgrund ihrer Anschlussfähigkeit zu bildtheoretischen Modellen, insbesondere solchen, die sich auf dekonstruktive Lesarten fokussieren, den Horizont einer eigenständigen Bildtheorie. Diese kann aus verschiedenen Hinsichten produktiv vom Begriff des Dritten ausgehen und betrachtet dann Bilder jeglicher Provenienz als per se plural gelagerte Objekte, die an medialen, kulturellen und sozialen Schnittstellen auftreten, diese sichtbar machen und in sich aufnehmen. Das Dritte in der Bildlichkeit kann dabei an die von Gottfried Boehm formulierte „ikonische Differenz“ anschließen und diese vertiefend für einen eigenen Theorieansatz fruchtbar machen. So hat Boehm selbst bereits 2018 auf einen „dritte Moment“ der ikonischen Differenz hingewiesen, der die binäre Strukturierung des Bildes in „Kontinuum und Distinktion“ überwindet und stattdessen einen „Prozess der Verschränkung, ein[en] Übergang“ und eine „Schwelle“¹⁴⁸⁸ zwischen den Bildern präferiert.

Eine Bildtheorie des Dritten betrachtet Bilder so unter dem Blickwinkel von Brüchen und Einbrüchen, von Öffnungen und Durchlässigkeiten. Bilder werden als grundsätzlich ambivalente und heterogene Objekte verstanden, die eine differenzlogische und per se unabgeschlossene Auslegungsarbeit erfordern. Dabei soll weder eine rein transparente noch eine ausschließlich opake Materialität im Vordergrund stehen, sondern eine zwischen diesen

¹⁴⁸⁶ Sarah Kember, Joanna Zylińska, *Life after New Media. Mediation as a Virtual Process*, Massachusetts 2012, S. 75.

¹⁴⁸⁷ Walter Benjamin, *Zum Bilde Prousts*, in: Ders. 1991, GS Bd. 2. 1, S. 310–324, hier S. 314.

¹⁴⁸⁸ Gottfried Boehm, *Das Bild denken. Anmerkungen zum ikonischen Diskurs*, in: Sergej Seitz, Anke Graneß, Georg Stenger (Hg.), *Facetten gegenwärtiger Bildtheorie. Interkulturelle und interdisziplinäre Perspektiven*, Wiesbaden 2018, S. 21–37, hier S. 30 und S. 31.

Polen changierende Bildlichkeit, die einer grundsätzlichen Fluidität geschuldet ist. So wird konzeptuell an eine ‚Grammatologie der Bilder‘ nach Jacques Derrida angeschossen, ohne einer generellen Fixierung auf die Schriftbildlichkeit des Bildes zu erliegen. Dabei gilt die von Derrida postulierte ‚Verräumlichung der Schrift‘ ebenso für das Bild, das seine eigene Räumlichkeit losgelöst von seinen medialen Bedingungen und Darstellungsparametern (Zeichnung, Malerei, Fotografie, Film, etc.) entwickelt.

Der Begriff des Palimpsests soll paradigmatisch für die Bildtheorie des Dritten fruchtbar gemacht werden. Dabei soll das Palimpsest aber nicht als starre Bildform verstanden werden, sondern grundsätzlich einen dritten Bildstatus markieren, der die generelle Durchlässigkeit, Transparenz und Mehrschichtigkeit des Bildes verdeutlicht. So wie die Collagen Stezakers ihre eigenen Rahmungen brechen und ins Bild einbrechen lassen, ist das Palimpsest offen für seine eigene Parergonalität.

Konzepte des Dritten aus unterschiedlichen kulturwissenschaftlichen Bereichen, die den Begriff von seinem Störpotenzial her denken und einer Nivellierung der Widersprüche in eine starre Synthetisierung skeptisch gegenüberstehen, können hierin aufgegriffen und verarbeitet werden. Eine Bildtheorie des Dritten verhielte sich genauso skeptisch jeden essentialistischen Lesarten von Bildern gegenüber, die einer vorschnellen Gleichsetzung von Innen und Außen anheimfallen. Ebenso können hierdurch lineare Identitäts- und Repräsentationskonzepte dekonstruiert werden und stattdessen einer auf Alterität beruhenden Deutungsweise unterstützt und gefördert werden. Mehrteilige Bildformate, die permanent ihre plurale Struktur zeigen und verhandeln, stehen so im Zentrum eines solchen Theorieentwurfs.

Anhang

Literaturverzeichnis

John Stezaker

Statements/Aufsätze/Essays (Auswahl)

- Two Approaches, in: The New Art (Ausst.-Kat. London), London 1972(a), S. 56–61.
- Three Paradoxes and a Resolution, in: studio international, Vol. 183, Nr. 944, May 1972 (b), S. 214–217.
- Prescriptive Theory Prescribed, in: studio international, Vol. 186, Nr. 961, 1973, S. 256–261.
- The Pursuite by John Stezaker, in: Studio International Vol. 191, March/April 1976, S. 124–132.
- Stezaker, Statement, in: Philpot, Tarsi 2000, S. 153.
- The Look (1978), in: Company 2003, S. 274.
- The Film-Still and its Double. Reflections on the 'Found' Film-Still, in: Green, Lowry 2006, S. 113–126.
- (Statement), in: Lapp 2013, S. 38.

Artikel/ Interviews

- Peter Smith, Conversation with John Stezaker, in: Studio International Vol. 189, März/April 1975, S. 129
- Don Slater, Die Heirat der Koinzidenz, Kunstforum International Bd. 42, 1980.
- Michael Bracewell, Demand the Impossible, Frieze 3/2005, ohne Paginierung.
- David Lilington, A Conversation with John Stezaker, in: Craig 2008, S. 20–31.
- Seams and Interruptions. Surrealism and Photography. David Company and John Stezaker in conversation, in: Frieze Masters Magazine 2/2013, ohne Paginierung.
- Sean O'Hagan, John Stezaker: 'Cutting a photograph can feel like cutting through flesh,' The Guardian, March, 2014; online unter: <https://www.theguardian.com/artanddesign/australia-culture-blog/2014/mar/27/john-stezaker-sydney-biennale> [17.11.2021].

Ausstellungskataloge

- The New Art (Ausst.-Kat. London), London: Hayward Gallery 1972.
- John Stezaker. Fragments (Ausst.-Kat. London), London: The Photographers Gallery 1978.
- John Stezaker. Works 1973 – 1978, hg. v. Rosetta Brooks, Martin Kunz (Ausst.-Kat. Luzern) Luzern: Kunstmuseum 1979.
- John Stezaker. Film Still Collages (Ausst.-Kat. Frankfurt), Frankfurt/M: Friedmann-Guinness-Gallery 1990.
- John Stezaker. Marriage, London: Ridinghouse, Karsten Schubert 2007(a).
- John Stezaker. Rubell Family Collection, hg. v. Mark Coetzee (Ausst.-Kat. Miami), New York: Rubell Family Collection 2007(b)
- John Stezaker. Masks, hg. v. Caoimhín Mac Giolla Léith (Ausst.-Kat. London), London: Ridinghouse 2008(a).
- John Stezaker. Fumetti, hg. v. Janneke de Vries et al. (Ausst.-Kat. Bremen), Köln: König 2008(b).
- John Stezaker. The 3rd Person Archive, Köln/London: König, 2008(c).

- John Stezaker. Silkscreens (Ausst.-Kat. Berlin, New York, London) London: Ridinghouse 2010(a).
- John Stezaker. Tabula Rasa (Ausst.-Kat. London), London: Ridinghouse 2010(b).
- John Stezaker, (Ausst.-Kat. London, Luxembourg), London: Ridinghouse 2011(a).
- John Stezaker. Film Still. Collages since 1979, London: Ridinghouse 2011(b).
- John Stezaker. One on One (Ausst.-Kat. Tel Aviv), London: Ridinghouse 2013.
- John Stezaker. Nude and Landscape, hg. v. Sid Sachs (Ausst.-Kat. Philadelphia), London: Ridinghouse 2013.
- John Stezaker. Crossing Over, London: Ridinghouse 2014.
- John Stezaker. The Truth of Masks, hg. v. Richard Grey Gallery (Ausst.-Kat. Chicago), Chicago, Il: Richard Gray Gallery 2015.
- John Stezaker. Lost World (Ausst.-Kat. Wellington), London: Ridinghouse 2018.
- John Stezaker. Love (Ausst.-Kat. London), London, Ridinghouse 2019.
- Yuval Etgar, John Stezaker. At the Edge of Pictures (Ausst.-Kat. London), Köln: König 2020.

Allgemein

Parveen Adams, Adding and Taking away. John Stezakers Collages, in: *photographies* Vol. 12, No. 3, 2019, S. 267–282.

Dawn Ades, Photomontage, London: Thames and Hudson 1976.

- John Stezaker, Monteur, in: Stezaker 2011(a), S. 21–32.

- *Writings on Art and Anti-Art*, London: Ridinghouse 2015.

Theodor W. Adorno, Die Kunst und die Künste, in: Ders., *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Frankfurt/M: Suhrkamp 1967, S. 158–181.

- *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M: Suhrkamp 1970.

Giorgio Agamben, Das Antlitz, in: Blümlinger, Sierek 2002, S. 219–225.

Lorenz Aggermann (Hg.), „Lernen, mit den Gespenstern zu leben“. Das Gespenstische als Figur, Metapher und Wahrnehmungsdispositiv, Berlin: Neofelis Verlag 2016.

Francois Albera, Vom Standbild zum Bewegungsbild. Über einige neue Theorien des Films, in: *Cinema* 30, 1994, S. 60–69.

Emmanuel Alloa, Das durchscheinende Bild. Konturen einer medialen Phänomenologie, Zürich: Diaphanes 2011(a).

- (Hg.), *Bildtheorien aus Frankreich. Eine Anthologie*, München: Fink 2011(b).

Hubertus von Amelunxen, Prolegomena zu einer Phänomenologie der Geister, in: Uta Brandes (Hg.), *Sehsucht. Über die Veränderung der visuellen Wahrnehmung*, Göttingen: Steidl 1995, S. 210–220.

- (Hg.), *Theorie der Fotografie IV. 1980–1995*, München: Schirmer/Mosel 2000.

- *Touching Sense. Roland Barthes's Third Meaning and the Tangent*, in: Ian Cooper, Ekkehard Knörer,

Bernhard Malkmus (Hg.), *Third Agents. Secret Protagonists of the Modern Imagination*, Newcastle: Cambridge Scholars Publ. 2008, S. 192–200.

Anonym, „Filmstars, die man schon wieder vergessen hat“, in: *Film-Hölle. Unabhängige Blätter für und gegen den Film*, 2. Jg., 1921, Nr. 3, S. 1.

Daniel Arasse, *Vermeers Ambitionen*, Dresden: Verlag der Kunst 1996.

Rudolf Arnheim, *Film als Kunst (1931)*, Frankfurt/M: Suhrkamp 2002.

Antonin Artaud, Das menschliche Gesicht, in: Bernd Mattheus, Cathrin Pichler (Hg.), *Über Antonin Artaud (Ausst.-Kat. Wien, Köln)*, München: Matthes und Seitz, 2002, S. 207–209.

Hermann Ulrich Asemissen, *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin: Akademie Verlag 1994.

Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: C.H. Beck 1999.

- Aleida Assmann, Jan Assmann**, Geheimnis und Offenbarung. Einleitung, in: Dies. (Hg.), Schleier und Schwelle. Archäologie der literarischen Kommunikation V, Bd. 2, Geheimnis und Offenbarung, München: Fink 1998.
- Jacques Aumont**, »Verklärte Nacht«: der Himmel, der Schatten und der Film, in: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung, Schwerpunkt Kulturtechnik, Heft 1, 2010, S. 11–32.
- Aus der Traumfabrik. Die Kunst der Filmphotographie**, (Ausst-Kat. Köln) Köln: Museum Ludwig 1990.
- Anna Babka**, Gerald Posselt, Gender und Dekonstruktion. Begriffe und kommentierte Grundlagentexte der Gender- und Queer-Theorie, Wien: Facultas 2016.
- Gaston Bachelard**, Die Dialektik des Drinnen und des Draußen, in: Ders., Die Poetik des Raumes, Frankfurt/M: Fischer 1987, S. 242–262.
- Earth and Reveries of Will. An Essay on the Imagination of Matter, Dallas: Dallas Institute of Humanities and Culture 2000.
- La terre et les rêveries de la volonté. Essai sur les images de l'intimité (1948), Paris: Corti 2007.
- Doris Bachmann-Medick**, Dritter Raum. Annäherungen an ein Medium kultureller Übersetzung und Kartierung, in: Breger, Döring 1998, S. 19–36.
- 1 + 1 = 3? Interkulturelle Beziehungen als ‚dritter Raum‘, in: Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literatur, Ästhetik und Kulturwissenschaften, 1999, Heft 4, S. 518–531.
- Hanns Bächthold-Sträubli, Eduard Hoffmann-Krayer** (Hg.), Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Bd. III (1931), Berlin: de Gruyter 2000.
- Béla Balázs**, Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films, (Wien/Leipzig 1924), Frankfurt/M: Suhrkamp 2001.
- John Baldessari**, in: Camera Austria, Heft 19/20, 1984, S. 4–15.
- Stefan Banz** (Hg.), Marcel Duchamp and the Forestay Waterfall, Zürich: Ringier 2010.
- Joanna Barck**, Hin zum Film. Zurück zu den Bildern. Tableaux Vivants: „Lebende Bilder“ in Filmen von Antamoro, Visconti und Pasolini, Bielefeld: Transcript 2008.
- Joanna Barck, Petra Löffler**, Facialität, in: Christina Bartz, Ludwig Jäger, Marcus Krause, Erica Linz (Hg.), Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen, München: Fink 2012, S. 96–101.
- Joanna Barck, Petra Löffler** (Hg.), Gesichter des Films, Bielefeld: Transcript 2005.
- Karlheinz Barck**, Max Ernsts Ästhetik des ‚Depaysement‘. Ein Beitrag zur Theorie und Praxis dialektischer Bilder, in: Klaus Dirscherl (Hg.), Bild und Text im Dialog, Passau: Rothe 1993, S. 255–274.
- Klaus Bartels**, Zwischen Fiktion und Realität: Das Phantom, in: Semiotik 1/2, 1987, S. 159–181.
- Roland Barthes**, Das Gesicht der Garbo, in: Mythen des Alltags, Frankfurt/M: Suhrkamp 1964, S. 73–75.
- Das Reich der Zeichen, Frankfurt/M: Suhrkamp 1981.
- Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt/M: Suhrkamp 1985.
- Der dritte Sinn. Forschungsnotizen über einige Fotogramme S. M. Eisensteins, in: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, Frankfurt/M: Suhrkamp 1990(a), S. 47–66.
- Antlitze und Gesichter (1953), in: Helga Gläser, Bernhard Groß, Hermann Kappelhoff, (Hg.), Blick Macht Gesicht, Berlin: Vorwerk 8 2001, S. 57–69.
- Beim Verlassen des Kinos, in: Ders., Das Rauschen der Sprache (Kritische Essays IV), Frankfurt/M: Suhrkamp 2005, S. 376–380.
- Der Tod des Autors, in: Ders., Das Rauschen der Sprache (Kritische Essays IV), Frankfurt/M: Suhrkamp 2005(b), S. 57–63.
- Über mich selbst, Berlin: Matthes & Seitz 2010.
- Gesichter und Gestalten (1953), in: Ders., Auge in Auge. Kleine Schriften zur Photographie, hg. v. Peter Geimer und Bernd Stiegler, Berlin: Suhrkamp 2015, S. 9–27.

