

Gabriele Schmid

Finestra chiusa

Betrachterfunktionen, Vermittlungsstrategien und Analogien
in Jean-François Guitons Videoinstallation *Der Fährmann*

in Bildtheorie und Bildpraxis in der Kunsttherapie
Sinapius/Wendlandt-Baumeister/Niemann/Bolle (Hrsg).
LANG Verlag, Frankfurt am Main, 2010

Spann' an dein Ohr, dass es das Rauschen höre
Des Ruderschlages, der die Flut erregt,
Es naht der Kahn, der deine Erdschwere
Mit meinem Schattenleib hinüberträgt.

(Dante, *Commedia*; Die Hölle, Achter Gesang)

Zusammenfassung

Im Kontext von Kunstpädagogik und Kunsttherapie sind Bilder stets hinsichtlich des Gebrauchs durch ihre Adressaten von Interesse. Dass solche Verwendung nicht im Widerspruch steht mit kunsthistorisch professionellem Umgang mit Werken der bildenden Kunst, möchte der Beitrag beispielhaft zeigen. Das zentrale Beispiel, Jean-François Guitons Videoinstallation *Der Fährmann*, wird im Text hinsichtlich seiner Betrachterfunktionen und Vermittlungsstrategien analysiert. Im Zentrum der phänomenologisch orientierten Untersuchung stehen die Wirkungen von visuell-tönendem Material auf Betrachter und der eigentliche ästhetische Gehalt im Rezeptionsästhetischen Verständnis.

Ströme

Bilder werden in wissenschaftlichen Zusammenhängen aus verschiedenen Perspektiven und mit verschiedenen Absichten betrachtet. Aus psychologischer Sicht etwa ist die Wirkung von Visuellem auf Adressaten von Interesse, dabei steht im Mittelpunkt der Analyse der Betrachter. Auch Bild- und Kunstwissenschaftler untersuchen Bilder mit verschiedenen Methoden und Zielsetzungen.

Aus werkästhetischer oder ikonologischer Sicht können Bilder als Transportmittel für Sinnzusammenhänge betrachtet werden. In den Blick genommen wird die Gegenständlichkeit im weiteren Sinne. Ihre Wandlung und Tradierung im Verlauf der Geschichte der Kunst wird in Zusammenhang gesetzt mit geistesgeschichtlicher Entwicklung.

Für interessanter in pädagogischen und therapeutischen Zusammenhängen halte ich die rezeptionsästhetische Sicht. Aus ihrer Perspektive sind Bilder Kommunikate, welche über formal bestimmbare Gelenkstellen mit ihren Betrachtern in Kontakt treten. Im Mittelpunkt der Analyse steht das Werk selbst. Untersucht werden Leerstellen oder Betrachterfunktionen. Sie können als Mittler zwischen Bild- und Betrachterraum gelesen werden. Betrachterfunktionen sind im Werk etwa in Form der perspektivischen Anlage ausgebildet. Sie lenkt die Rezeption zunächst ganz buchstäblich, indem sie den Betrachter zu einem bestimmten Standort vor dem Bild lenkt. Solche Führung von Rezipienten kann als Teil der Vermittlungsstrategien von Künstlern gefasst werden. Das Lesen von Betrachterfunktionen schließlich führt zur Möglichkeit, die eigentliche ästhetische Aussage erfassen zu können: Sichten auf Wirklichkeit werden ästhetisch ge-griffen und für Rezipienten sinnlich erfahrbar.

Solche Sichten sind mit dem Vorgang der Bildrezeption eng verbunden. Sie können nicht vom konkreten Bildereignis isoliert und, unter den Voraussetzungen ethnomethodologischer Grundannahmen, nur übersetzt, nicht jedoch verlustfrei in das andere Medium der geschriebenen oder gesprochenen Sprache übertragen werden.⁴² Die Kommunikation über Bilder verläuft deshalb immer in Form von Analogien, mit deren Hilfe dem Wesensgehalt des Bildes parallele Sichten etwa aus medienhistorischer, philosophischer oder therapeutischer Perspektive beige-sellt werden können.

Die Kommunikation über Bilder dient aus solcher Sicht nicht deren Erklärung, nicht der Extraktion eines versteckten, sprichwortartig formulierbaren Sinnes. Sie erhöht allerdings die Komplexität menschlicher Kommunikations- und Weltauslegungsweisen. Die genaue rezeptionsästhetische Analyse kann Lesern zugleich der Weitung des Blicks im Angesicht des ästhetischen Ereignisses dienen.