- Moritz Baßler, Bettina Gruber, Martina Wagner-Engelhaaf** (Hg.), *Gespenster. Erscheinungen, Medien, Theorien*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.
- Geoffrey Batchen**, *Creative Obsolescence*, in: Stezaker 2018, S. 25–32.
- Zygmunt Bauman**, *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*, Hamburg: Hamburger Edition 2005.
- André Bazin**, *Ontologie des photographischen Bildes*, in: Ders., *Was ist Film?* hg. v. Robert Fischer, Berlin: Alexander Verlag 2004, S. 33–41.
- *Malerei und Film*, in: Ders. 2004, S. 224–230.
- Ilka Becker**, *Verpasste Züge. Trockel, Prince, Ruff*, in: Löffler, Scholz 2004, S. 302–321.
- Thomas Bedorf**, *Der Dritte als Scharnierfigur. Die Funktion des Dritten in sozialphilosophischer und ethischer Perspektive*, in: Eßlinger, Schlechtriemen, Schweitzer, Zons 2010, S. 125–136.
- Wolfgang Beilenhoff, Marijana Erstić, Walburga Hülk, Klaus Kreimeier** (Hg.), *Gesichtsdetektionen in den Medien des zwanzigsten Jahrhunderts*, Siegen: Universi 2006.
- Raymond Bellour**, *The Film Stilled*, in: *Camera Obscura* 8/3, 1990, S. 99–123.
- *Gesichter von innen*, in: Blümlinger, Sierek 2004, S. 185–198.
- *Zwei Minuten Ungewissheit in Menschen am Sonntag*, in: Gustáv Hámos, Katja Pratschke, Thomas Tode (Hg.), *Viva FotoFilm. Bewegt/unbewegt*, Marburg: Schüren 2010, S. 39–53.
- Hans Belting**, *„Das Kleid der Braut“*. Marcel Duchamps „Großes Glas“ als Travestie des Meisterwerks, in: Hans Matthäus Bachmayer, Dietmar Kamper, Florian Rötzer (Hg.), *Nach der Destruktion des ästhetischen Scheins. Van Gogh Malevich Duchamp*, München: Boer 1992, S. 70–90.
- *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München: Fink 2001.
- *Blickwechsel mit Bildern*, in: Ders. (Hg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München: Fink 2007, S. 49–75.
- *Der Blick im Bild. Zu einer Ikonologie des Blickes*, in: Bernd Hüppauf, Christoph Wulf (Hg.), *Bild und Einbildungskraft*, München: Fink 2006, S. 121–144.
- *Hinter Duchamps Tür. Kunst und Perspektive bei Duchamp, Sugimoto und Jeff Wall*, Köln: König 2009.
- *Gesicht und Totenschädel. Zwei Ansichten im Widerstreit*, in: *Trajekte* 25/2012, S. 24–30.
- *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, München: Beck 2013.
- Walter Benjamin**, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: Ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/M: Suhrkamp 1974, S. 7–44.
- *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: Ders., *Gesammelte Schriften (GS) Bd. 1.1*, Frankfurt/M: Suhrkamp 1991, S. 203–429.
- *Kleine Geschichte der Photographie (1931)*, in: Ders. 1974, S. 47–64.
- *Über einige Motive bei Baudelaire*, in: Ders., *GS 1. 2*, Frankfurt/M: Suhrkamp 1991, S. 605–654.
- *Der Surrealismus. Die Letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*, in: Ders., *GS Bd. 2. 1*, Frankfurt/M: Suhrkamp 1991, S. 295–310.
- *Zum Bilde Prousts*, in: Ders. 1991, *GS Bd. 2*, S. 310–324.
- *Bekränzter Eingang*, in: Ders., *GS Bd. 4. 1*, Frankfurt/M: Suhrkamp 1991, S. 557–561.
- *Das Passagen-Werk*. in: Ders., *GS Bd. 5. 1 und Bd. 5. 2*, Frankfurt/M: Suhrkamp 1991.
- *Paris, Die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts (Exposé)*, in: Ders., *GS Bd. 5. 1*, S. 45–59.
- Ronald Berg**, *Die Ikone des Realen. Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes*, München: Fink 2001.
- Hanne Bergius**, *Montage und Metatechnik. Dada Berlin - Artistik von Polaritäten*, Berlin: Gebr. Mann 2000.
- Hubert van den Berg, Walter Fähnders**, *Die künstlerische Avantgarde im 20. Jahrhundert – Einleitung*, in: Dies. (Hg.), *Metzler Lexikon Avantgarde*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2009, S. 1–19.
- Homi K. Bhabha**, *Die Verortung der Kultur*, Tübingen: Stauffenburg Verlag 2000.

- Michael Bhatti**, Geschichte und Vermarktung der Hollywood-Glamour-Photographie, Frankfurt/M: Lang 1997.
- Elke Bippus**, Ephemere Differenzbildung in Serie, in: Blättler 2010, S. 165–177.
- Serielle Verfahren. Pop Art, Mimal Art, Conceptual Art und Postminimalism, Berlin: Reimer 2003.
- Max Black**, Die Metapher, in: Anselm Haverkamp (Hg.), Theorie der Metapher, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1983, S. 55–79.
- Maurice Blanchot**, Überlegungen zum Surrealismus, in: Peter Bürger (Hg.), Surrealismus, Darmstadt: 1982.
- Sprechen ist nicht sehen, in: Ders., Das Unzerstörbare. Ein unendliches Gespräch über Sprache, Literatur und Existenz, München: Hanser 1991, S. 83–94.
- Die zwei Fassungen des Imaginären, in: Alloa 2011(b), S. 88–101.
- Das Museum, die Kunst und die Zeit, in: Ders., Die Freundschaft, Berlin: Matthes & Seitz 2011(b), S. 22–57.
- Die zwei Fassungen des Bildlichen, in: Ders. 2012, S. 265–275.
- Der literarische Raum, hg. v. Marco Gutjahr u. Jonas Hock, Zürich: Diaphanes 2012.
- Christine Blättler** (Hg.), Kunst der Serie. Die Serie in den Künsten, München: Fink 2010.
- Hans Blumenberg**, Höhlenausgänge, Frankfurt/M: Suhrkamp 1989.
- Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung (1957), in: Ders.: Ästhetische und metaphorologische Schriften, Frankfurt/M: Suhrkamp 2001, S. 139–170.
- Claudia Blümle, Beat Wismer** (Hg.), Hinter dem Vorhang. Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance. Von Tizian bis Christo (Ausst.-Kat. Düsseldorf), München: Hirmer 2016.
- Christa Blümlinger**, Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst, Berlin: Vorwerk 8 2009.
- Christa Blümlinger, Karl Sierek** (Hg.), Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes, Wien: Sonderzahl 2002.
- Artur R. Boelder, Monika Leisch-Kiesl** (Hg.), „Die Zukunft gehört den Phantomen“. Kunst und Politik nach Derrida, Bielefeld: Transcript 2018.
- Gottfried Boehm**, Die Dialektik der ästhetischen Grenze, in: Neue Hefte für Philosophie, Bd. 5. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1973, S. 118–138.
- Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance, München: Prestel 1985.
- Die Wiederkehr der Bilder, in: Ders. (Hg.), Was ist ein Bild, München: Fink 1994, S. 29–36.
- Ikonische Differenz, in: Rheinsprung 11. Zeitschrift für Bildkritik, Bd. 01, März 2011, Online-Ressource, URL: <https://rheinsprung11.unibas.ch/archiv/ausgabe-01/> [08.12.2017].
- Das Bild denken. Anmerkungen zum ikonischen Diskurs, in: Sergej Seitz, Anke Graneß, Georg Stenger (Hg.), Facetten gegenwärtiger Bildtheorie. Interkulturelle und interdisziplinäre Perspektiven, Wiesbaden: Springer 2018, S. 21–37.
- Gernot Böhme**, Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik, Berlin: Suhrkamp 2013.
- Gernot Böhme, Hartmut Böhme**, Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente, München: C. H. Beck 1996.
- Hartmut Böhme**, Umriß einer Kulturgeschichte des Wassers, in: Ders., Kulturgeschichte des Wassers, Frankfurt/M: Suhrkamp 1988, S. 7–42.
- Pascal Bonitzer**, Dekadrierungen, in: Montage AV 20,2, 2011, S. 93–102.
Alexander Böhnke, Paratexte des Films. Über die Grenzen des filmischen Universums, Bielefeld: Transcript 2007.
- Michael Bracewell**, The Space Between, in: John Stezaker, Tabula Rasa (Ausst.-Kat. London), London: Ridinghouse 2010, S. 7–11.
- A Note on Illusion and Paradox in the Art of John Stezaker, in: Richard Grey Gallery 2015, S. 3–6.
- Christian Brändle** (Hg.), Kopf an Kopf. Politikerporträts (Ausst.-Kat.), Baden: Müller 2009.

- Claudia Breger**, Gender Studies, in: Eßlinger, Schlechtriemen, Schweitzer, Zons 2010, S. 35–48.
- Claudia Breger, Tobias Döring** (Hg.), Figuren der/des Dritten. Erkundungen kultureller Zwischenräume, Amsterdam-Atlanta: Rodopi 1998.
- Angela Breidbach**, Übertragene Körper. Diskurse des Schattens im Werk von Hans-Peter Feldmann, W.G. Sebald und William Kentridge, München: Fink 2017.
- André Breton**, Nadja (1928), Frankfurt/M: Suhrkamp 1974.
- Erstes Manifest des Surrealismus (1924), in: Ders., Die Manifeste des Surrealismus, Reinbek bei Hamburg: Rowolth 1986, S. 9–43.
- Christine N. Brinckmann**, Der Zuschauerschatten im Dispositiv. Eine Skizze, in: Montage AV 29,2, 2020, S. 190–208.
- Elisabeth Bronfen**, Geheimnis, Macht und Tod. Dalís Vexierspiele, in: Dies., Crossmappings. Essays zur visuellen Kultur, Zürich: Scheidegger & Spiess 2009, S. 267–284.
- Elisabeth Bronfen, Benjamin Marius**, Hybride Kulturen. Einleitung zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte, in: Elisabeth Bronfen, Benjamin Marius, Theresa Steffen (Hg.), Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte, Tübingen: Stauffenburg Verlag 1997 S. 1–29.
- Rosetta Brooks**, Problem Solving and Question Begging: The Works of Art-Language and John Stezaker, in: Studio International, 186, Dezember 1973, S. 276–278.
- Rosetta Brooks, Martin Kunz** (Hg.), John Stezaker. Works 1973 – 1978, (Ausst.-Kat. Luzern) Luzern: Kunstmuseum 1979.
- Markus Brüderlin**, Face to Face to Cyber-Face. Das Gesicht in der Kunst der Gegenwart, in: Ders. (Hg.), Face to Face to Cyberspace (Ausst.-Kat.), Ostfildern-Ruit: Hantje-Cantz 1999, S. 93–99.
- Florian Bruckmann**, Und nichts dahinter. Zur Bildhaftigkeit des Seins und dem Schleier des Todes, in: Philipp Stoellger, Jens Wolf (Hg.) Bild und Tod. Grundfragen der Bildanthropologie Bd. II, Tübingen: Mohr Siebeck 2015, S. 697–726.
- Christine Buci-Glucksmann**, Der kartographische Blick, Berlin: Merve 1997.
- Benjamin H. D. Buchloh**, Allegorical Procedures. Appropriation and Montage in Contemporary Art, in: Artforum Sept., 1982, S. 43–56.
- Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions, in: October, Vol 55, Winter 1990, S. 105–143.
 - From Detail to Fragment: Décollage Affichiste, in: October Vol. 56, Spring, 1991, S. 98–110.
 - Allegorische Verfahren: Über Appropriation und Montage in der Gegenwartskunst, in: Alexander Alberro, Sabeth Buchmann (Hg.), Art After Conceptual Art, Wien: Generali Foundation 2006, S. 31–57.
 - Warburgs Vorbild? Das Ende der Collage/Fotomontage im Nachkriegseuropa, in: Knut Ebeling, Stephan Günzel (Hg.), Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten, Berlin: Kadmos 2009, S. 233–252.
- Sabeth Buchmann**, Conceptual Art, in: Butin 2002, S. 51–56.
- Denken gegen das Denken. Produktion, Technologie, Subjektivität bei Sol LeWitt, Yvonne Rainer und Hélio Oiticica, Berlin: b-books 2007.
- Susan Buck-Morss**, Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk, Frankfurt/M: Suhrkamp 2000.
- Oksana Bulgakowa**, Eisensteins Vorstellung vom unsichtbaren Bild oder: Der Film als Materialisierung des Gedächtnisses. In: Koebner, Liptay, Meder 2006, S. 36–49.
- Peter Bürger**, Theorie der Avantgarde, Frankfurt/M: Suhrkamp 1974.
- (Hg.), Surrealismus, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1982.
 - Der französische Surrealismus, Frankfurt/M: Suhrkamp 1996.
 - Ursprung des postmodernen Denkens, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2000.

- Bernd Busch**, Innenansicht des Porträts. Gedanken zur Herstellung des Bildnisthemas, in: Gerd Jüttemann (Hg.), *Die Seele. Ihre Geschichte im Abendland*, Weinheim: Psychologie-Verl.-Union 1991, S. 448–476.
- Dennis Busch, Robert Klanten** (Hg.), *The Age of Collage. Contemporary Collage in Modern Art Vol. 1*, Berlin: Gestalten 2013.
- (Hg.), *The Age of Collage. Contemporary Collage in Modern Art Vol. 2*, Berlin: Gestalten 2016.
- Hubertus Butin** (Hg.), *Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln: Snoeck 2002.
- Kathrin Busch**, Das Bild zum Empfang, in: *Journal Phänomenologie*, 23/2005, S. 23–30.
- *Geschicktes Geben. Aporien der Gabe bei Jacques Derrida*, München: Fink 2004.
- Derrida, in: Kathrin Busch, Iris Därmann (Hg.), *Bildtheorien aus Frankreich. Ein Handbuch*, München: Fink 2011, S. 124–137.
- Werner Busch** (Hg.), *Landschaftsmalerei*, Berlin: Reimer 1997.
- Eduardo Cadava**, Lapsus Imaginis. The Image in Ruins, in: *October*, Vol. 96, 2001, S. 35–60.
- Elias Canetti**, *Masse und Macht*, Frankfurt/M: Suhrkamp 1993.
- David Company** (Hg.), *Art and Photography*, London: Phaidon 2003.
- *Posing Acting, Photography*, in: Green, Lowry 2006, S. 97–112
- *Once more for stills*, in: Christoph Schifferli (Hg.), *Paper Dreams. The Lost Art of Hollywood Stills Photography*, Göttingen: Steidl 2007(a), S. 7–13.
- (Hg.), *The Cinematic*, London: Whitechapel Gallery 2007(b).
- *Photography and Cinema*, London: Reaktion Books 2008.
- *Two Memories and a Reflection*, in: Stezaker 2011, S. 7–13.
- *Film Stills, still. An email Conversation between John Stezaker and David Company*, in: Ebd., S. 15–25.
- *Two Film-Stills (2012)*, in: <https://various-small-fires.co.uk/2012/04/24/one-photograph-6-two-film-stills-by-david-company/> [30.07.2021].
- *Too much, Too Little*, in: *Deutsche Börse Photography Prize 2012 (Ausst. Kat London)*, London: The Photographers' Gallery 2012, S. 91–94.
- Interview mit John Stezaker, in: Ders., *So present, so invisible. Conversations on Photography*, Rom: contrasto 2018, S. 91–105.
- Elias Canetti**, *Masse und Macht*, Frankfurt/M: Suhrkamp 2010.
- Roberto Casati**, *Die Entdeckung des Schattens*, Berlin: Berlin-Verl 2001.
- Garance Chabert, Aurélien Mole** (Hg.), *Les artistes iconographes. Artist as iconographers (Ausst.-Kat. Annemasse)*, Genf: Villa du Parc/édition Empire 2020.
- Mark Coetzee**, *The Gaze interrupted*, in: Ders. (Hg.), *John Stezaker. Rubell Family Collection*, (Ausst.-Kat. New York) New York: Rubell Family Collection 2007, S. 10–21.
- Brienna Cohen, Alexander Streitberger**, Introduction, in: Dies. (Hg.), *The Photofilmic. Entangled Images in Contemporary Art and Visual Culture*, Leuven: Leuven University Press 2016, S. 7–17.
- Ian Cooper, Ekkehard Knörer, Bernhard Malkmus** (Hg.), *Third Agents. Secret Protagonists of the Modern Imagination*, Cambridge: Cambridge Scholar Publishing 2008.
- Charlotte Cotton**, *Fotografie als zeitgenössische Kunst*, München, Berlin: Deutscher Kunstverlag 2011, S. 211–212.
- Blanche Craig** (Hg.), *Collage. Assembling Contemporary Art*, London: Black Dog Publishing 2008.
- Leena Crasemann**, *Leere Leinwand, weißes Blatt*, in: Adam Czihak, Gerko Egert (Hg.), *Dramaturgie des Anfangens*, Berlin: Neofelis 2016, S. 161–184.
- Douglas Crimp**, *Pictures*, in: *October*, Vol. 8, Spring 1979, S. 75–88.
- *Die fotografische Aktivität des Postmodernismus*, in: Ders., *Über die Ruinen des Museums*, Dresden, Basel: Verlag der Kunst 1996, S. 123–140.
- Jonathan Culler**, *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*, Reinbek bei Hamburg: Rowolth 1988.