Diese Grundannahmen exemplifiziere ich am konkreten Beispiel der Videoinstallation *Der Fährmann* von Jean-François Guiton,⁴³ welche von Oktober 2008

42 Die Ethnomethodologie ist hervorgegangen aus Erkenntnissen der Ethnologie. Den Blick auf die Gebräuche fremder Völker übertrugen Ethnomethodologen auf die eigenen Alltagsgebräuche, die als gleichberechtigt sinnstiftend betrachtet werden wie theoretische Ideen und Methoden. Erkenntnisvorgänge im ethnomethodologischen Sinne verlaufen durch die Produktion von Unterscheidungen, mit deren Hilfe das Subjekt die Welt erkennt, indem es Grenzen zieht. Auch Bildbetrachtungen können als solche Erkenntnisvorgänge begriffen werden. Wahrnehmungsdaten werden im Sinne „dichter Beschreibung“ gedeutet. Die Aufzeichnung solcher Betrachtung versteht Clifford Geertz als Interpretation zweiter Ordnung. Sie darf mit dem Ereignis nicht verwechselt werden. (vgl. Geertz, 1995, 10ff.)

43 Jean-François Guiton, geb. 1952 in Paris, studierte von 1980-1985 an der Kunstakademie Düsseldorf. 1998 hat er eine Professur für neue Medien an der Hochschule für Künste Bremen übernommen.

bis März 2009 im Rahmen einer Werkschau im Neuen Museum Weserburg zu Bremen gezeigt wurde.

Der Fährmann

Die Videoinstallation *Der Fährmann* aus dem Jahr 2008 besteht aus vier Video-

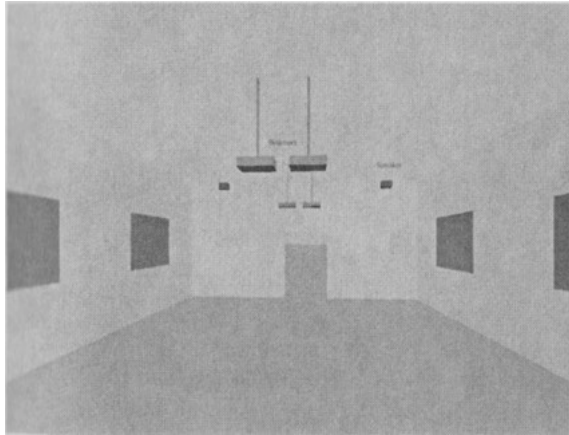


Abb. 1

projektionen, welche auf zwei gegenüberliegende Wände projiziert werden (Abb. 1). Zu sehen sind vier Kajütfenster mit geschlossenen oder halb geöffneten Schiebefenstern (Abb. 2, 3). Auf den Scheiben spiegelt sich eine Kaimauer. Hinter den Scheiben befinden sich herabgelassene Rollos. Aus Lautsprechern ist leises Quietschen zu hören, es erinnert an das Schaben eines Bootes, welches an einer Kaimauer vertäut liegt. Da die Fensterprojektionen einander gegenüberliegen, entsteht zunächst der Eindruck, man befände sich auf

einem Boot. Die sachte Bewegung der Fenster verstärkt diese Annahme zunächst. Doch was zunächst wie eine immersive Strategie Guitons anmutet, uns auf eine Fähre zu versetzen, uns zum Fährmann zu machen, verkehrt sich rasch in das Gegenteil.

Die Irritation wird körperlich spürbar, bevor man sie begreift: Die Bewegung der Fenster verläuft asynchron und der Versuch, sie auf das mögliche Schaukeln eines Bootes zu beziehen, schlägt fehl — nicht zuletzt, weil der Boden fest bleibt. Der Gleichgewichtssinn wird irritiert und es stellt sich buchstäblich eine Sehkrankheit ein. Sie ist der Kern des beginnenden Zweifels. Denn bei näherem Besehen zeigen die Projektionen Bilder eines von außen aufgenommenen Fensters. Wir müssen annehmen, dass wir am Kai oder auf einem Bootssteg stehen und auf vertäut liegende Schiffe blicken. Doch unter dieser Annahme wird die Kombination der Bilder sinnlos, denn Bootskörper hätten zwischen den Projektionen überhaupt keinen Platz. Es handelte sich gleichsam um Fenster ohne Boot. Wir können uns also weder innen noch außen lokalisieren, wir sind gleichsam nirgendwo.

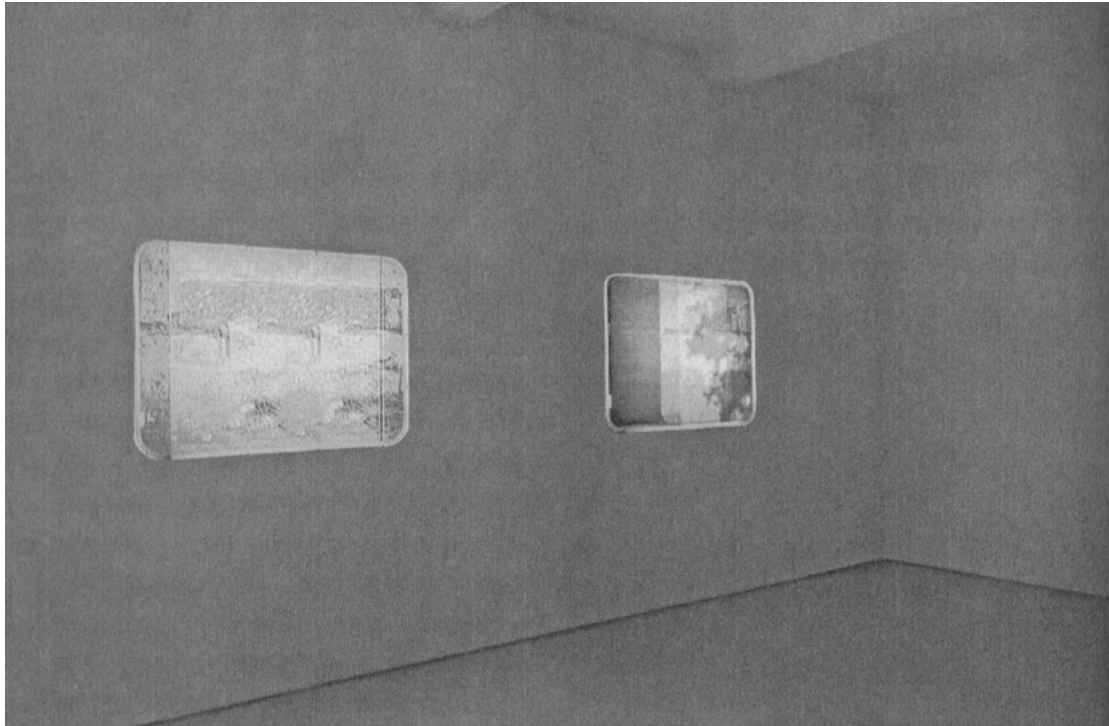


Abb. 2

Der zweite Blick zeigt, dass die Bilder eben Bilder sind und nicht ohne Weiteres auf eine realistische Szenerie bezogen werden können. Das Gefühl des Nirgendwo-Seins entsteht vor dem Hintergrund des Versuchs, Orientierung zu gewinnen im buchstäblichen und übertragenen Sinne. Wir suchen zunächst, die Bilder auf vertraute Wissens- und Erfahrungskontexte zu beziehen. Alltägliches Blicken benötigt Raster zum Zweck der Orientierung in einer an sich schier grenzenlosen Vielfalt an Sinneseindrücken. So entstehen Blickprogramme: Aus flüchtigen weißen Schemen in graublau verwaschenen Formationen werden Kraniche, werden Vögel. Solche Kategorisierungen nehmen wir immer und reflexartig vor. Auch in Museen.

Im Neuen Museum Weserburg erscheinen die aus ihrem Zusammenhang herausgeschnittenen Kajütenfenster wie virtuelle Lichtfenster im ansonsten halbdunklen Ausstellungsraum. Die Präsentationen folgen dem Prinzip der weißen Zelle.⁴⁴ Die Fußböden sind von neutralem Grau, Wände und Decken sind weiß gehalten. Fenster, sofern vorhanden, sind mit Folien abgedunkelt, sodass nur wenig Tageslicht in die Räume dringt.