- Michael Cuntz**, Star, in: Joanna Barck, Petra Löffler (Hg.), *Gesichter des Films*, Bielefeld: Transcript 2005, S. 261–273.
- Nadine Dablé**, *Leerstelle transmedial. Auslassungsphänomene als narrative Strategien in Film und Fernsehen*, Bielefeld: Transcript 2012.
- Salvador Dalí**, Mitteilung: Paranoisches Gesicht, in: Ders., *Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit*. Gesammelte Schriften, hg. v. Axel Matthes, Tilbert Diego Stegmann, München: Rogner & Bernhard, 1974, S. 157–158.
- Lucien Dällenbach, Christiaan L. Hart Nibbrig**, Fragmentarisches Vorwort, in: Dies. (Hg.), *Fragment und Totalität*, Frankfurt/M: Suhrkamp 1984, S. 7–17.
- Hubert Damisch**, Die Leinwand durchlöchern, in: Ders., *Fixe Dynamiken. Dimensionen des Photographischen*, Berlin: Diaphanes 2004, S. 191–215.
- Iris Därmann**, Noch einmal: $\frac{3}{4}$ Sekunde, aber schnell, in: Georg Christoph Tholen, Michael Scholl, Martin Heller (Hg.), *Zeitreise. Bilder, Maschinen, Strategien, Rätsel*, Basel, Frankfurt/M: Stroemfeld 1993, S. 189–206.
- *Tod und Bild. Eine phänomenologische Mediengeschichte*, München: Fink 1995.
 - Mehr als ein Abbild/kein Abbild mehr: Derridas Bilder, in: *Phänomenologische Forschung*, Neue Folge, Vol. 1, Nr. 2, 1996, S. 239–268.
 - *Theorien der Gabe zur Einführung*, Hamburg: Junius 2000.
- Donald Davidson**, Was Metaphern bedeuten, in: *Haverkamp* 1998, S. 49–75.
- Colin Davis**, État Présent. Hauntology, Spectres and Phantoms, in: *French Studies* Vol. LIX, Nr. 3/2005, S. 373–379.
- Tacita Dean**, *Floh*, Göttingen: Steidl 2001.
- Guy Debord**, *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin: Verlag Klaus Bittermann 1996.
- Gilles Deleuze**, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt/M: Suhrkamp 1989.
- *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt/M: Suhrkamp 1991.
 - Drei Fragen zu six fois deux (Godard), in: Ders., *Unterhandlungen 1972–1990*, Frankfurt/M: Suhrkamp 1993, S. 57–69.
 - *Die Falte. Leibniz und der Barock*, Frankfurt/M: Suhrkamp 2000.
- Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Das Jahr Null. Die Erschaffung des Gesichts*, in: Dies., *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin: Merve 1992, S. 230–262.
- Pascal Delhom**, *Der Dritte. Lèvinas' Philosophie zwischen Verantwortung und Gerechtigkeit*, München: Fink 2000.
- Jacques Derrida**, *Grammatologie*, Frankfurt/M: Suhrkamp 1974.
- *Ellipse*, in: Ders., *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt/M: Suhrkamp 1976, S. 443–450.
 - *Die Postkarte. Von Sokrates bis an Freud und jenseits (Lieferung 1+2)*, Berlin: Brinkmann & Bose 1982/1987.
 - *Positionen. Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpette*, hg. v. Peter Engelmann, Wien: Passagen Verlag 1986(a).
 - *Das Subjekt ent-sinnen*, in: Paule Thévenin, Jacques Derrida, Antonin Artaud. *Zeichnungen und Portraits*, München: Schirmer/Mosel 1986(b), S. 49–110.
 - *Die Tode von Roland Barthes*, hg. v. Hubertus von Amelunxen, Berlin: Nishen 1987.
 - *Chôra*, Wien: Passagen Verlag 1990.
 - *Die Wahrheit in der Malerei*, hg. v. Peter Engelmann, Wien: Passagen Verlag 1992(a).
 - *Vom Geist, Heidegger und die Frage*, Frankfurt/M: Suhrkamp 1992(b).
 - *Überleben*. in: Ders., *Gestade*. Wien: Passagen-Verlag 1994, S. 119–218.
 - *Dissemination*. Wien: Passagen-Verlag 1995(a).
 - *Die Signaturen aushöhlen. Eine Theorie des Parasiten*, in: Hannelore Pfeil, Hans-Peter Jäck (Hg.), *Eingriffe im Zeitalter der Medien*, Rostock: Hanseatischer Fachverlag für Wirtschaft 1995(b), S. 29–41.
 - *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*, München; Fink 1997(a).

- Lektüre von „Recht auf Einsicht“. Photographien Marie-Francoise Plissart, übers. v. Michael Wetzel, hg. v. Peter Engelmann, Wien: Passagen Verlag 1997(b), S. I–XXXII.
- Die différence, in: Ders., Randgänge der Philosophie, hg. v. Peter Engelmann, Wien: Passagen-Verlag 1998(a), S. 29–58.
- Der Entzug der Metapher, in: Haverkamp 1998(b), S. 197–234.
- Die Fotografie als Kopie, Archiv und Signatur. Im Gespräch mit Hubertus v. Amelunxen und Michael Wetzel (1992), in: Amelunxen 2000, S. 280–296.
- Signatur Ereignis Kontext, in: Ders., Limited Inc. Wien: Passagen-Verlag 2001, S. 15–45.
- Artaud Moma. Ausrufe, Zwischenrufe und Berufungen, hg. v. Peter Engelmann, Wien: Passagen Verlag 2003(a).
- Ein Zeuge von jeher. Ein Nachruf auf Maurice Blanchot, Berlin: Merve 2003(b).
- Jedes Mal einzigartig, das Ende der Welt, hg. v. Peter Engelmann, Wien: Passagen Verlag 2007.
- Copy, Archive, Signature. A Conversation on Photography, hg. v. Gerhard Richter, Stanford: Stanford University Press 2010.
- Denken, nicht zu sehen, in: Alloa 2011(b), S. 323–346.
- Marx‘ Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale, Frankfurt/M: Suhrkamp 2016.
- Das Kino und seine Phantome, in: Ders. 2017, S. 269–287.
- Denken, nicht zu sehen. Schriften zu den Künsten des Sichtbaren, hg. v. Michaud Ginette, Joana Masó, Javier Bassas, Berlin: Brinkmann & Bose 2017, S. 41–61.
- Jacques Derrida, Bernard Stiegler**, Echographien. Fernsehgespräche, Wien: Passagen Verlag 2006.
- Brigitte Desalm**, Überwachen und Strafen. Einiges über die Blicke bei Hitchcock, in: Seeßlen, Georg/Beier, Hans-Olav (Hg.), Alfred Hitchcock, Berlin: Bertz 1999, S. 39–56.
- Georges Didi-Huberman**, Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes, München: Fink 1999(a).
- Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks, Köln: DuMont 1999(b).
- Vor einem Bild, München, Wien: Hanser 2000.
- Wenn die Bilder Position beziehen. Das Auge der Geschichte I. München: Fink 2011.
- Near and Distant: The Face, its Imprint and the Place of Appearance, in: Jeanette Kohl, Dominic Olariu (Hg.): En Face. Seven Essays on the Human Face, Kritische Berichte 1/2012, S. 54–67.
- Von Ähnlichkeit zu Ähnlichkeit, in: Gutjahr, Jarmer 2016, S. 205–236.
- Stefanie Diekmann**, Winfried Gerling (Hg.), Freeze Frame. Zum Verhältnis von Fotografie und Film, Bielefeld: Transcript 2010.
- Michael Diers**, Intermedien, Interfunktionen und Interferenzen. Vom Ausstieg aus dem Bild und vom Einstig in die Bilder, in: Ders., Fotografie, Film, Video. Beiträge zu einer kritischen Theorie des Bildes, Hamburg: Philo Fine Arts 2006, S. 31–51.
- Bilder nach (Film-)Bildern. Über Interferenzen von Fotografie und Film bei Andreas Gursky, in: Ders. 2006, S. 111–139.
- Thomas Dreher**, Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976, Frankfurt/M: Lang 1992.
- Victor Burgin. The Shadow of the Watchman – or: Memory Operations, 2013, online unter: https://dreher.netzliteratur.net/3_Konzeptkunst_Burgin_Mem.html (22.07.2020)
- Patricia Drück**, Dekonstruierte und rekombinierte Gesichter. Strategien der Entgrenzung des Porträts im Zeitalter digitaler Bildmanipulation, in: Cornelia Kemp, Susanne Witzgall (Hg.), Das Zweite Gesicht. Metamorphosen fotografischer Porträts, (Ausst.-Kat.) München: Prestel 2002, S. 32–36.
- Martina Dobbe**, PERSPECTIVE CORRECTIONS. Die (konzeptuelle) Fotografie im Spannungsfeld von Kunstgeschichte und Bildwissenschaft, in: Dies., Die Fotografie als theoretisches Objekt. Bildwissenschaft, Medienästhetik, Kunstgeschichte, München: Fink 2007, S. 231–255.

- Philippe Dubois**, *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, hg. v. Herta Wolf, Amsterdam-Dresden: Verlag der Kunst 1998.
- Bettina Dunker**, *Bilder-Plural. Multiple Bildformen in der Fotografie der Gegenwart*, Paderborn: Fink 2018.
- Richard Dyer**, *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*, London: Routledge, Taylor & Francis Group 1986.
- Stars, London: BFI 1998.
- Knut Ebeling**, Maurice Blanchot, in: Kathrin Busch, Iris Därmann (Hg.), *Bildtheorien aus Frankreich*, München: Fink 2011, S. 72–84.
- Knut Ebeling, Stephan Günzel** (Hg.), *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*, Berlin: Kadmos 2009.
- Umberto Eco**, Postmodernismus, Ironie und Vergnügen, in: Ders., *Nachschrift zum ‚Namen der Rose‘* München: dtv 1986, S. 76–84.
- Sylvia Eiblmayr**, *Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin: Reimer 1993.
- James Elkins**, *What Photography is*, New York, London: Routledge 2011.
- Patrick Elliot** (Hg.), *Cut and Paste. 400 Years of Collage (Ausst.-Kat. Edinburgh)*, Edinburgh: The Trustees of the National Galleries of Scotland 2019.
- Lutz Ellrich**, Semantik und Paradoxie, in: Hendrik Birus (Hg.), *Germanistik und Komparatistik*, Stuttgart: Metzler 1995, S. 378–398.
- T. S. Eliot**, *Das wüste Land. Englisch und Deutsch (1922)*, Frankfurt/M: Suhrkamp 1975.
- Thomas Elsaesser, Malte Hagener**, *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2007.
- Johannes Endres, Barbara Wittmann, Gerhard Wolf** (Hg.), *Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher*, München: Fink 2005.
- Lorenz Engell**, Über den Agenten. Bemerkungen zu einer populären Figur der Dia-Medialität, in: Jan-Henrik Möller, Jörg Sternagel, Lenore Hipper (Hg.), *Paradoxalität des Medialen*, München: Fink 2013, S. 41–56.
- Lorenz Engell, Oliver Fahle**, Gilles Deleuze, in: Alexander Roesler, Bernd Stiegler (Hg.), *Philosophie in der Medientheorie. Von Adorno bis Zizek*, München: Fink 2008, S. 57–70.
- Peter Engelmann**, Einführung. Postmoderne und Dekonstruktion. Zwei Stichwörter zur zeitgenössischen Philosophie, in: Ders. (Hg.), *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, Stuttgart: Reclam 2007, S. 5–32.
- Max Ernst**, *Jenseits der Malerei*, in: Günter Metken (Hg.), *Als die Surrealisten noch Recht hatten. Texte und Dokumente*, Hofheim: Wolke Verlag 1983, S. 326–333.
- Was ist Surrealismus, in: Metken 1983, S. 323–325.
- Eva Eßlinger, Tobias Schlechtriemen, Doris Schweitzer, Alexander Zons** (Hg.), *Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma*, Berlin: Suhrkamp 2010.
- Yuval Etgar**, *The Ends of Collage*. In: Ders. (Hg.), *The Ends of Collage (Ausst.-Kat. London, New York)*, London: Luxembourg & Dayan 2017(a), S. 9–16.
- Imagine that! Etgar in Conversation with John Stezaker, in: *Aesthetic Investigations Vol. 2, No. 1*, 2017(b), S. 48–57; URL <https://aestheticinvestigations.eu/index.php/journal/article/view/116> (27.02.2020).
- John Stezaker. *At the Edge of Pictures (Ausst.-Kat. London)* Köln: Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König 2020.
- David Evans** (Hg.), *Appropriation*, London: Whitechapel Gallery 2009.
- Cut and Paste, in: *History of Photography*, 43/2, 2019, S. 156–68.
- Oliver Fahle**, Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze, in: *Montage AV* 11,1, 2002, 97–112.

- Montage, in: Malte Hagener, Volker Pantenburg (Hg.), *Handbuch Filmanalyse*, Wiesbaden: Springer 2020, S. 49–64.

Oliver Fahlé, Lorenz Engell (Hg.), *Der Film bei Deleuze*, Weimar: Verl. d. Bauhaus-Univ. Weimar 1997.

Barabra Filser, *Chris Marker und die Ungewissheit der Bilder*, München: Fink 2000.

- Bild-Passagen bei Blanchot. Präliminarien zur Erforschung des Blanchotschen Bildes, in: Filser, Marek 2019, S. 21–35.

Barbara Filser, Kristin Marek (Hg.), *Blanchot und das Bild. Begriffe und Bilder nach Maurice Blanchot*, Paderborn: Fink 2019.

Joachim Fischer, Tertiärität. Die Sozialtheorie des ‚Dritten‘ als Grundlegung der Kultur- und Sozialwissenschaften, in: Jürgen Raab, Michaela Pfadenhauer, Peter Stegmaier, Jochen Dreher, Bernt Schnettler (Hg.), *Phänomenologie und Soziologie. Theoretische Positionen, aktuelle Problemfelder und empirische Umsetzungen*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 121–130.

Mark Fisher, What is Hauntology?, in: *Film Quarterly*, Vol. 66, Nr. 1, 2012, S. 16–24.

Sabine Flach, Christine Blätter, Im Licht des Schattens. Der Schatten als eigentliches Wissen in Philosophie und Kunst, in: Margrit Frölich, Klaus Gronenborn, Kartsen Visarius (Hg.), *Kunst der Schatten. Zur melancholischen Grundstimmung des Kinos*, Marburg: Schüren 2006, S. 41–63.

Mira Flischer, Elena Vogman, Dekonstruktion. Bilder als Sinnverschiebung, in: Stephan Günzel, Dieter Mersch (Hg.), *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart: Metzler 2014, S. 81–88.

Florian Flömer, Collage als Pfropfung. Zur Ambivalenz des Bildes bei John Stezaker, in: *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft* 33, Jg. 17, 2021(a), Nr. 1, S. 39–56.

- This person does not exist. Cyberface und Data-Mask bei Sterling Crispin, in: *ffk Journal* 6/2021, hg. v. Franziska Wagner, Jasmin Kathöfer, Timo Glaser und Ingo Bednarek, Hamburg 2021(b), S. 20–37.

Richard Flood (Hg.), *Collage. The Unmonumental Picture* (Ausst.-Kat. New York), London: Phaidon 2007.

Günter Formery, Thomas Fürst, *Die Welt des Ansichtskartensammelns*, Schwalmtal: Phil Creativ, Verl. & Agentur 2011.

Hal Foster, *Compulsive Beauty*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press 1995.

- An Archival Impulse, in: *October* 110, Fall 2004, S. 3–22.

Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt/M: Suhrkamp 1976.

- Das Denken des Außen, in: Ders., *Von der Subversion des Wissens*, Frankfurt/M: Suhrkamp 1987, S. 46–68.

Hilmar Frank, Landschaft, in: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historische Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 3, Stuttgart/Weimar: Metzler 2001, S. 617–664.

Sigmund Freud, Das Unheimliche (1919), in: Ders., *Gesammelte Werke*, Bd. XII, Frankfurt/M: Suhrkamp 1986, S. 229–258.

Helmut Friedel, Der Schnitt als kritische Form, in: Ders. (Hg.), *SchattenRisse, Silhouetten und Cutouts*, (Ausst.-Kat. München) Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2001, S. S. 185–187.

Josef Fürnkäs, Das Ephemere der Geschichte. Louis Aragon und Walter Benjamin, in: Oliver Bätz (Hg.), *Bucklicht Männlein und Engel der Geschichte. Walter Benjamin. Theoretiker der Moderne* (Ausst.-Kat. Berlin), Gießen: Anabas-Verl. 1990, S. 116–123.

Elisabeth-Christine Gamer, Configurations of Emptiness. Intericonic Blanks in Louise Lawler's A Movie without the Picture and Hiroshi Sugimoto's Theaters, in: Carla Taban (Hg.), *Meta- and Inter-Images in Contemporary Visual Art and Culture*, Leuven: University of Leuven Press 2013, S. 115–131.

Marjorie Garber, *Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst*, Frankfurt/M: Fischer 1993.

- Petra Gehring**, Der Parasit. Figurenfülle und strenge Permutation, in: Eßlinger, Schlechtriemen, Schweitzer, Zons 2010, S. 180–192.
- Michel Serres: Gärten, Hochgebirge, Ozeane der Kommunikation, in: Stephan Möbius, Dirk Quadflieg (Hg.), Kultur. Theorien der Gegenwart, Wiesbaden: Springer 2011, S. 625–634.
- Peter Geimer**, Was ist kein Bild? Zur „Störung der Verweisung“, in: Ders. (Hg.), Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, Frankfurt/M: Suhrkamp 2002, S. 313–341.
- Theorien der Fotografie zur Einführung, Hamburg: Junius 2009.
- Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen, Hamburg: Philo Fine Arts 2010.
- Gérard Genette**, Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe, Frankfurt/M: Suhrkamp 1993.
- Gesichter. Szenen. Impressionen. Fotografien von Li Erben**, (Ausst.-Kat. Frankfurt), Kinematograph 13/1999.
- Winfried Gerling, Susanne Holschbach, Petra Löffler** (Hg.), Bilder verteilen. Fotografische Praktiken in der digitalen Kultur, Bielefeld: Transcript 2018.
- Michel Ghuède**, Les Photogrammes comme signifiant, in: Cinéthique 7/8, 1970, S. 256–265; in Auszügen auf englisch erschienen in: Art in Translation Vol. 8, Nr. 1, 2016, S. 95–107.
- Massimiliano Gioni**, It's not the Glue that Makes the Collage, in: Flood 2007, S. 11–15.
- Vera Glaßer**, Schaukastenbilder. Standbilder aus amerikanischen Tonfilmen, Bielefeld: Aisthesis Verlag 1997.
- Helga Gläser, Bernhard Groß, Hermann Kappelhoff** (Hg.), Blick Macht Gesicht, Berlin: Vorwerk 8 2001.
- Global Conceptualism. Points of Origin**, (Ausst.-Kat. New York), New York: Queens Museum of Art 1999.
- Lazlo Glozer**, Ausstieg aus dem Bild. Wiederkehr der Außenwelt, in: Ders. (Hg.), Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939 (Ausst.-Kat. Köln), Köln: DuMont 1981, S. 234–238.
- Jean-Luc Godard**, Reden mit Unterbrechungen, in: Ders., Liebe Arbeit Kino. Rette sich wer kann (Das Leben), Berlin: Merve 1981, S. 43–44.
- Ernst H. Gombrich**, Schatten. Ihre Darstellung in der abendländischen Kunst, Berlin: Wagenbach 2009.
- Nelson Goodman**, Weisen der Welterzeugung. Frankfurt/M: Suhrkamp 1984.
- Maxim Gorki**, Flüchtige Notizen (Maksim Gor'kij über den Cinématographe Lumière, 1896), in: Frank Kessler et al. (Hg.), Kintop 4. Anfänge des dokumentarischen Films, Basel: Stroemfeld/Roter Stern 1995, S. 13–16.
- Dennis Göttel**, Die Leinwand. Eine Epistemologie des Kinos, Paderborn: Fink 2016.
- Dennis Göttel, Katja Müller-Helle**, Barthes' Gespenster, in: Fotogeschichte Jg. 29, Heft 114, 2009, S. 53–58.
- Frieda Grafe**, Klippschule der Nation. Godards Videoarbeiten fürs Fernsehen, in: Dies., Beschriebener Film. 1974–85, Frankfurt/M: Roter Stern 1985, S. 170–179.
- David Green**, Marking Time. Photography, Film and Temporalities of the Image, in: Green, Lowry 2016, S. 9–21.
- David Green, Joanna Lowry** (Hg.), Stillness and Time. Photography and the moving Image, Brighton: Photoworks / Photoforum 2006.
- Clement Greenberg**, Collage (1961), in: Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, Dresden: Verlag der Kunst 1997, S. 289–308.
- Stefan Gronert**, Alternative Pictures. Conceptual Art and the Artistic Emancipation of Photography in Europe, in: Douglas Fogle (Hg.), The Last Picture Show. Artists Using Photography 1960–1982, (Ausst.-Kat. Minneapolis, Los Angeles), Minneapolis: Walker Art Center 2003, S. 86–96.
- Bernhard Groß, Thomas Morsch** (Hg.), Handbuch Filmtheorie, Wiesbaden: Springer 2016.

- Rainer Guldin**, Politische Landschaften. Zum Verhältnis von Raum und nationaler Identität, Bielefeld: Transcript 2014.
- Tom Gunning**, Phantom Images and Modern Manifestations. Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films, and Photography's Uncanny, in: Leeder 2005, S. 17–38.
- Stephan Günzel**, Raum. Eine kulturwissenschaftliche Einführung, Bielefeld: Transcript 2020.
- Marco Gutjahr, Marian Jarmer** (Hg.), Von Ähnlichkeit zu Ähnlichkeit. Maurice Blanchot und die Leidenschaft des Bildes, Berlin, Wien: Turia + Kant 2016.
- Lilian Haberer**, Zeitstrukturen, entre-images und entracte. Zu Leerstellen und Zwischenräume des Bildes an Beispiel von Ana Torfs und Hiroshi Sugimoto, in: Ilka Becker, Michael Cuntz, Michael Wetzler (Hg.), Just Not in Time. Inframedialität und non-lineare Zeitlichkeit in Kunst, Film, Literatur und Philosophie, München: Fink 2011, S. 249–266.
- Sarah Hadda**, Der Schnitt als Denkfigur im Surrealismus. Max Ernst, Luis Bunuel und Salvador Dalí, Bielefeld: Transcript 2019.
- Gustáv Hámos, Katja Pratschke, Thomas Tode** (Hg.), Viva Fotofilm. Bewegt/unbewegt, Marburg: Schüren 2010.
- Margaret Harrison**, Statement, in: Clive Philpot, Andrea Tarsi (Hg.), Live in Your Head. Concept and Experiment in Britain 1965–75, London: Whitechapel Gallery 2000, S. 95.
- Brian Hatton**, John Stezakers Fotomontage. Das Bild und der Schnitt, in: Rosetta Brooks, Martin Kunz, (Hg.), John Stezaker. Works 1973 – 1978 (Ausst.-Kat. Luzern), Luzern: Kunstmuseum 1979, S. XVIII.
- Rolf Haubl**, Depersonalisierung im Werk von René Magritte, in: Klaus Herding, Gerlinde Gehring (Hg.), Orte des Unheimlichen, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, S. 115–137.
- Jodi Hauptman**, Joseph Cornell. Stargazing at the Cinema, New Haven, London: Yale University Press 1999.
- Susanne Hauser**, Der Blick in die Landschaft. Entleerung eines Konzepts, in: Natascha Adamowsky, Peter Matussek (Hg.), Auslassungen. Leerstellen als Movens der Kulturwissenschaft, Würzburg: Königshausen und Neumann 2004, S. 117–121.
- Recycling, ein Transformationsprozess, in: Anselm Wagner (Hg.), Abfallmoderne. Zu den Schmutzrändern der Kultur, Münster: Lit 2010, S. 45–62.
- Anna Häusler**, Die 'faszinierte' Fotografie, in: Filser, Marek 2019, S. 195–215.
- Cecilia Hausheer, Christoph Settele** (Hg.), Found Footage Film, Luzern: Zyklop 1992.
- Raoul Hausmann**, Fotomontage, in: Sieg Triumph Tabak mit Bohnen. Texte bis 1933. Bd. 2. München: Ed. Text + Kritik 1982, S. 130–132.
- Am Anfang war Dada. Steinbach: Anabas-Verlag 1972.
- Anselm Haverkamp**, Die paradoxe Metapher (Einleitung), in: Ders. (Hg.), Die paradoxe Metapher, Frankfurt/M: Suhrkamp 1998, S. 7–25.
- Bärbel Hedinger**, Künstler, Post, Karte – Eine Einleitung, in: Dies. (Hg.), Die Künstlerpostkarte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, München: Prestel 1992, S. 9–18.
- Martin Heidegger**, Der Ursprung des Kunstwerks, Stuttgart: Reclam 1960.
- Bauen Wohnen Denken, in: Ders., Vorträge und Aufsätze, Pfullingen: Neske 1978, S. 139–156.
- Ansgar Hillach**, Das dialektische Bild, in: Martin Optiz, Erdmut Wizisla (Hg.), Benjamins Begriffe, Frankfurt/M: Suhrkamp 2000, S. 186–229.
- Horst Hille**, Sammelobjekt Ansichtskarte, Berlin: Transpress 1989.
- Anke te Heesen**, Der Zeitungsausschnitt. Ein Papierobjekt der Moderne, Frankfurt/M: Suhrkamp 2006.
- Philipp Hessinger**, Das Gegenüber des Selbst und der hinzukommende Andere, in: Eßlinger, Schlechtriemen, Schweitzer, Zons 2010, S. 65–79.
- Klaus Hoffer**, Hinsehen und Wegsehen – Auf Umwegen und Fußnoten zu John Baldessari, in: Peter Pakesch (Hg.), John Baldessari. Life's Balance. Werke 84 – 04 (Ausst.-Kat. Graz), Köln: König 2005, S. 35–53.

- Felix Hoffmann, Kathrin Schöneegg** (Hg.), *Send me an Image. From Postcards to Social Media* (Ausst.-Kat. Berlin), Göttingen: Steidl 2021.
- Anne Hollander**, *Moving Pictures*, Cambridge, London: Harvard Univ. Press 1991.
- Hans Holländer**, *Ars inveniendi et investigandi. Zur surrealistischen Methode* (1970), in: Peter Bürger (Hg.), *Surrealismus*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1982, S. 244–312.
- Anton Holzer**, *Fotografien, gewendet. Sieben unvollständige Geschichten*, in: *Fotogeschichte* Jg. 23, Heft 87, 2003, S. 17–27.
- Klaus Honnef**, *Concept Art*, Köln: Phaidon 1971.
- William Horner**, *Out of Use*, in: Andrew Warstat (Hg.), *Image Damage*, *Parallax journal*, vol. 16, no. 2, 2010, S. 57–67.
- Hans Dieter-Huber**, *Das Bild als Schnittstelle zwischen Sichtbarem und Nicht-Sichtbarem*, in: Nowak 2019, S. 83–98.
- Georges Hugnet**, *L'Aventure Dada (1916-1922)*, Paris: Galerie de L'Institut, 1957.
- Pontus Hulten**, *Three Different Kinds of Interpretation*, in: Ders. 1987, S. 19–32.
- Pontus Hulten** (Hg.), *The Arcimboldo Effect. Transformations of the Face from the Sixteenth to the Twentieth Century* (Ausst.-Kat. Venedig), London: Thames and Hudson 1987.
- Annemarie Hürlimann**, *Madame Bovarys Sprösslinge. Hollywoods Fan-Magazine*, in: *Museum für Gestaltung Zürich* (Hg.), *Film Stills. Emotions made in Hollywood* (Ausst.-Kat.) Zürich: Museum für Gestaltung 1993, S. 39–42.
- Joseph Imorde**, *Schleier aus dem Nichts. Materialisationsphänomene und ihre Dokumente*, in: Johannes Endres, Barbara Wittmann, Gerhard Wolf (Hg.), *Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher*, München: Fink 2005, S. 361–384.
- Luce Irigaray**, *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*, Frankfurt/M: Suhrkamp 1980.
- *Der Ort, der Zwischenraum. Eine Lektüre von Aristoteles: Physik IV, 2–5*, in: Stephan Günzel, Jörg Dünne (Hg.), *Raumtheorie. Grundagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/M: Suhrkamp 2006, S. 244–258.
- Margaret Iversen**, *Was ist eine Fotografie?*, in: Herta Wolf (Hg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters* Bd. 1, Frankfurt/M 2002, S. 108–131.
- Steven Jacobs**, *Tableaux Vivants 2: Film Stills and Contemporary Photography*, in: Ders., *Framing Pictures. Film and Visual Arts*, Edinburgh: Edinburgh Univ. Press 2012, S. 121–148.
- *The History and Aesthetics of the Classical Film Still*, in: *History of Photography* 34/4 2020, S. 373–386.
- Frederic Jameson**, *Postmoderne – Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus*, in: Andreas Huyssen, Klaus R. Scherpe (Hg.), *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek bei Hamburg: Rowolth 1986, S. 45–102.
- Gabriele Jutz**, *Cinéma Brut. Eine alternative Genealogie der Filmavantgarde*, Wien, New York: Springer 2010.
- Antje Kapust**, *Phänomenologische Bildpositionen*, in: Klaus Sachs-Hombach (Hg.), *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*, Frankfurt/M: Suhrkamp 2009, S. 255–283.
- Ernst Karpf**, *Doron Kiesel, Karsten Visarius* (Hg.), *Kino und Tod. Zur filmischen Inszenierung von Vergänglichkeit*, Berlin: Schüren 1993.
- Sándor Kékési**, *„Puszta-Idyll“*. Zur Konstruktion und Tradition eines Landschaftsmotivs, in: Starl, Tropper 2010, S. 29–38.
- Sarah Kember, Joanna Zylińska**, *Life after New Media. Mediation as a Virtual Process*, Massachusetts: MIT Press 2012.
- Wolfgang Kemp**, *Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, in: Ders. (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln: DuMont 1985, S. 7–27.

- Praktische Bildbeschreibung. Über Bilder in Bildern, besonders bei Van Eyck und Mantegna, in: Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer (Hg.), Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München: Fink 1995(a), S. 99–109.
- Heimatrecht für Bilder. Funktionen und Formen des Rahmens im 19. Jahrhundert, in: Eva Mendgen (Hg.), In Perfect Harmony. Bild + Rahmen 1850 – 1920 (Ausst.-Kat. Amsterdam, Wien), Amsterdam: Van Gogh Museum 1995(b), S. 13–27.
- Die Räume der Maler. Zur Bildererzählung seit Giotto, München: Beck 1996.
- Vorwort, in: Ders. (Hg.), Theorie der Fotografie III, München: Schirmer/Mosel 1999, S. 13–39.
- Rudolf Kersting**, Wie die Sinne auf Montage gehen. Zur ästhetischen Theorie des Kinos/Films, Basel, Frankfurt/M: Stroemfeld 1998.
- Dorothee Kimmich**, Die Bildlichkeit der Leerstelle. Bemerkungen zur Leerstellenkonzeption in der frühen Filmtheorie, in: Wolfgang Adam, Holger Dainat, Günter Schandera (Hg.), Wissenschaft und Systemveränderung. Rezeptionsforschung in Ost und West – Eine konvergente Entwicklung?, Heidelberg: Winter 2003 (Beihefte zum Euphorion 44), S. 319–339.
- Kay Kirchmann**, Bildermüll und Wiederverwendung. Eine medientheoretische Perspektive auf Formen und Funktionen des Bilderrecyclings im Found-Footage-Film, in: Koebner, Meder, Liptay 2006, S. 497–512.
- Guido Kirsten**, Roland Barthes und das Kino, in: Montage AV 24,1, 2015, S. 9–29.
- Friedrich Kittler**, Grammophon – Film – Typewriter, Berlin: Brinkmann & Bose 1986.
- Romantik – Psychoanalyse – Film, in: Ders., Draculas Vermächtnis, Leipzig: Reclam 1993, S. 81–104.
- John Kobal**, The Art of the Great Hollywood Portrait Photographers. 1925–1940, London: Lane 1980.
- Gertrud Koch**, Die Physiognomik der Dinge. Zur frühen Filmtheorie von Béla Balázs, in: Frauen und Film, Heft 40/1986, S. 73–82.
- Verweile doch du bist so schön ... , in: Filmstills. Emotions made in Hollywood (Ausst.-Kat. Zürich), Zürich: Museum für Gestaltung 1993, S. 23–25.
- Nähe und Distanz. Face-to-face-Kommunikation in der Moderne, in: Blümlinger, Sierek 2002, S. 229–248.
- Thomas Koebner, Thomas Meder, Fabienne Liptay** (Hg.), Bildtheorie und Film, München: Edition Text + Kritik 2006.
- Sarah Kofman**, Derrida lesen. Wien: Passagen-Verlag 2000.
- Melancholie der Kunst, Wien: Passagen Verlag 2008.
- Jeanette Kohl**, Dominic Olariu (Hg.), En Face. Seven Essays on the Human Face, Kritische Berichte 1/2012.
- Trias-Afroditi Kolokitha**, Im Rahmen. Zwischenräume, Übergänge und die Kinematographie Jean-Luc Godards, Bielefeld: Transcript 2005.
- Ralf Konersmann**, René Magritte. Die verbotene Reproduktion. Über die Sichtbarkeit des Denkens, Frankfurt/M: Fischer 1991.
- Albrecht Koschorke**, Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern, Frankfurt/M: Suhrkamp 1990.
- Ein neues Paradigma der Kulturwissenschaften, in: Eßlinger, Schleichtriemen, Schweitzer, Zons 2010, S. 9–31.
- Joseph Kosuth**, Art after Philosophy, zuerst in, Studio International, October 1969; auf deutsch in: Gerd de Vries (Hg.), Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965, Köln: DuMont 1974, S. 74–99.
- Mona Körte, Judith Elisabeth Weiss** (Hg.), Gesichtsaufösungen, Interjekte 4, Berlin 2013.
- Siegfried Kracauer**, Die Fotografie (1927), in: Ders., Das Ornament der Masse. Essays, Frankfurt/M: Suhrkamp 1963, S. 21–39.
- Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit Frankfurt/M: Suhrkamp 1985.

Sybille Krämer, Was haben Medien, der Computer und die Realität miteinander zu tun?, in: Dies. (Hg.), Medien Computer Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien, Frankfurt/M: Suhrkamp 1998, S. 9–26.

- Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität, Frankfurt/M: Suhrkamp 2008(a).

- Medien, Boten, Spuren. Wenig mehr als ein Literaturbericht, in: Stefan Münker, Alexander Roesler (Hg.), Was ist ein Medium? Frankfurt/M: Suhrkamp 2008(b), S. 65–90.

Rosalind E. Krauss, Corpus Delicti, in: dies., Das Photographische. Eine Theorie der Abstände, München: Fink 1998, S. 165–198.

- Im Namen Picassos, in: Dies., Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne, hg. v. Herta Wolf, Dresden: Verlag der Kunst 2000, S. 67–86.

- Die fotografischen Bedingungen des Surrealismus, in: Dies. 2000, S. 129–162.

- Introduction 4 | Poststructuralism and deconstruction, in: Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois, Benjamin Buchloh, David Joselit (Hg.), Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism, London: Thames & Hudson 2016, S. 42–50.

Rolf H. Krauss, Kunst mit Photographie, in: Rolf H. Krauss, Manfred Schmalriede, Michael Schwarz (Hg.), Kunst mit Photographie. Die Sammlung des Dr. Rolf H. Krauss (Ausst.-Kat. Berlin, Köln München Kiel), Berlin: Frölich & Kaufmann 1983, S. 8–34.

- Photographie als Medium. 10 Thesen zur konventionellen und konzeptuellen Photographie, Ostfildern: Cantz 1995.

Anna Maria Krewani, Philosophie der Malerei bei Jacques Derrida, (Univ., Diss.) Bochum 2003, (Online-Ressource) URL: <http://webdoc.sub.gwdg.de/ebook/dissts/Bochum/Krewani2003.pdf> [08.12.2017].

Verena Krieger, Modi ästhetischer Ambiguität in der zeitgenössischen Kunst. Zur Konzeptualisierung des Ambiguitätsbegriffs für die Kunstwissenschaft, in: Bernhard Groß, Verena Krieger, Michael Lüthy, Andrea Meyer-Fraatz (Hg.), Ambige Verhältnisse. Uneindeutigkeiten in Kunst, Politik und Alltag, Bielefeld: Transcript 2021, S. 15–72.

Julia Kristeva, Die Revolution der poetischen Sprache, Frankfurt/M: Suhrkamp 1978.