44 Den grundlegenden Essay zum Verständnis des weißen Ausstellungsraums der Moderne hat Brian O'Doherty verfasst. *Inside the white cube: Notes on the Gallery Space* (dt. *Die weiße Zelle und ihre Vorgänger*) erschien zuerst im *Artforum* vom März 1976, S. 24-30.

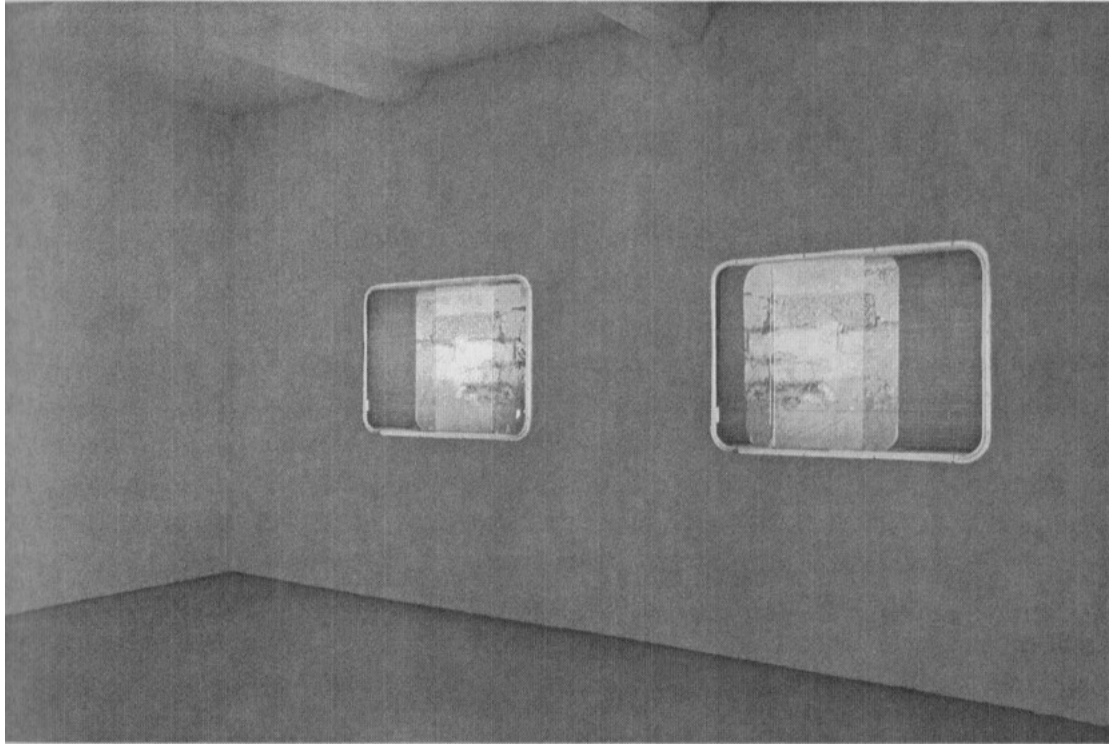


Abb. 3

Der Ausstellungsraum fungiert für die Videoinstallationen von Jean-François Guiton gleich einem raumgreifenden Bilderrahmen. Aus Sicht des ästhetischen Prinzips des White Cube wirkt *Der Fährmann* wie ein ironischer Kommentar: Guiton fügt dem fensterlosen Präsentationsraum der klassischen Moderne gleichsam blinde Fenster hinzu, da die Kajütenfenster ja weder Ein- noch Ausblicke gewähren. Mauer und Rollo versperren mögliche Sichten. Weder können wir, einen Standpunkt im Innern des Schiffes angenommen, hinaussehen, noch können wir, einen Standpunkt vor den Fenstern angenommen, hineinsehen.

Die Vermittlungsstrategie Guitons zielt darauf, eine Sicherheit gebende Orientierung für die Wahrnehmung zu verhindern. Wir sind aufgefordert, unser eigenes Blicken und seine Tradition in den Blick zu nehmen.

Windows

Die Erwartung, dass Bilder nicht Oberflächen präsentieren, sondern Ein- oder Ausblicke gewähren, ruht auf dem Konzept des Bildes als *finestra aperta*, einer Erfindung aus dem 15. Jahrhundert, welche bis heute unser Bildverständnis mit bestimmt. Die Voraussetzung des *finestra aperta* ist die mathematisch formulierbare zentralperspektivische Konstruktion.