Klaus Krüger, Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien, München: Fink 2001.

- Bild – Schleier – Palimpsest. Der Begriff des Mediums zwischen Materialität und Metaphorik, in: Ernst Müller (Hg.), Begriffsgeschichte im Umbruch?, Hamburg: Meiner 2005, S. 81–112.

- Gesichter ohne Leib. Dispositive der gewesenen Präsenz, in: Erika Fischer-Lichte, Nicola Suthor (Hg.), Verklärte Körper. Ästhetiken der Transfiguration, München: Fink 2006, S. 182–222.

- Das Bild als Palimpsest, in: Hans Belting (Hg.), Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch. München: Fink 2007, S. 133–163.

Verena Kuni, Pygmalion. Entkleidet von Galthea, selbst? Junggesellengeburten, mechanische Bräute und der Mythos vom Schöpferum des Künstlers im Surrealismus, in: Pia Müller-Tamm, Katharina Sykora (Hg.), Puppen. Körper. Automaten. Phantasmen der Moderne (Ausst.-Kat. Düsseldorf), Köln: Oktagon 1999, 176–218.

Franziska Kunze, Opake Fotografien. Das Sichtbarmachen fotografischer Materialität als künstlerische Strategie, Berlin: Reimer 2019.

Lothar Kurzawa, Bilder der dritten Art. Zu Rette sich wer kann (Das Leben), in: Godard 1981, S. 105–133.

Jacques Lacan, Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, Weinheim: Quadriga 1987.

Renate Lachmann, Die Rolle der Triaden in sprachbezogenen Wissenschaften, in: Eßlinger, Schlechtriemen, Schweitzer, Zons 2010, S. 94–109.

Axel Lapp (Hg.), Kino und der kinematographische Blick (Ausst.-Kat. Memmingen), Memmingen: MEWO Kunsthalle 2013.

Lautréamont, Das Gesamtwerk, Reinbek bei Hamburg: Rowolth 1988.

- Johann Caspar Lavater**, Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe, hg. v. Christoph Siegrist, Stuttgart: Reclam 1992.
- Murray Leeder**, Introduction, in: Ders. (Hg.), *Cinematic Ghosts. Haunting and Spectrality from Silent Cinema to the Digital Era*, New York: Bloomsbury Academic 2015, S. 1–14.
- Monika Leisch-Kiesl**, *ZeichenSetzung. Bildwahrnehmung*. Toba Khedoori: Gezeichnete Malerei, Wien: Verlag für Moderne Kunst 2016.
- Ulrike Lehmann**, Ästhetik der Absenz – Ihre rituale des Verbergens und der Verweigerung. Eine kunstgeschichtliche Betrachtung, in: Ulrike Lehmann, Peter Weibel (Hg.), *Ästhetik der Absenz. Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit*, München/Berlin: Klinckschardt & Biermann 1994, S. 32–73.
- Robert Leonard**, *Twice Removed*, in: Stezaker 2018, S. 9–16.
- Claude Lévi-Strauss**, *Die Bricolage*, in: Uwe Wirth (Hg.), *Kulturwissenschaft*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 209–228.
- Thomas Y. Levin**, ‚Ciné Qua Non‘: Guy Debord und die filmische Praxis als Theorie, in: Gregor Stemmrich (Hg.) *Kunst/Kino, Jahresring 48, Jahrbuch für moderne Kunst*, Köln: Oktagon 2001, S. 17–29.
- Emmanuel Lévinas**, *Totalität und Unendlichkeit. Versuch über Exteriorität*, Freiburg i.Br., München: Alber 2002.
- Sherrie Levine**, *Statement*, 1982, in: Evans 2009, S. 81.
- Lucy Lippard**, *Six Years. The Dematerialisation of the Art Object from 1966 to 1972*, London: Studio Vista 1973.
- Fabienne Liptay**, *Leerstelen im Film. Zum Wechselspiel von Bild und Einbildung*, in: Thomas Koebner, Thomas Meder (Hg.), *Bildtheorie und Film*, München: Edition Text + Kritik 2006, S. 108–134.
- Veit Loers, Andreas Fischer** (Hg.), *Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren*, (Ausst.-Kat. Mönchengladbach), Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 1997.
- Stephen Lowry**, *Stars und Images. Theoretische Perspektiven auf Filmstars*, in: *Montage AV* 6,2, 1996, S. 10–35.
- *Glamour und Geschäft. Filmstars als Marketingmittel*, in: Vinzenz Hediger (Hg.), *Demnächst in ihrem Kino. Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung*, Marburg: Schüren 2005, S. 282–296.
- Petra Löffler**, ‚Ein Dichter sieht aus wie ein Chemiker‘. *Das Gesicht in der Fotografie*, in: Stefan Adriopoulos, Bernhard J. Dotzler (Hg.), 1929. *Beiträge zur Archäologie der Medien*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002, S. 132–57.
- ‚Filmgesicht‘. *Die Rede vom Gesicht im frühen Film*, in: Beilenhoff, Erstić, Hülk, Kreimeier 2006, S. 25–52.
- *Phantome. Begegnungen mit dem Ungewissen*, in: Illinx. *Berliner Beiträge zur Kulturwissenschaft*, Heft 1, 2009, S. 97–121.
- *Effacement. Zur Auslöschung des Gesichts bei Gilles Deleuze*, in: Körte, Weiss 2013, S. 87–95.
- Petra Löffler, Leander Scholz** (Hg.), *Das Gesicht ist eine starke Organisation*, Köln: DuMont 2004.
- Dirk Luckow, Petra Gördüren** (Hg.), *Porträt ohne Antlitz. Abstrakte Strategien in der Bildniskunst* (Ausst. Kat), Kiel: Kunsthalle zu Kiel 2004.
- Karlheinz Lüdeking**, *Bildlinie / Schriftlinie*, in: Ders., *Grenzen des Sichtbaren*, München: Fink 2006, S. 145–158.
- Susanne Lüdemann**, *Ödipus oder ménage à trois. Die Figur des Dritten in der Psychoanalyse*, in: Eßlinger, Schlechtriemen, Schweitzer, Zons 2010, S. 80–93.
- Jean-François Lyotard**, *Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?*, in: Peter Engelmann (Hg.), *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, Stuttgart: Reclam 2007, S. 33–48.
- Caomhín Mac Giolla Léith**, *Stezakers Masks*, in: Ders. 2008, S. 7–14.

Thomas Macho, Gesichtsverluste. Faciale Bilderfluten und postindustrieller Animismus, in: Thomas Macho, Gerburg Treusch-Dieter (Hg.), *Medium Gesicht. Die Faciale Gesellschaft, Ästhetik und Kommunikation 94/95*, Berlin 1996, S. 25–28.

- Vision und Visage. Gesichter als Medien, in: Ders., *Vorbilder*, München: Fink 2011, S. 263–289.

Kasimir Malewitsch, *Das Weiße Rechteck. Schriften zum Film*, hrsg. v. Oksana Bulgakowa, Berlin: Potemkin Press 1997.

Katharina D. Martin, Gesicht, Kopf, Körper: Eine politische Karte, in: Ann-Cathrin Drews, Katharina D. Martin (Hg.), *Innen – Außen – Anders. Körper im Werk von Gilles Deleuze und Michel Foucault*, Bielefeld: Transcript 2017, S. 289–304.

Christian Maryska, Marginalien zur Geschichte der frühen Film Stills, in: *eikon 10/11*, 1994, S. 64–71.

David A. Mellor, Der unsichtbare Mann oder John Stezaker, in: John Stezaker. *Film Still Collages* (Ausst.-Kat. Frankfurt), Frankfurt/M: Friedmann-Guinness-Gallery 1990, ohne Paginierung.

- *Media-Haunted Humans: Cindy Sherman, Richard Prince, John Stezaker (1998)*, in: Evans 2009, S. 99–103.

Johannes Meinhardt, Konzeptuelle Fotografie, in: Butin 2002, S. 160–163.

Dieter Mersch, *Medientheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2006.

- *Tertium datur. Einleitung in eine negative Medientheorie*, in: Münker, Roesler 2008, S. 304–321.

- *Das Dritte. Medium als paradoxe Kategorie*, in: Markus Rautzenberg, Andreas Wolfsteiner (Hg.), *Hide and Seek. Das Spiel von Transparenz und Opazität*, München: Fink 2010, S. 111–125.

- *Bildlichkeit: Splitter, Fragmente*, in: Philipp Stoellger, Thomas Klie (Hg.), *Präsenz im Entzug. Ambivalenzen des Bildes*, Tübingen: Mohr Siebeck 2011, S. 83–102.

- *Medientheorien*, in: Schröter 2014, S. 45–51.

- *Einleitung. Struktur und Potenz visuellen Denken. Vorüberlegungen zu einer Theorie der Ikonizität*, in: Dieter Mersch, Mira Fliescher, Fabian Goppelsröder (Hg.), *Sichtbarkeiten 4. Praktiken visuellen Denkens*, Zürich 2021, S. 11–52.

Günter Metken (Hg.), *Als die Surrealisten noch recht hatten. Texte und Dokumente*, Hofheim: Wolke Verlag 1983.

Sigrid Metken, *Facteur Chevals Posttasche. Bildpostkarten regen Künstler an*, in: Hedinger 1991, S. 48–57.

Christian Metz, Sekundäre Leinwände, oder das Rechteck im Quadrat, in: Ders., *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, Münster: Nodus 1997, S. 57–63.

- *Foto, Fetisch (1985/1990)*, in: von Amelunxen 2000, S. 345–355.

Ursula Meyer, *Conceptual Art*, New York: Dutton 1972.

Phillippe-Alain Michaud, *Nähte und Verschmelzungen*, in: *Subversion der Bilder* (Ausst.-Kat. Paris/Winterthur) Winterthur: Fotomuseum 2010, S. 28–32.

W. J. T. Mitchell, *Bildtheorie*, Frankfurt/M: Suhrkamp 2008.

Edgar Morin, *Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung*, Stuttgart: Ernst Klett Verlag 1958.

- *The Stars*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2005.

Walter Moser, *Film-Stills von Warren Lynch zu Erich von Stroheims Greed (1934) – Zum Verhältnis von Fotografie und Film* (Univ.-Diss.), Wien 2015, (unpubliziert).

- *Film-Stills. Fotografien zwischen Werbung, Kunst und Kino*, in: Ders. (Hg.), *Film-Stills. Fotografien zwischen Werbung Kunst und Kino* (Ausst.-Kat. Wien), Heidelberg: Kehrer 2016, S. 10–30.

Hanno Möbius, *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, München: Fink 2000.

Herbert Molderings, *Ubac und die Fotografie des Formlosen*, in: Ubac 1996, S. 31–33.

- *Die nackte Wahrheit. Zum Spätwerk von Marcel Duchamp*, München: Carl Hanser 2012.

- Neil Charles Mulholland**, Why is there only one Monopolies Commission? British Art and its Critics in the Late 1970s, PhD Thesis Glasgow 1998, online: <http://theses.gla.ac.uk/2532/>, [04.10.2021].
- Laura Mulvey**, Visuelle Lust und narratives Kino, in: Liliane Weissberg (Hg.), Weiblichkeit als Maskerade, Frankfurt/M: Suhrkamp 1994, S. 48–65.
- Fetishism and Curiosity, London: BFI 1996.
 - Death 24 x a Second. Stillness and the Moving Image, London: Reaktion Books 2012.
- Stefan Münker, Alexander Roesler** (Hg.), Was ist ein Medium? Frankfurt/M: Suhrkamp 2008.
- Museum für Gestaltung Zürich** (Hg.), Film Stills. Emotions made in Hollywood (Ausst.-Kat. Zürich) Zürich: Museum für Gestaltung 1993.
- Roland Nachtigäller, Susanne Buckesfeld** (Hg.), Ruhe-Störung. Streifzüge durch die Welten der Collage (Ausst.-Kat. Herford), Bönen: Kettler 2013.
- Kassandra Nakas**, From Fact to Fiction. Zum Funktions- und Statuswandel der Fotografie seit der Konzeptkunst, Frankfurt/M: Peter Lang 2006.
- Jean-Luc Nancy**, Larvatus pro Deo, in: Volker Bohn (Hg.), Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik, Frankfurt/M: Suhrkamp 1990, S. 468–501.
- Die Einbildungskraft hinter der Maske, in: Ders., Der Grund der Bilder, Zürich, Berlin: Diaphanes 2006, S. 135–163.
 - Porträt und Blick, Stuttgart: Legueil 2007.
 - Das andere Porträt, Zürich-Berlin: Diaphanes 2015.
- Floris M. Neusüss**, Ein Bermuda-Dreieck für die Fotografie, in: Ders. (Hg.), Photo recycling Photo oder die Fotografie im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit, (Ausst.-Kat. Kassel), Kassel: Schanze 1982, S. 150–151.
- Michael Newman**, The Image Beside the Image and the Image Within the Image. Prolegomena to an Approach to the Collages of John Stezaker, in: Andrew Warstat (Hg.), Image Damage, Parallax journal, vol. 16, no. 2. 2010, S. 79–86.
- Michael Newman, Jon Bird** (Hg.), Rewriting Conceptual Art, London: Reaktion Books 1999.
- Lars Nowak** (Hg.), Bild und Negativität, Würzburg: Königshausen und Neumann 2019.
- Peter Osborne**, Survey, in: Ders. (Hg.), Conceptual Art, London: Phaidon 2011, S. 13–51.
- Die postkonzeptuelle Situation, oder Die kulturelle Logik des Hochkapitalismus heute, in: Georg W. Bertram, Stefan Deins, Daniel Martin Feige (Hg.), Die Kunst und die Künste. Ein Kompendium zur Kunsttheorie der Gegenwart, Berlin: Suhrkamp 2021, S. 485–507.
- Jean-Pierre Oudart**, Cinema and Suture, in: Screen 18, Nr. 4, 1978, S. 35–47.
- Notes on Suture, in: Screen, Vol. 18, Nr. 4, 1997, S. 35–47.
- Craig Owens**, Detachment from the „Parergon“, in: October, Vol. 9, 1979, S. 42–49.
- Allegorical Impulse. Toward a Theory of Postmodernism (Part I), in: October Vol. 12, Spring 1980a, S. 67–86.
 - Allegorical Impulse. Toward a Theory of Postmodernism (Part II), in: October Vol. 13, Summer 1980b, S. 58–80.
 - Posieren, in: Herta Wolf (Hg), Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters Bd. 2, Frankfurt/M: Suhrkamp 2003, S. 92–114.
- Anna Paech, Joachim Paech**, Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen, Stuttgart, Weimar: Metzler 2000.
- Joachim Paech**, Wiping – Godards Videomontage, in: Hans Beller (Hg.), Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts, München: TR-Verlagsunion 1993, S. 242–251.
- Paradoxien der Auflösung und Intermedialität, in: Hubertus von Amelunxen, Martin Warnke (Hg.), Hyperkult. Geschichte, Theorie und Kontext digitaler Medien, Basel, Frankfurt/M: Stroemfeld 1997, S. 331–368.

- Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen, in: Jörg Helbig (Hg.), Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsfeldes, Berlin: E. Schmidt 1998, S. 14–30.
- Das Loch in der Leinwand, in: Kati Röttger, Alexander Jakob (Hg.), Theater und Bild. Inszenierungen des Sehens, Bielefeld: Transcript 2009, S. 143–159.
- Volker Pantenburg**, Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard, Bielefeld: Transcript 2006.
- Helmut Pape**, Einleitung, in: Charles S. Peirce, Semiotische Schriften. Bd. 2, 1903–1906. Hrsg. v. Christian J. W. Kloesel und Helmut Pape, Frankfurt/M: Suhrkamp 2000, S. 7–79.
- Martin Parr**, Boring Postcards, London: Phaidon, 1999.
- Bliss: Postcards of Couples and Families, London: Chris Boot, 2003.
- Postcards, New York: Aperture 2008.
- Thomas Van Parys**, A Typology of the Publicity Still: Film for Photograph, in: History of Photography Vol 32, Nr. 1, Spring 2008, S. 85–92.
- Winfried Pauleit**, Filmstandbilder. Passagen zwischen Kunst und Kino, Frankfurt/M: Stroemfeld Verlag 2004.
- Cindy Sherman und das Kino, in: Moser 2017, S. 222–230.
- Charles Sander Peirce**, Semiotische Schriften. Bd.1, Hrsg. v. Christian J. W. Kloesel und Helmut Pape Frankfurt/M: Suhrkamp 1986.
- Phänomene und Logik der Zeichen, Frankfurt/M: Suhrkamp 1989.
- Stojan Pelko**, Punctum Caecum oder Über Einsicht und Blindheit, in; Slavoj Zizek et al. (Hg.), Ein Triumph des Blicks über das Auge. Psychoanalyse bei Alfred Hitchcock, Wien: Turia + Kant 1992, S. 107–124.
- Jan Marie Peters**, Theorie und Praxis der Montage von Griffith bis heute, in: Hans Beller (Hg.), Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts, München: TR-Verlagsunion 1993, S. 33–48.
- Stefan Peters**, Die Figur des Todes bei Siegfried Krakauer und Roland Barthes, in: Fotogeschichte Jg. 20, Heft 78, 2000, S. 97–110.
- Max Picard**, Grenzen der Physiognomik, Erlenbach-Zürich 1937.
- Platon**, Timaios, in: Ders., Werke in acht Bänden. Griechisch und Deutsch. Siebter Band, hg. v. Gunther Eigler, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1972, S. 1–209.
- C. Plinius Secundus (d. Ä.)**, Naturkunde, Buch XXV, München: Artemis & Winkler 1997.
- Rudolf Preimesberger, Hannah Baader, Nicola Suthor** (Hg.), Porträt, (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentar, Bd. 2), Berlin: Reimer 1999.
- W. I. Pudowkin**, Über die Filmtechnik, Zürich: Die Arche 1961.
- Otto Rank**, Der Doppelgänger. Eine Psychoanalytische Studie (1914), Wien: Turia + Kant 1993.
- Irina O. Rajewski**, Intermedialität, Tübingen/Basel: A. Franke 2002.
- Ulrich Raulff**, Image oder Das öffentliche Gesicht, in: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.), Das Schwinden der Sinne, Frankfurt/M: Suhrkamp 1984, S. 46–58.
- Juliane Rebentisch**, Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung, Junius: Hamburg 2013.
- Singularität, Gattung, Form, in: Georg W. Bertram, Stefan Deins, Daniel Martin Feige (Hg.), Die Kunst und die Künste. Ein Kompendium zur Kunsttheorie der Gegenwart, Berlin: Suhrkamp 2021, S. 123–137.
- Thomas Reinhardt**, Der dunkle Doppelgänger. Medialisierungen des Schattens und die Lesbarkeit der Welt, in: Ludwig Jäger, Gisela Fehrmann, Meike Adam (Hg.), Medienbewegungen. Praktiken der Bezugnahme, München: Fink 2012, S. 261–283.
- Barbara Reisinger**, (Bild)Träger | Material | Körper, in: Schmidt 2015, S. 69–78.
- Paul Ricouer**, Die Metapher als Hauptproblem der Hermeneutik, in: Ders., Vom Text zur Person. Hermeneutische Aufsätze (1970–1999), Hamburg: Meiner 2005, S. 109–134.

- Rainer Maria Rilke**, Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge (1910), Stuttgart: Reclam 1997.
- John Roberts**, Photography, Iconophobia and the Ruins of Conceptual Art, in: Ders. (Hg.), The Impossible Document. Photography and Conceptual Art in Britain 1966 – 1976. London: Camerawork 1997, S. 7–45.
- The rise of theory and the critique of realism: photography in Britain in the 1980s, in: Ders., The art of interruption. Realism, photography and the everyday, Manchester: St. Martin's Press 1998, S. 144–171.
- Thomas Rösch**, Kunst und Dekonstruktion. Serielle Ästhetik in den Texten von Jacques Derrida, Wien: Passagen Verlag 2008.
- Paul Rotha**, Old Film Stills (1956), in: Ders., Rotha on the Film. A Selection of Writings about the Cinema, New York: Garland 1958, S. 57–60.
- Simon Rothöler**, Das verteilte Bild. Stream. Archive, Ambiente, Paderborn: Fink 2018.
- Theorien der Serie zur Einführung, Hamburg: Junius 2020.
- Thorsten Sadowsky**, Von Schatten, Doppelgängern und Höhlen in: Sadowsky, Johanson, Casati 2005, S. 19–24.
- Thorsten Sadowsky, Joergen D. Johanson, Roberto Casati** (Hg.), Shadow Play. Schattenspiel. Shadow and light in contemporary art. A homage to Hans Christian Andersen (Ausst.-Kat. Odense, Kiel, Linz), Heidelberg: Kehrer 2005.
- Christiane zu Salm** (Hg.), Manifesto Collage. Über den Begriff der Collage im 21. Jahrhundert (Ausst.-Kat. Berlin), Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst 2012.
- Petrus Schaesberg**, Das aufgehobene Bild. Collage als Modus der Malerei von Pablo Picasso bis Richard Prince, München: Fink 2007.
- Ingrid Schaffner** (Hg.), Deep Storage: Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst (Ausst.-Kat. München), München, New York: Prestel 1997.
- Christina Scherer**, Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, München: Fink 2001.
- Barbara J. Scheuermann** (Hg.), Maske. Kunst der Verwandlung (Ausst.-Kat. Bonn), Köln: Wienand 2019.
- Christoph Schifferli** (Hg.), Paper Dreams. The Lost Art of Hollywood Stills Photography, Göttingen: Steidl 2007.
- Joachim Schmid**, Keine neuen Fotos bis die alten aufgebraucht sind (1987), in: Rolf Lobeck, Joachim Schmid, Birgit Hein (Hg.), Hohe und Niedere Fotografie. Begleitheft zur Ausstellung im Kunsthaus Rhenania, Köln: Selbstverlag 1988, S. 21–26.
- Photoworks 1982–2007 (Ausst.-Kat. New York, Rotterdam, Umea, London), Göttingen: Steidl 2007.
- Gunnar Schmidt**, Das Gesicht. Eine Mediengeschichte, München: Fink 2003.
- Die Simultanität der Blicke, in: Ders., Visualisierungen des Ereignisses, Bielefeld: Transcript 2009, S. 115–133.
- Matthias Schmidt** (Hg.), Rücksendungen zu Jacques Derrida Postkarte. Ein Essayistisches Glossar, Wien: Turia + Kant 2015.
- Uwe M. Schneede** (Hg.), Begierde im Blick. Surrealistische Photographie (Ausst.-Kat. Hamburg), Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2005.
- Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Film, München: Fink 2006.
- Anna Schober**, Ironie, Montage, Verfremdung. Ästhetische Taktiken und die politische Gestalt der Demokratie, München: Fink 2009.
- Veronika Schöne**, Die Weißheit der Kunst, in: Wolfgang Ullrich, Juliane Vogel (Hg.), Weiß, Frankfurt/M: Fischer 2003, S. 196–206.
- Rainer Schönhammer, Jakob Steinbrenner**, Kippbild (Das bildphilosophisch Stichwort 30), in: IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft, 30/2019, S. 101–120.
- Jens Schröter**, Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs, in: Montage A/V 7/2/1998, S. 129–154.

- (Hg.), Handbuch Medienwissenschaft, Wiesbaden: Springer 2014.
- Martin Schulz**, Photographie und Schattenbild, in: Helmut Friedel (Hg.), SchattenRisse, Silhouetten und Cutouts (Ausst.-Kat. München), Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2001, S. 141–148.
- Die Thanatologie des photographischen Bildes. Bemerkungen zur Photographie, in: Rolf Trauzettel, Jan Assmann (Hg.), Tod, Jenseits und Identität. Perspektiven einer kulturwissenschaftlichen Thanatologie, München: Karl Alber Verl. 2002, S. 740–763.
- Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft, München: Fink 2005.
- Ent-Larvung der Bilder. Zum Anachronismus der TV-Gesichter, in: Hans Belting (Hg.), Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch, München: Fink 2007, S. 285–304.
- Madeleine Schuppli** (Hg.), Maske. In der Kunst der Gegenwart (Ausst.-Kat. Aargau), Zürich: Scheidegger & Spiess 2019.
- Barry Schwabsky**, Beyond Collage. John Stezaker's Masks, in: Mark Coetzee (Hg.), John Stezaker. Rubell Family Collection (Ausst.-Kat.), Miami: RFC 2007, S. 23–29.
- Michel Serres**, Der Parasit, Frankfurt/M: Suhrkamp 1985.
- Hermes I. Kommunikation, Berlin: Merve 1991.
- Anne Seymour**, Introduction, in: The New Art (Ausst.-Kat. London), London: Hayward Gallery 1972, S. 5–7.
- Bernhard Siegert**, Relais. Geschicke der Literatur als Epoche der Post, Berlin: Brinkmann & Bose 1993.
- Karl Sierek**, Photogramme, in: Meteor. Texte zum Laufbild Nr. 1. 1995, S. 72–81.
- Georg Simmel**, Brücke und Tür, in: Ders., Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft, Stuttgart: K. F. Koehler Verlag 1957, S. 1–7.
- Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung (1908), Gesamtausgabe Bd. 11, Frankfurt/M: Suhrkamp 1992.
- Exkurs über den Fremden, in: Ders. 1992, S. 764–771.
- Die ästhetische Bedeutung des Gesichts, in: Ders., Gesamtausgabe Bd. 7. Aufsätze und Abhandlungen 1901–1918, Bd. 1., Frankfurt/M: Suhrkamp 1995a, S. 36–42.
- Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch, in: Ders., Gesamtausgabe, Bd. 7, Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908, Frankfurt/M: Suhrkamp 1995b, S. 101–108.
- Gérard Simon**, Der Blick, das Sein und die Erscheinung in der antiken Optik. Mit einem Anhang: Die Wissenschaft vom Sehen und die Darstellung des Sichtbaren, München: Fink 1992.
- Peter Sloterdijk**, Sphären Bd.1. Blasen, Frankfurt/M: Suhrkamp 1998.
- Susan Sontag**, Objekte der Melancholie, in: Dies., Über Fotografie, Frankfurt/M: Suhrkamp 1980, S. 53–83.
- Daniel Spanke**, Porträt – Ikone – Kunst. Methodologische Studien zur Geschichte des Porträts in der Kunstliteratur. Zu einer Bildtheorie der Kunst, München: Fink 2004.
- Werner Spies**, Max Ernst. Collage. Inventar und Widerspruch, Köln: DuMont 1988.
- Donald Spoto**, Alfred Hitchcock. Die dunkle Seite des Genies, Hamburg: Kabel 1984.
- Timm Starl**, Leerstellen, in: Ders., Kritik der Fotografie, Marburg: Jonas 2012, S. 168–175.
- Timm Starl, Eva Tropper** (Hg.), Zeigen, Grüßen, Senden. Aspekte der fotografisch illustrierten Postkarte. Fotogeschichte Jg. 30, Heft 118, 2010.
- Ines Steiner, Christoph Brecht**, Grotteske Attraktionen, gestörte Expressionen, in: Löffler, Scholz 2004, S. 273–301.
- Werner Stegmaier**, Fließen, in: Ralf Konersmann (Hg.), Wörterbuch der philosophischen Metaphern, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 2007, S. 104–124.
- Gregor Stemmrich** (Hg.), Kunst/Kino, Köln: Oktagon 2001.
- Christian Sternad**, Das Gespenst und seine Spektralität. Die hermeneutische Funktion des Gespensts, oder: eine phänomenologische Hantologie, in: Nebulosa. Zeitschrift für Sichtbarkeit und Sozialität,

03/2013: Gespenster, Hrsg. v. Eva Holling, Matthias Naumann, Frank Schlöffe, Berlin: Neofelis, S. 27–41.

Josef von Sternberg, Das Blau des Engels. Eine Autobiographie, München: Schirmer-Mosel 1991.

Bernard Stiegler, Verkehrte Aufzeichnungen und photographische Wiedergabe, in: Michael Wetzel (Hg.), Ethik der Gabe. Denken nach Jacques Derrida, Berlin: Akademie-Verl. 1993, S. 193–210.

Bernd Stiegler, Montagen des Realen. Photographie als Reflexionsmedium und Kulturtechnik, Paderborn: Fink 2009.

- Theoriegeschichte der Fotografie, München: Fink 2010.

- Der Montierte Mensch. Eine Figur der Moderne, Paderborn: Fink 2016.

Philipp Stoellger, Einleitung, in: Ders., Thomas Klie (Hg.), Präsenz im Entzug. Ambivalenzen des Bildes, Tübingen: Mohr Siebeck 2012, S. 1–41.

Victor I. Stoichita, Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei, München: Fink 1998.

- Eine kurze Geschichte des Schattens, München: Fink 1999.

- Der Pygmalion-Effekt. Trugbilder von Ovid bis Hitchcock, München: Fink 2011.

- Magrittes Vorhänge, in: Didier Ottinger (Hg.), Magritte. Der Verrat der Bilder (Ausst.-Kat. Paris, Frankfurt/M), München, London, New York: Prestel 2017, S. 142–149.

Alexander Streitberger, Fotografie, Doppelgänger und Tod in Krystof Kieslowskis LA DOUBLE VIE DE VÉRONIQUE, in: Stefanie Diekmann, Winfried Gerling (Hg.), Freeze Frames. Zum Verhältnis von Fotografie und Film, Bielefeld: Transcript 2010, S. 26–39.

Karen Struve, Zur Aktualität von Homi Bhabha. Einleitung in sein Werk, Wiesbaden: Springer 2013.

Heiko Stullich, Parasiten, eine Begriffsgeschichte, in: Forum Interdisziplinäre Begriffsgeschichte 2. Jg. (2013), Nr. 1, S. 21–29.

Nicola Suthor, Gilles Deleuze – Félix Guattari: Das Gesicht als Politik, in: Preimesberger, Baader, Suthor 1999, S. 464–477.

Katharina Sykora, HinterköpfeSchauen. Für ein selbstbewusstes FotoKino, in: Nach dem Film, Nr. 8. 2005, ohne Paginierung. <https://www.nachdemfilm.de/issues/text/hinterkoepfeschaue> [24.11.2021].

- Die Tode der Fotografie Bd. I. Totenfotografie und ihr sozialer Gebrauch, München: Fink 2009.

- Die Tode der Fotografie Bd. II. Tod, Theorie und Fotokunst, Paderborn: Fink 2015.

- Totenmaske. Endstation Gesicht?, in: Sigrid Weigel (Hg.), Das Gesicht. Bilder, Medien, Formate (Ausst.-Kat. Dresden), Göttingen: Wallstein 2017, S. 160–165.

Alexandra Tacke, Einleitung. Blind Spots in der Filmgeschichte, in: Dies. (Hg.), Blind Spots. Eine Filmgeschichte der Blindheit vom frühen Stummfilm bis in die Gegenwart, Bielefeld: Transcript 2016, S. 7–36.

Michael Taussig, Defacement. Public Secrecy and the Labor of the Negative, Stanford: Stanford Univ. Press 1999.

Brandon Taylor, Collage. Making of Modern Art, London: Thames & Hudson 2004.

Detlef Thiel, Die Illusion der Isis. Schleier zwischen Kant und Derrida, in: Blümle, Wismer 2016, S. 309–330.

Georg Christoph Tholen, Dazwischen – Die Medialität der Medien. Eine Skizze in vier Abschnitten, in: Ludwig Jäger, Gisela Fähmann, Meike Adam (Hg.), Medienbewegungen. Praktiken der Bezugnahme, München: Fink 2012, S. 43–62

Rolf Tiedemann, Dialektik im Stillstand. Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins, Frankfurt/M: Suhrkamp 1983.

Friedrich Tietjen, Postkarte, in: Hoffmann, Schöneegg 2021, S. 128–129.

Thomas Tode, Filme aus Fotografien. Plädoyer für die Bastardisierung, in: Gusztáv Hámos, Katja Pratschke, Thomas Thode (Hg.), Viva Fotofilm. bewegt/unbewegt, Marburg: Schüren 2010, S. 21–37.

Too Many Images: David Company, Linder and John Stezaker Discuss the Use of Found Footage in and After the Age of Mechanical Reproduction, in: *Conversations*, Issue 2, hg. v. Luxembourg & Dayan, 2018, S. 8–17.

Gerburg Treusch-Dieter, Auge und Ei. Konzepte einer Geschichte des Sehens, in: Hans Belting (Hg.), *Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion*, München: Fink 2000, S. 253–262.

Jürgen Trimborn, Hans Natge und die Anfänge der Filmfotografie in Deutschland, in: *Fotogeschichte* Jg. 20, Heft 75, 2000, S. 33–44.

Eva Tropper, Bild/Störung. Beschriebene Postkarten um 1900, in: Starl, Tropper 2010, S. 5–16.

Francois Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, München: Heyne 1973.

Kurt Tucholsky, Zur soziologischen Psychologie der Löcher, in: Ders., *Gesammelte Werke*, Bd. III, 1929–1932, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1967, S. 804–805.

- *Altes Licht* (1927), in: Ders., *Gesammelte Werke* Bd. II, 1925–28, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1972, S. 914–916.

Raoul Ubac, Die Verkehrte Seite des Gesichts, in: Wolfgang Kemp (Hg.), *Theorie der Fotografie II*, 1912–1945, München: Schirmer/Mosel 1979, S. 252–253.

Raoul Ubac. 1910–1985. Skulpturen, Gemälde, Zeichnungen, Photographien (Ausst.-Kat. Aachen), Eupen: Grenz-Echo-Verl. 1996.

Ralph Ubl, *Prähistorische Zukunft. Max Ernst und die Ungleichzeitigkeit des Bildes*, München: Fink 2004.

Sylvie Pierre Ulmann, Éléments pour une théorie du photogramme, in: *Cahier du cinéma*, Januar/Februar 1971, S. 75–83, auf englisch erschienen in: *Art in Translation* Vol. 8, Nr. 1, 2016, S. 108–127.

Wolfgang Ullrich, Sentimentale Bürokraten, beschämte Aristokraten. Oder: Wer betreibt konzeptuelle Fotografie? In: Christina Leber (Hg.), *Fotofinish. Siegeszug der Fotografie als künstlerische Gattung*, Köln: Snoek 2018, S. 405–414.

Anna Valentina Ulrich, Bildzitat. Das bildphilosophische Stichwort 33. In: *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*, Heft 31, Jg. 16, 2020, Nr. 1, S. 125–135.

Gregory L. Ulmer, Borges and Conceptual Art, in: *boundary 2*, Vol. 5, No. 3 (Spring, 1977), S. 845–862.

- *The Object of Post-Criticism*, in: Hal Foster (Hg.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Washington: Bay Press 1983, S. 83–110.

- *Applied Grammatology. Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*, Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press 1985.