In der vorneuzeitlichen Malerei war die Bildfläche als materiell und undurchsichtig aufgefasst worden. In der zentralperspektivischen Darstellung wird die Bildfläche immateriell. „Der ontologische Sinn des ebenen geometrischen Durchschnitts durch die Sehpyramide ist das Ausblicknehmen durch die als ‘offenes Fenster’ [...] verstandene Bildfläche. Als Ebene ist sie immateriell, ja imaginär, weil ihre Rolle darin aufgeht, die Gegenstände im Raum zu zeigen. Das Bild muß im alten Sinne untergehen, damit es im neuzeitlichen Sinne, der wesentlich ikonoklastisch ist, ‘Bild’ werden kann“ (Boehm, 1969, 19).

Das *finestra aperta*, so legt es eine mit dem Architekten Filippo Brunelleschi verbundene Überlieferung um seine Entstehung nahe, entwirft einen voyeuristischen Betrachter. Sein Biograf Antonio Mannetti (vgl. Manetti, 1480/1976) hat detaillierte Beschreibungen von Brunelleschis perspektivischen Experimenten hinterlassen. Brunelleschi hatte die dem Florentiner Dom gegenüberliegende Taufkapelle gezeichnet, und zwar spiegelverkehrt. Die Stellen, die den Himmel darstellen sollten, legte er mit poliertem Silber aus. Nun durchbohrte Brunelleschi das Bild am Hauptpunkt der Perspektive und ließ den Betrachter von der Rückseite des Bildes her durch dieses Loch in Richtung des Domes sehen. Brunelleschi fixierte also ein Auge des Betrachters an einer genau definierten Stelle.

Nun führte Brunelleschi einen Spiegel vor das Sehloch, sodass die Sicht auf den Dom versperrt war und das Gemälde in die Blickbahn trat. Brunelleschis Vorrichtung gestattete dem einäugigen Betrachter den Vergleich der tatsächlichen Ansicht mit dem Bild (vgl. Rehkämper, 2002, 29f.). Die Anordnung verbindet die euklidische Theorie des Sehens mit der Theorie der Zentralprojektion in der Malerei. Spitze des Sehkegels und Projektionszentrum fallen zusammen, Auge und Fluchtpunkt werden aneinandergelockt. Diese Verbindung ist die Voraussetzung für Leon Battista Albertis Vergleich des Bildes mit einem geöffneten Fenster.

Auf der Bildfläche, so Albertis Prämisse, gälte es, die Formen der gesehenen Dinge so darzustellen, „als wäre jene von durchsichtigem Glas, welches die Sehpyramide [...] durchschneidet“ (Alberti 1436, zit. nach: Rehkämper, 2002, 30). Die Bildfläche beschreibt Alberti als „ein rechtwinkliges Viereck beliebiger Größe, welches ich mir wie ein geöffnetes Fenster vorstelle, wodurch ich das erblicke, was hier gemalt werden soll.“ (ebd.) Auch Leonardo da Vinci verwendet die Fenstermetapher: „Es ist mit der Perspektive nicht anders, als wenn man eine Gegend hinter einer ganz durchsichtigen Glasplatte sieht, auf deren Oberfläche alle Gegenstände, die hinter dem Glas sind, aufgezeichnet werden können. Diese Gegenstände können in Pyramiden zum Augenpunkt übertragen werden, und diese Pyramiden schneiden das betreffende Glas“ (da Vinci, zit. nach: Rehkämper 2002, 31).

Das Raumverständnis in der Folge von Albertis Fenstermetapher wird anschaulich durch das dreidimensionale Schachbrett, der idealen Verkörperung des

Newton'schen Behälterraumes. Der Schachbrettraum Albertis ist zugleich die Verbildlichung der mathematischen Konstruierbarkeit nicht nur von wirklichen, sondern auch von möglichen Dingen. Bilder sind in solchem Verständnis „zu Fenstern in eine mögliche Welt geworden“ (Rehkämper, 2002, 34).

Die perspektivische Darstellung vermittelt nicht mehr eine abstrahierte Form menschlicher Wahrnehmung, sondern ein naturwissenschaftlich fundiertes Weltbild. Die geometrisch-mathematische Basis der perspektivischen Konstruktion verleiht der Darstellung Gewissheit und der Anschauung Erkenntnisrang. Zugleich gerät die Unmittelbarkeit der sinnlichen Empfindung unter den Veracht der Verkennung, „sie schien mit dem Makel mangelnder Natürlichkeit der Wahrnehmungsleistung und ihrer ästhetischen Verarbeitung behaftet — ungenügender An-Gemessenheit an die geordnete Natur“ (Busch 1995, 68). Mit der mathematisch-geometrisch begründeten Perspektive wird die Kunst zur Wissenschaft erhoben und der subjektive Seheindruck so weit rationalisiert, dass er die Grundlage für den Aufbau einer fest gegründeten Erfahrungswelt bilden kann. Es ist die Objektivierbarkeit des Subjektiven, welche die Vermittlungsstrategie der neuzeitlichen Perspektivkonstruktion charakterisiert.

Vor dem Hintergrund von Brunelleschis und Albertis Bildkonzept können Guitons Fenster noch einmal wie ironische Kommentare im Kontext der in den 1960er-Jahren erneut postulierten Flächigkeit von Bildern gelesen werden, denn Guitons Fensterbilder präsentieren nichts als eben — Flächen: Rollos, Mauern, Schatten.

Im perspektivischen Schachbrettraum befinden sich Betrachter an klar definierbaren, messbaren Standorten. Sie sind ihm eingeordnet. Der russische Mathematiker und Theologe Pavel Florenskij hat in den 1920er-Jahren beschrieben, inwiefern solches Raum- und Sehverständnis dem beweglichen, vor allem zweiäugigen Sehen von wirklichen Betrachtern in wirklichen Räumen widerspricht (vgl. Florenskij, 1920/1989). Im zentralperspektivisch konstruierten Raum ist alles gleichzeitig da. In der Wirklichkeit sehen wir nichts gleichzeitig. Vielmehr entstehen Bilder durch die Kombination unzähliger Wahrnehmungsdaten zweier beweglicher Augen und mithilfe des Gleichgewichtssinnes, der das Wahrgenommene mit dem Körpergefühl abgleicht. Wenn solcher Abgleich der Erwartung nicht entspricht, können Schwindelgefühl und Übelkeit entstehen. Die Differenz von Erwartungshaltung und ästhetischer Erfahrung weist darauf, dass die Niederschrift von Wahrnehmungsdaten in Bildern eine Übersetzung ist. Sie gleicht Vorstellungsbildern, dem Zusammenfluss eines zeitlichen Prozesses: in der Wirklichkeit oder Möglichkeit. Bilder sind nicht wahr.

Das ist der Ausgangspunkt Guitons: „Gerade in dieser Arbeit, aber auch in zahlreichen anderen, ist der Zweifel an dem Gezeigten/Gesehenen/Sichtbaren, an der Realität und die Realität des Bildes sehr wichtige. Ist das was wir sehen was wir

sehen? Existiert es außerhalb des Bildes? Können wir unserer Wahrnehmung vertrauen?“ (Guiton, 2009) Im Fährmann verläuft der Einbezug von Betrachtern folgerichtig nicht wie im *finestra aperta* über eine perspektivische Organisation, sondern über ein elementares Körpergefühl: den Schwindel.

Dass Guiton den körperlichen Einbezug des Betrachters in den Mittelpunkt seiner Vermittlungsstrategie stellt, entspricht den Eigenschaften des künstlerischen Mediums Installation. Seine Besonderheit ist es, die Zentralperspektive zugunsten eines vom Betrachter dynamisch bewegten Raums aufzulösen. „Diese Enthierarchisierung des Blicks kommt einer Einstellung entgegen, die eine Konstellation aus verschiedenen Richtungen belichtet. Sie ermöglicht individuelle Perspektiven, mag aber auf ein Gesamtbild als totalisierenden Eindruck nicht verzichten“ (Herbstreuth, 2001).⁴⁵

Wiederholungen und Spiegelungen

Bereits der zweite Blick hat die zunächst angenommene immersive Wirkung von Guitons Installation in ihr Gegenteil verkehrt. Bei genauerem Hinsehen werden die Bilder immer rätselhafter. Die Abbildhaftigkeit der Kajütfenster zerfällt, denn die Erscheinungen halten dem Abgleich mit möglicher Tatsächlichkeit nicht stand.