Annette Urban, A Thing-Grammar of Film Qua Inventory of Images: John Baldessari and John Stezaker, in: Volker Pantenburg (Hg.), *Cinematographic Objects. Things and Operations*, Köln, Berlin: August Verlag 2015(a), S. 219–249.

- *Reservoirs of Photofilmic Imagery. Early Collages of Astrid Klein*, in: *image & narrative* Vol. 16, No 3, 2015(b), S. 45–58.

Jan Urbich, Sprachtheorie: Bilder als Metaphern, in: Stephan Günzel, Dieter Mersch (Hg.), *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2014, S. 131–138.

André Vandenburg, Die Begegnung Deleuze und Peirce, in: Oliver Fahle, Lorenz Engell (Hg.), *Der Film bei Deleuze*, Weimar: Verl. d. Bauhaus-Univ. Weimar 1997, S. 99–112.

Sebastian Vehlken, Postmoderne Medientheorien, in: Jens Schröter (Hg.), *Handbuch Medienwissenschaft*, Wiesbaden: Springer 2014, S. 115–122.

Juliane Vogel, Schnitt und Linie. Etappen einer Liaison, in: Friedrich Teja Bach, Wolfram Pichler (Hg.), *Öffnungen. Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung*, München: Fink 2009, S. 141–159.

- *Anti-Greffologie. Schneiden und Kleben in der Avantgarde*, in: Wirth 2011, S. 159–171.

- Anselm Wagner**, Zu einer Kunstgeschichte des Schattens, in: Thorsten Sadowsky, Joergen D. Johanson, Roberto Casati (Hg.), *Shadow Play. Schattenspiel. Shadow and light in contemporary art. A homage to Hans Christian Andersen* (Ausst.-Kat. Odense, Kiel, Linz), Heidelberg: Kehrer 2005, S. 89–106.
- Hilke Wagner**, Mail Art, in: Hubert van den Berg, Walter Fähners (Hg.), *Metzler Lexikon – Avantgarde*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2009, S. 201–202.
- Monika Wagner**, Die tabula rasa als Denk-Bild. Zur Vorgeschichte bildloser Bilder. In: Barbara Naumann, Edgar Pankow (Hg.), *Bilder-Denken. Bildlichkeit und Argumentation*, München: Fink 2004, S. 67–86.
- John A. Walker**, John Stezaker and Art-Language, in: *Studio International*, 186, Dezember 1973, S. 248.
- Jeff Wall**, „Zeichen der Indifferenz: Aspekte der Photographie in der, oder als Konzeptkunst“, in: Gregor Stemmerich (Hg.), *Jeff Wall. Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit: Essays und Interviews*, Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst 1997, S. 375–434.
- Maria Walsh**, *Art and Psychoanalysis*, London: Tauris 2013.
- Andrew Warstat**, *Negation and the Image. John Stezaker, Mediation and the Afterlife of the Work of Art* (Univ.-Diss.) Leeds 2009.
- Andrew Warstat** (Hg.), *Image Damage*, *Parallax journal*, vol. 16, no. 2, 2010.
- Bernhard Waldenfels**, *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1*, Frankfurt/M: Suhrkamp 1997.
- *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3*, Frankfurt/M: Suhrkamp 1999.
 - *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*, Frankfurt/M: Suhrkamp 2012.
- William C. Wees**, *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films*, New York: Anthology Film Archives 1993.
- Nicole Weidenmann**, Der Anfang des Films zeigt den Anfang des Films. Licht und Schatten in filmischer Reflexion, in: Kay Kirchmann, Jens Ruchatz (Hg.), *Medienreflexionen im Film. Ein Handbuch*, Bielefeld: Transcript 2014, S. 45–58.
- Sigrid Weigel**, *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*, Frankfurt/M: Suhrkamp 1997.
- *Spuren der Abwesenheit. Zum Liebesdiskurs an der Schwelle zwischen ‚postalischer Epoche‘ und post-postalischen Medien*, in: Sigrid Schade, Christoph Tholen (Hg.), *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*, München: Fink 1999, S. 80–93.
 - *Das Gesicht als Artefakt. Zu einer Kulturgeschichte des menschlichen Bildnisses*, in: Dies. (Hg.), *Gesichter. Kulturgeschichtliche Szenen aus der Arbeit am Bild des Menschen*, München: Fink 2013, S. 7–29.
 - *Grammatologie der Bilder*, Berlin: Suhrkamp 2015
- Richard Weihe**, *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*, München: Fink 2004.
- *Die Maske als Denkmodell. Das Sichtbare und das Unsichtbare*, in: Scheuermann 2019, S. 114–132.
- Manfred Weinberg**, „Hirngespenster“. Kleine philosophische Geisterkunde, in: Baßler 2005, S. 315–334.
- Brigitte Weingart**, Blick zurück. Faszination als ‚Augenzauber‘, in: Andy Hahnemann, Björn Weyand (Hg.), *Faszination. Historische Konjunkturen und heuristische Tragweiten eines Begriffs*, Frankfurt/M: Peter Lang 2009, S. 33–48.
- *Star Studies*, in: Morsch, Groß 2016, S. 589–609.
- Susanne Weingarten**, *Bodies of Evidence. Geschlechtsrepräsentationen von Hollywoodstar*, Marburg: Schüren 2004.
- Martina Weinhart**, *Selbstbildnis ohne Selbst. Dekonstruktion eines Genres in der zeitgenössischen Kunst*, Berlin: Reimer 2004.
- Judith Elisabeth Weiss** (Hg.), *Gesicht im Porträt/Porträt ohne Gesicht*, *Kunstforum Bd. 216*, 2013.

- Von Anti bis Meta. Neu-Orientierungen der Porträtkunst, in: Dies. 2013, S. 33–43.
- Defacement/Refacement. Löschung, Leere, Verlust, in: Dies. 2013, S. 73–87.
- Wolfgang Welsch**, Unsere postmoderne Moderne, Berlin: Akademie Verlag 1997.
- Identitäten im Übergang, in: Ders.: Ästhetisches Denken, Stuttgart: Reclam 2003, S. 183–213.
- Die Geburt der postmodernen Philosophie aus dem Geist der modernen Kunst in: Ders., Ästhetisches Denken, Stuttgart: Reclam 2017, S. 86–123.
- Herta Wescher**, Die Collage. Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels, Köln: DuMont 1968.
- Kurt Wettengl** (Hg.), Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart (Ausst.-Kat. Frankfurt), Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2000.
- Michael Wetzel**, Die Wahrheit nach der Malerei, München: Fink 1997.
- Derrida, Stuttgart: Reclam 2010.
- Daniel Wiegand**, Stillstand im Bewegungsbild. Intermediale Beziehungen zwischen Film und Tableaux vivants um 1900, in: Montage AV 20,2, 2011, S. 41–52.
- Lambert Wiesing**, Bilder – Collagen – Videoclips. Das Materialkonzept von Kurt Schwitters, in: **Barbara Naumann, Thomas Strässle, Carolina Torra-Mattenklott** (Hg.), Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften, Zürich: vdf Hochschulverlag AG an der ETH Zürich 2006, S. 247–259.
- Gero von Wilpert**, Der verlorene Schatten. Varianten eines literarischen Motivs, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1978.
- Hartmut Winkler**, Übertragen – Post, Transport, Metapher, in: Jürgen Fohrmann (Hg.), Rhetorik. Figuration und Performanz, Stuttgart, Weimar: Metzler 2004, S. 283–294.
- Thomas Winzen**, Über den Begriff der Collage im 21. Jahrhundert. Horst Bredekamp im Gespräch mit Wolfgang Ernst, Peter Stohler und Matthias Winzen, in: Christiane zu Salm (Hg.), Manifesto Collage. Über den Begriff der Collage im 21. Jahrhundert (Ausst.-Kat. Berlin), Nürnberg: Verl. für Moderne Kuns 2012, S. 199–205.
- Karl-August Wirth**, Einsatzbild, in: Otto Schmitt et al. (Hg.), Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. IV, Stuttgart: Druckenmüller 1956, S. 1006–1020.
- Uwe Wirth**, Kultur als Pfropfung. Pfropfung als Kulturmodell. Prolegomena zu einer Allgemeinen Greffologie (2.0), in: Ders. (Hg.), Impfen, Pfropfen, Transplantieren, Berlin: Kadmos 2011, S. 9–27.
- Zitieren Pfropfen Exzerpieren, in: Martin Roussel (Hg.), Kreativität des Findens. Figurationen des Zitats, Paderborn: Fink 2012, S. 79–98.
- Rahmenbrüche, Rahmenwechsel. Nachwort des Herausgebers, welches aus Versehen des Druckers zu einem Vorwort gemacht wurde, in: Uwe Wirth, Julia Paganini (Hg.), Rahmenbrüche, Rahmenwechsel, Berlin: Kadmos 2013, S. 15–57.
- Jürgen Wissmann**, Collage oder die Integration von Realität im Kunstwerk, in: Wolfgang Iser (Hg.), Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexionen. Lyrik als Paradigma der Moderne, München: Fink 1966, S. 327–360.
- Ludwig Wittgenstein**, Letzte Schriften über die Philosophie der Psychologie (1949-1951). Das Innere und das Äußere, Frankfurt/M: Suhrkamp 1993.
- Barbara Wittmann**, Einführung (Vom Tuch der Gespenster), in: Johannes Endres, Barbara Wittmann, **Gerhard Wolf** (Hg.), Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher, München: Fink 2005, S. 303–308.
- Matthias Wittmann**, Das Filmische ohne den Film. Am Nullpunkt des Films mit Barthes, in: Montage AV 24,1, 2015, S. 61–79.
- Herta Wolf**, Das, was ich sehe, ist gewesen. Zu Roland Barthes' Die Helle Kammer, in: Dies. (Hg.), Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters Bd. I, Frankfurt/M: Suhrkamp 2002, S. 89–103.
- Peter Wollen**, Feuer und Eis (1984), in: Hubertus von Amelunxen (Hg.), Theorie der Fotografie IV, München: Schirmer/Mosel 2000, S. 355–361.

- William Wood**, Still You Ask for More: Demand, Display and 'The New Art', in: Michael Newman, Jon Bird (Hg.), *Rewriting Conceptual Art*, London: Reaktion Books 1999, S. 66–87.
- Ariella Yedgar**, The Exploded Image, in: Mark Sladen, Ariella Yedgar (Hg.), *Panic Attack! Art in the Punk Years* (Ausst.-Kat. London), London: Merrell 2007, S. 172–177.
- Chyong-Yi Yu**, Das Motiv ‚Wasser‘ in der Kunst. Unter Berücksichtigung der Werke Bill Violas und Fabrizio Plessis (Univers.-Diss. Trier) 2008.
- Peter Zima**, *Modern/Postmodern. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*, Tübingen: A. Franke Verlag 2016.
- Hanns Zischler**, Der Wimpernschlag. Kleine Phänomenologische Skizze eines unverhofften Augenblicks, in: Blümlinger, Sierek 2002, S. 19–21.
- Brief Marks, in Sabine Flach (Hg.), *Der Bilderatlas im Wechsel der Medien und Künste*, München: Fink 2005, S. 293–305.
- Slavoj Žizek** et al., Was sie schon immer über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten, Frankfurt/M: Suhrkamp 2002.
- Viktor Žmegač**, Montage/Collage, in: Dietmar Borchmeyer, Viktor Žmegač (Hg.), *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Tübingen: Niemeyer 1994, S. 286–291.
- Alexander Zons**, Der Bote, in: Eßlinger, Schlechtriemen, Schweitzer, Zons 2010, S. 153–165.

Abbildungsverzeichnis

Alle Abbildungen Stezakers mit freundlicher Genehmigung des Künstlers. Abbildungen ohne Quellennachweis wurden vom Künstler selbst oder den Galerien The Approach (London), Richard Grey Gallery (New York) oder Sofia van de Velde (Brüssel) zur Verfügung gestellt.

- Abb. 1.1 John Stezaker, *Cinema I*, 2005, Collage, 17,5 x 23 cm.
- Abb. 1.2 John Stezaker, *Cinema 2 I*, 2005, Collage, 20 x 29,5 cm, in: Stezaker 2007, S. 99.
- Abb. 1.3 John Stezaker, *Blind III*, 2006, Collage, 19,8 x 25,8 cm, in: Stezaker 2011, ohne Paginierung.
- Abb. 2.1 Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965, Fotografie, in: Joseph Kosuth, *Protoinvestigationen & erste Investigationen (1965, 1966–1968)* (Ausst.-Kat. Luzern), Luzern: Kunstmuseum Luzern 1973, S. 17.
- Abb. 2.2 John Stezaker, *Untitled (Three Plaques)*, 1970 (heute zerstört), in: *The New Art 1972*, S. 112.
- Abb. 2.3 John Stezaker, *Untitled*, 1970, in: *The New Art 1972*, S. 112.
- Abb. 2.4 John Stezaker, *I*, 1974, Collage, 65 x 52 cm, in: Stezaker 1979, S. 3.
- Abb. 2.5 Sherrie Levine, *Untitled (President Collage II)*, 1979, Collage, 61 x 45.7 cm, in: *The Museum of Contemporary Art, Los Angeles*, <https://www.moca.org/collection/work/untitled-president> [29.11.2021].

- Abb. 3.1 Raoul Hausmann, *ABCD*, 1923, Collage, 15,1 x 10,1 cm, in: Möbius 2000, S. 164.
- Abb. 3.2 John Heartfield, *Der Sinn Des Hitlergrusses: Kleiner Mann bittet um grosse Gaben. Motto: Millonen Stehen Hinter Mir!*, Titelbild der Arbeiter Illustrierten Zeitung (AIZ) Nr. 42 (1932) Berlin, 16. Oktober 1932, 47 x 31,4 cm, in: Möbius 2000, S. 221.
- Abb. 3.3 John Stezaker, *Africa I*, 2005, Collage, 19,5 x 19,5 cm, in: Stezaker 2011(a), S. 115.
- Abb. 3.4 Hannah Höch, *Denkmal II: Eitelkeit (Aus einem ethnographischen Museum)*, 1926, Collage, 25,8 x 16,7 cm, in: Hannah Höch, *Aller Anfang ist DADA!* hg. v. Ralf Burmeister (Ausst.-Kat. Berlin, Basel), Berlin: Berlinische Galerie 2007, S. 93.
- Abb. 3.5 Max Ernst, *Oedipe 7. Une Semaine de bonté* (Viertes Heft), 1934, Collage, 19,4 x 14,4 cm, in: Max Ernst. *Une semaine de bonté. Die Originalcollagen*, hg. v. Werner Spies (Ausst.-Kat. Hamburg, Wien, Brühl), Köln: DuMont 2008, S. 197.
- Abb. 3.6 René Magritte, *La dureé poignardeé / Die durchbrochene Zeit*, 1938, Öl auf Leinwand, 147 x 99 cm, in: René Magritte. *Die Kunst der Konversation* (Ausst. Kat. Düsseldorf), München, New York: Prestel 1996, S. 21.
- Abb. 3.7 René Magritte, *La reproduction interdite / Die verbotene Reproduktion*, 1937, Öl auf Leinwand, 81 x 65 cm, in: Ebd., S. 153.
- Abb. 3.8 John Stezaker, *Negotiable Space I*, 1978, Collage, 10,7 x 25,4 cm, in: Stezaker 2011(b), ohne Paginierung, Abb. 28.
- Abb. 3.9 Joseph Cornell, *Penny Arcade Portrait of Lauren Bacall*, 1945–46, verschiedene Materialien, 52,1 x 40,6 x 8,8 cm, in: Hauptman 1999, S. 59.
- Abb. 3.10 Pablo Picasso, *Stilleben mit Violine und Früchten*, 1911/13, Collage 65 x 50 cm, in: Wescher 1968, S. 34.
- Abb. 3.11 Martha Rosler, *House Beautiful: Bringing the War Home (Balloons)*, 1967–1972, Collage, 33,7 x 26 cm, in: Martha Rosler. *Positionen in der Lebenswelt*, hg. v. Sabine Breitwieser (Ausst.-Kat. Wien u.a.), Wien: Generali Foundation; Köln: König 1999, S. 35.
- Abb. 4.1 anonym, Still aus: Edward F. Cline (Dir.), *Ghost Catchers* (USA), 1944.
- Abb. 4.2 anonym, Still aus: Mervyn LeRoy (Dir.), *Little Caesar* (USA), 1931.
- Abb. 4.3 Bud Fraker (zugeschrieben), Fotografie zu: Alfred Hitchcock (Dir.), *Psycho* (USA) 1959/60, in: Moser 2016, S. 142.
- Abb. 4.4 anonym, Film-Still aus: Sergei Michailowitsch Eisenstein (Dir.), *Iwan der Schreckliche/Иван Грозный*, (RUS), 1944.
- Abb. 4.5 John Stezaker, *Blind*, 1979, Collage, 19,5 x 24 cm, in: Stezaker 2011(b), ohne Paginierung, Abb. 30.
- Abb. 4.6 anonym/Studio Harcourt, *Gérard Philip*, 1951, Fotografie, in: Barthes 2015, S. 18.
- Abb. 4.7 Robert Coburn, *Charles Boyer*, 1937, Fotografie, in: Kobal 1980, S. 77.
- Abb. 4.8 On Kawara, *I got up at*, 1976/77, Bildpostkarte, 8,7 x 14 cm, in: Hedinger 1992, S. 234.
- Abb. 4.9 anonym, *Old Weir Bridge, Killarney*, ca. 1920, Postkarte, in: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Old_Weir_Bridge_Killarney_Co_Kerry_Ireland.jpg [29.11.2021].