Die Fenster sind in unterschiedlichen Stellungen geöffnet, eines ist vollständig geschlossen. Zwei sich gegenüberliegende Bilder würden einander vollkommen gleichen — wenn nicht auf der Mauer des linken Bildes sich der Schatten eines Baumes abzeichnete (vgl. Abb. 2, 3). Auf dem rechten Bild (vgl. Abb. 3) scheint es zunächst, als seien die Fensterscheiben weiter geöffnet. Doch der Versuch, die sichtbaren Scheiben in Gedanken zu schließen, schlägt fehl. Der genaue Blick zeigt, dass das Rollo auf der rechten Seite gespiegelt ist. Das Fenster links (vgl. Abb. 2) zeigt geschlossene Fenster, nur die Spiegelungen der Kaimauer sind zu sehen. Auch hier handelt es sich um eine Montage, gleichsam um eine Spiegelung zweiter Ordnung: Scheibe samt gespiegelter Kaimauer sind medial verdoppelt.

Der dritte Blick zeigt, dass die Bilder täuschen, dass sie nicht sind, was sie zu sein vorgeben: Bilder von Kajütfenstern, aufgenommen mit einer Filmkamera. Doch was wir sehen, sind nicht verschiedene Bilder, auch nicht verschiedene Zustände eines Fensters. Vielmehr sehen wir medial erzeugte Wiederholungen, Spiegelungen und Montagen eines einzigen Ausgangsbildes (Abb. 4).

⁴⁵ Herbstreuth lehnt die im Kunstdiskurs kursierende Analogie des *finestra aperta* mit dem Bildschirm wegen fehlender Kausalitäten ab. Das *finestra aperta* hatte eine Sehweise auf den Begriff gebracht, hingegen ermöglicht die Software Windows ihren Nutzern das Aufrufen verschiedener Programme in flachen Feldern, die „Fenster“ genannt werden, welche allerdings mit Blickprogrammen nichts gemein haben.

Da die technische Basis auch bei eingehender Betrachtung nicht anschaulich entschlüsselt werden kann, zerfallen die Fenstererscheinungen in unerklärliche Fragmente. Der dritte Blick verliert jede Möglichkeit positiver Identifikation — was im Übrigen der Vermittlungsstrategie des Künstlers entspricht: „Es ist auf jeden Fall wichtig,“ schreibt Guiton, „dass die Art und Weise, wie die Bilder entstehen, nicht zu deutlich ist““ (Guiton, 2009).

Wir können unserer Wahrnehmung nicht trauen. Zwar können wir herausfinden: Auf allen vier Bildern sehen wir denselben Fensterrahmen. Doch schon die im-

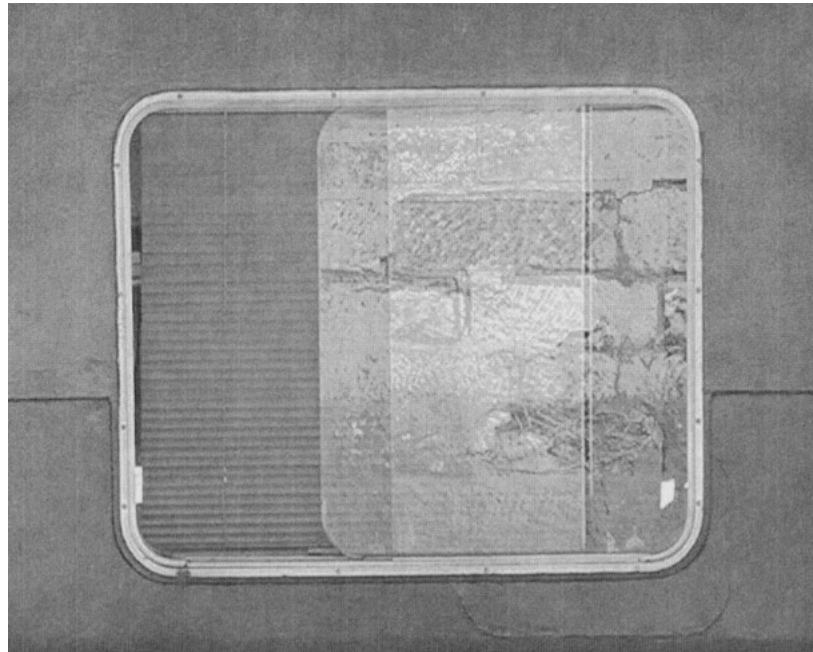


Abb. 4

mer wieder auftauchenden Lichtstreifen können keinem gegenständlichen Ursprung zugeordnet werden. Der erste Blick hielt sie für Reflexe auf Glasscheiben, der dritte Blick vermutet nun auch hier mediale Manipulationen unbekanntes Ursprungs. Der Vergleich mit dem Originalbild zeigt jedoch, dass die rätselhaften Lichtstreifen bereits auf dem Originalfoto vorhanden sind, der Zweifel an der Abbildlichkeit des Bildes hat, und hier zeigt sich die gelingende Vermittlungsstrategie Guitons, dazu geführt, dass nichts mehr sicher erscheint.