- Abb. 4.10 John Stezaker, *Mask (Film Portrait Collage) CCVII*, 2016, Collage, 25,6 x 20,3 cm, in: Stezaker 2018, S. 41.
- Abb. 5.1 John Stezaker, *Vantage Points/Vanishing Points II*, 1976, Schwarz-weiß Fotografien und Text auf Tafel montiert, 101,5 x 76,2 cm, in: Stezaker 1979, S. 18.
- Abb. 5.2 John Stezaker, *Psycho*, 1977, Collage, 18,2 x 22,7 cm, in: Ebd., S. 70.
- Abb. 5.3 John Stezaker, *Psycho Montage I (The View)*, 1978, Collage, 51,5 x 59,3 cm, in: Ebd., S. 95.
- Abb. 5.4 John Stezaker, *Psycho Montage III (The Mirror)* Teil 1, 1978, zweiteilige Collage, 51,5 x 59,3 cm, in: Ebd., S. 98.
- Abb. 5.5 John Stezaker, *Psycho Montage III. (The Mirror)* Teil 2, 1978, zweiteilige Collage, 51,5 x 59,3 cm, in: Ebd., S. 99.
- Abb. 5.6 Christian Vogt, *Frames*, 1975–76, Fotografie 20 x 25 cm, in: <http://www.christianvogt.com/images/works-1969-2000/frame-series.html> [29.11.2021].
- Abb. 5.7 Ilse Bing, *Selbstporträt mit Leica*, 1931, Fotografie, 26,6 x 29,8 cm, in: Ilse Bing. Fotografien 1929–1956, hg. v. Hilary Schmalbach (Ausst.-Kat. Aachen), Aachen: Suermondt-Ludwig-Museum, 1996, S. 23 (Kat. Nr. 4).
- Abb. 5.8 Florence Henri, *Selbstporträt*, 1928, Fotografie, 25,2 x 18,5 cm, in: Florence Henri. Parcours dans la Modernité (Ausst.-Kat. Toulon), Toulon: Hôtels des arts 2010, S. 49.
- Abb. 5.9 John Stezaker, *Psycho-Montage II. (The Window)*, 1978, Collage, 51,5 x 59,3 cm, in: Stezaker 1979, S. 97.
- Abb. 5.10 John Stezaker, *Untitled*, 1978, Collage, 20,5 x 25,8 cm, in: Stezaker 2010(a), S. 51.
- Abb. 5.11 John Stezaker, *The Voyeur*, 1979, Collage, 20,6 x 36,4 cm, in Ebd., S. 121.
- Abb. 6.1 John Stezaker, *Mask*, 1982, Collage, 24,5 x 18 cm, in: Stezaker 2010(b), S. 79.
- Abb. 6.2 John Stezaker, *Painted Mask I*, 2006, Collage 54 x 40 cm.
- Abb. 6.3 John Stezaker, *Pair XXV*, 2014, Collage 23,5 x 18,4 cm.
- Abb. 6.4 John Stezaker, *Mask XXXV*, 2007, Collage, 26 x 20,5 cm, in: Stezaker 2011(a), S. 81.
- Abb. 6.5 John Stezaker, *The Trial*, 1978, Collage, 19 x 24 cm, in: Stezaker 2011(b), ohne Paginierung, Abb. 31.
- Abb. 6.6 John Stezaker, *Old Mask VIII*, 2006, Collage 24,5 x 19,5 cm.
- Abb. 6.7 Edouard Léon Théodore Mesens, *Masque servant à injurier les esthètes*, 1929, Collage, 23,9 x 18,8 cm, in: Varietes (October 15, 1929) S. 141, zitiert nach: Foster 1996, S. 141.
- Abb. 6.8 Salvador Dalí, *Visage paranoïaque (Paranoisches Gesicht)*, ca. 1935, Öl auf Holz, 18,5 x 22,5 cm, in: Mary Ann Caws, Surrealism, London: Phaidon 2004, S. 36.
- Abb. 6.9 Wenzel Hollar, *Anthropomorphe Landschaft*, ca. 16. Jh, Kupferstich, 25,4 x 14,1 cm, in: Eugen von Philippovich, Kuriositäten und Antiquitäten. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber, Braunschweig: Klinkhardt & Biermann, 1966, S. 23.

- Abb. 6.10 Anonym, *Mandylion, Christi aus Nowgorod*, Moskau, 12. Jahrhundert, ohne Maße, in: Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München: C.H. Beck 1990, S. 242.
- Abb. 6.11 John Stezaker, *Mask (Film Portrait Collage) CXCV*, 2016, Collage, 26,5 x 21,5 cm.
- Abb. 6.12 John Stezaker, *Mask XXIX*, 2006, Collage 23,5 x 19 cm.
- Abb. 6.13 John Stezaker, *Mask (Film Portrait Collage) CLXXX*, 2015, Collage, 30,1 x 23,8 cm, in: Stezaker 2015, S. 11.
- Abb. 6.14 John Stezaker, *Mask CXI*, 2012, Collage, 25,9 x 20,3 cm.
- Abb. 6.15 John Stezaker, *Mask (Film Portrait Collage) CLXXXVII*, 2013, Collage 29,8 x 24,1 cm, in: Stezaker 2015, S. 13.
- Abb. 6.16 John Stezaker, *Mask LXXXVIII*, 2009, Collage, 25,5 x 20,5 cm.
- Abb. 6.17 John Stezaker, *Mask XLVIII*, 2007, Collage, 25 x 20 cm.
- Abb. 6.18 Marcel Duchamp, *ohne Titel (Studie zu Étant donnés)*, ca. 1946–1948, Collage, 43,2 x 31,1 cm, in: Craig 2008, S. 90.
- Abb. 6.19 Max Ernst, *L'eau 4. Une semaine de bonté (Zweites Heft)*, 1934, Collage, 19,3 x 12,8 cm, in: Max Ernst. *Une semaine de bonté. Die Originalcollagen*, hg. v. Werner Spies (Ausst.-Kat. Hamburg, Wien, Brühl), Köln: DuMont 2008, S. 116.
- Abb. 6.20 John Stezaker, *Mask III*, 1991-1992, Collage, 62,5 x 45 cm.
- Abb. 6.21 John Stezaker, *Mask CLV*, 2013, Collage, 53 x 42 cm.
- Abb. 6.22 John Stezaker, *Pair XXVI*, 2014, Collage, 8 x 10 ¼ inches, in: Stezaker 2015, S. 23.
- Abb. 6.23 John Stezaker, *Betrayal (Film Portrait Collage) XVIII*, 2012, Collage, 27 x 21,5 cm.
- Abb. 6.24 John Stezaker, *Marriage (Film Portrait Collage) XLIII*, 2007, Collage, 25 x 20 cm, in: Stezaker 2011(a), S. 127.
- Abb. 6.25 Giotto, *Die Begrüßung Joachims und der Hl. Anna an der Porta Aurea*, (Ausschnitt), 1303/05, Fresko, Scrovegni-Kapell Padua, in: Francesca Flores D'Arcais, *Giotto*, München: Metamorphosis-Verlag 1995, S. 158.
- Abb. 6.26 anonym, Film-Still aus: Ingmar Bergman (Reg.), *Persona*, 1966.
- Abb. 6.27 Vincent Van Gogh, *Ein Paar Schuhe*, 1888, Öl auf Leinwand, 45,7 x 55,2 cm, in: Geoffrey Batchen, *Van Goghs "Schuhe": Ein Streitgespräch*, Leipzig: Seemann Henschel 2009, S. 9, 12, (Abb. 11).
- Abb. 6.28 Raoul Ubac, *L'envers de la face (Brûlage)*, 1939, Fotografie, 24 x 18,1 cm, in: Christian Bouqueret (Hg.), *Rapul Ubac. Photographie (Catalogues raisonné)*, Paris: Scheer 2000, S. 12, 275.
- Abb. 6.29 John Stezaker, *Mask XVII*, 2006, Collage, 25,5 x 20,8 cm.
- Abb. 6.30 John Stezaker, *Mask XVI*, 2006, Collage, 25,4 x 20,8 cm.
- Abb. 7.1 John Stezaker, *Shadow I*, 1988–90, Collage, 21,5 x 17,5 cm, in: Stezaker 2011(a), S. 109.
- Abb. 7.2 John Stezaker, *Untitled*, 1988–90.
- Abb. 7.3 John Stezaker, *Dark Star X*, 1979–83, Collage, 20 7/8 x 16 3/8 inches, Friedrich Petzel Gallery.
- Abb. 7.4 John Stezaker, *Blue Double Shadow I*, 2020, Collage, 25,9 x 20,1 cm, Gallery Sofia van de Velde.
- Abb. 7.5 John Stezaker, *Untitled*, 1988–1990, Collage 24 x 18,5 cm.

- Abb. 7.6 John Stezaker, *Ventriloquist IX*, 2014, Collage, 10 x 10 inches, in: Stezaker 2015 S. 39.
- Abb. 7.7 John Stezaker, *Ventriloquist III*, 2013, Collage.
- Abb. 7.8 John Stezaker, *Shades* 2016, Collage, 23,5 x 29,5 cm.
- Abb. 7.9 John Stezaker, *Double Shadow XLV*, 2015, Collage, 23,7 x 29,7 cm.
- Abb. 7.10 John Stezaker, *Ghosts I*, 2013, Collage, 3 3/4 x 8 1/4 inches, in: Stezaker 2015 35.
- Abb. 7.11 John Stezaker, *Bubbles I*, 2016, Collage, 22,3 x 27,8 cm, in: Stezaker 2018, S. 73.
- Abb. 7.12 Jean Buguet, *Jeanne Leymarie (esprit de Mlle. Finot)*, Frankreich, um 1875, Fotografie, 105 x 65 mm, Collection Sirot-Angel, Paris, in: Loers, Fischer 1997 (Abb. 47).
- Abb. 7.13 Albert von Schrenk-Notzing, *Materialisationsphänomen mit Stanislaw P.*, München um 1920, Fotografie, 119 x 89 mm, IGPP e.V., Freiburg i.Br., in: Loers, Fischer 1997 (Abb. 81).
- Abb. 7.14 John Stezaker, *Fumetti (Film Portrait Collage) IV*, 2008, Collage, 26,5 x 20,5 cm, in: de Vries 2008, S. 23.
- Abb. 7.15 John Stezaker, *Fumetti (Film Portrait Collage) XIII*, 2008, Collage, 27 x 20 cm, in: de Vries 2008, S. 17.
- Abb. 7.16 John Stezaker, *Third Person I*, 1988-90, Collage, 27 x 20 cm, in: Stezaker 2011(a), S. 107.
- Abb. 7.17 John Stezaker, *Third Person III*, 1990, Collage.
- Abb. 7.18 John Baldessari, *Midget and leaping Cat (Version 1)*, 1984, Fotografie, 91,4 x 121,9 cm, in: John Baldessari. Catalogue raisonné, hg. v. Patrick Pardo, Robert Dean, New Haven, Conn: Yale Univ. Press 2013, S. 317.
- Abb. 8.1 John Stezaker, *Tabula Rasa I*, 1978-79, Collage, 27 x 21,5 cm, in: Stezaker 2010(b) S. 14.
- Abb. 8.2 John Stezaker, *Tabula Rasa II*, 1983, Collage, 15,5 x 20,5 cm, in: Stezaker 2011(a), S. 190.
- Abb. 8.3 John Stezaker, *Untitled*, 1990, Siebdruck auf Leinwand, 145,5 x 165,5 cm, in: Stezaker 2010(b), S. 33.
- Abb. 8.4 John Baldessari, *Violent Space Series: Two Stares Making a Point but Blocked by a Plane (For Malevich)*, 1976, Fotografie/Collage, 61,3 x 91,4 cm, in: John Baldessari. Catalogue raisonné, hg. v. Patrick Pardo, Robert Dean, New Haven, Conn: Yale Univ. Press 2013, S. 117.
- Abb. 8.5 John Stezaker, *Tabula Rasa XXV*, 2007, Collage, 20,3 x 25,7 cm.
- Abb. 8.6 John Stezaker, *Tabula Rasa XXXVII*, 2010, Collage, 20,4 x 25,9 cm.
- Abb. 8.7 John Stezaker, *Untitled*, 2015, Siebdruck auf schwarzer Leinwand, 164 x 200 cm.
- Abb. 8.8 Robert Rauschenberg, *Erased De Kooning Drawing*, 1953, Spuren von Tinte und Kreide auf Papier, 64,1 x 55,2 cm, in: Robert Rauschenberg. Retrospektive, hg. v. Walter Hopps, Trisha Brown (Ausst.-Kat. New York, Köln, Houston, Bilbao), Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 1998, S. 92.
- Abb. 8.9 John Stezaker, *Circle I*, 2013, Collage, 23,8 x 30 cm.
- Abb. 8.10 Hiroshi Sugimoto, *Al. Ringlin, Baraboo*, Fotografie, 42,3 x 54,2 cm, in: Hiroshi Sugimoto, hg. v. Kerry Brougher, Pia Müller-Tamm (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Salzburg, Berlin, Luzern), Ostfildern: Hatje Cantz 2007, S. 81.

- Abb. 8.11 John Hilliard, *Fallen (Into the Light)*, 1998, Fotografie, in: Starl 2012, S. 170.
- Abb. 8.12 Hans Hartung, *Tunnelende*, 1974/75, 124 x 166 cm, Fotografie, in: Uta Nusser (Hg.), John Hilliard (Ausst.-Kat. Dresden), Heidelberg: Das Wunderhorn 1999, S. 277.
- Abb. 8.13 John Stezaker, *Circle XI*, 2015, Collage, 19,9 x 25,9 cm, in: Stezaker 2018, S. 70.
- Abb. 8.14 John Stezaker, *Circle VIII*, 2014, Collage, 20 x 25,5 cm, in: Ebd., S. 71.
- Abb. 8.15 John Stezaker, *Sphere I*, 2013, Collage, 11 5/8 x 10 1/4 inches, in: Stezaker 2015, S. 36.
- Abb. 8.16 John Stezaker, *Sphere VII*, Collage, 2013, 26,9 x 34,4 cm.
- Abb. 8.17 John Stezaker, *Flash VII*, Collage, 2007, 18,4 x 15,6 cm.
- Abb. 8.18 John Stezaker, *Flash X*, 2008, Collage.
- Abb. 8.19 John Stezaker, *Fold III*, Collage, 28,8 x 29,4 cm, 2009, in: Stezaker 2011(a), S. 75.
- Abb. 8.20 John Stezaker, *Projection*, 2015, Siebdruck auf schwarzer Leinwand, 164 x 195 cm.
-
- Abb. 9.1a John Stezaker, *3rd Person Archive, Untitled III (Reader)*, 2012, Bildfragment, in: Stezaker 2008(c).
- Abb. 9.1b John Stezaker, *3rd Person Archive, The Reader II*, 2012, Bildfragment, in: Stezaker 2008(c).
- Abb. 9.2 Louis Jacques Mandé Daguerre, *Boulevard du Temple*, 1838, Daguerreotypie (Detail), in: Beaumont Newhall, *Geschichte der Photographie*, München: Schirmer/Mosel, 1984, S. 1.
- Abb. 9.3 John Stezaker, *3rd Person Archive*, 1978, Bildfragment, 6 x 16 cm, in: Stezaker 2008(b), S. 57.
- Abb. 9.4 C. S. Peirce, „Die zehn Zeichenklassen von 1903 als Kombinationen kategorialer Aspekte“, in: Pape 2000, S. 47.
- Abb. 9.5 a-c Film-Stills aus: Alfred Hitchcock (Reg.), *Psycho*, 1960.
- Abb. 9.6 a, b Film-Stills aus: Jean-Luc Godard (Reg.), *Six fois deux. Sur et sous la communication, (5a, Nous trois)*, 1976.
- Abb. 9.7 a, b Film-Stills aus: Jean-Luc Godard (Reg.), *Six fois deux. Sur et sous la communication (5a, Nous trois)*, 1976.
- Abb. 9.8 John Stezaker, *Third Person II*, 1990, Collage, 27 x 20 cm.
-
- Abb. 10.1 John Stezaker, *Tabula Rasa LVIII*, Collage, 2020.
- Abb. 10.2 Verfahren der Pfropfung, in: Wirth 2011, S. 12.
- Abb. 10.3 John Stezaker, *Mask CL*, 2010, Collage, 25 x 19,9 cm, in: Stezaker 2018, S. 42.
- Abb. 10.4 John Stezaker, *Mask (Film Portrait Collage) CCIV*, 2016, Collage.
- Abb. 10.5 John Stezaker, *Mask CXC (Film Portrait Collage)*, 2016, Collage, 24,2 x 20,5 cm.
-
- Abb. 11.1 Joseph Jastrow, *The Duck-Rabbit*, 1900, in: Mitchell 2008, S. 187.
- Abb. 11.2 John Stezaker, *Camera (Unassisted Readymade)*, 2015, Gefundene Fotografie, überarbeitet, 12,4 x 24,8 cm, in: Stezaker 2018, S. 35.

Selbstständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die beigefügte Dissertation selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel genutzt habe. Alle wörtlich oder inhaltlich übernommenen Stellen habe ich als solche gekennzeichnet.

Ich versichere außerdem, dass ich die beigefügte Dissertation nur in diesem und keinem anderen Promotionsverfahren eingereicht habe und, dass diesem Promotionsverfahren keine endgültig gescheiterten Promotionsverfahren vorausgegangen sind.

Bremen, den _____