Offenbar, ein anderer Schluss bleibt vor dem Hintergrund unserer alltäglichen Sinnstiftungsversuche nicht, sind Guitons Fenster nicht von dieser Welt. Die Bilder werden zu Sinnbildern, welche auch deshalb nicht allegorisch gefasst werden können, weil wir als Betrachter inmitten des schwankenden Bildes stehen. Wir könnten das Ganze als Spiel begreifen, doch das elementare Schwindelgefühl hindert uns an der Möglichkeit den entscheidenden reflexiven Abstand einzunehmen, der es uns ermöglichte, den Wechsel zwischen Täuschung und Ent-täuschung genüsslich zu vollziehen.

Übergänge

Im Verlauf der Rezeption von Guitons Installation stellen sich Übergänge und Passagen ein, in denen der Betrachter zwischen der versuchten Orientierung an vertrauten Erfahrungszusammenhängen und der Hingabe an die Irritation, mithin an den Kunststatus des Bildes, schwankt. Solche Übergänge lassen sich durch eine ikonologische Verknüpfung mit dem Titel *Der Fährmann* erhellen.

Guiton verwendet in seinen Arbeiten immer wieder Mythen und archaische Bilder. Dies zeugt nicht etwa davon, meint Peter Friese, dass er „Versuche unternähme, vergangene, längst bedeutungslos gewordene oder vergessene mysteriöse Zeichen auszugraben und in anachronistischer Weise zu reaktivieren, sondern eher das Gegenteil ist der Fall: Diese Zeichen und Bilder sind auch im Medienzeitalter gegenwärtig“ (Friese, 1998), sie können als gemeinsamer Wissensbestand von westlichen Gesellschaften gelten.

Die Überfahrt dient in Mythen und Erzählungen oft als Metapher für den Übergang von einer in eine andere Welt. Der Fährmann dient als Helfer für den Übertritt ans andere Ufer - sei es das Jenseits oder der nächste Abschnitt einer Reise.

Die Thematisierung von Überfahrten und damit verbundenen Jenseitswelten hat in Mythologie und Religion eine lange Tradition. Schiffe, Barken oder Fähren spielen in diesen Erzählungen eine entscheidende Rolle. Von Homers Odyssee über Vergils Aeneis und Dantes Göttlicher Komödie zu Delacroix' Dantebärke verläuft eine mögliche Traditionslinie.

In Dante Alighieris *Commedia* bringt der Fährmann Phlegias die Dichter Dante und Vergil über den Fluss Styx ins Totenreich. Es ist, zum Zorne des Fährmanns, eine Überfahrt wider die Ordnung, denn eigentlich dürfen nur Schatten den Fluss überqueren, und das Gewicht des noch lebenden Dichters lässt den Kahn, welcher beim Betreten durch Vergil unbewegt geblieben war, tiefer ins Wasser sinken.

Doch der Fährmann Phlegias selbst, den Dante in seiner Dichtung an die Stelle des Charon setzte, hatte gegen die göttliche Ordnung verstoßen. Phlegias, im griechischen Mythos Sohn des Ares und der Chryse, galt als einer der tapfersten und kriegerischsten Fürsten Griechenlands. „Als nun Apollo dem Phlegyas seine Tochter Koronis entführte, so setzte dieser seinem Zorn und seiner Rache keine Grenzen, sondern brach auf, eroberte Delphi und verbrannte den Tempel des Apollo. Dafür schwebte nun in der Unterwelt ein drohender Felsen ewig über seinem Haupte. Die immerwährende Gefahr, die er im Treffen aufsuchte, begleitete den wilden Krieger auch in den Tartarus hinab und ist ein furchtbares Bild von dem Loose der Sterblichen, über deren Haupte beständig das in Dunkel ge-

hüllte Schicksal schwebt, welches Verderben und Zerstörung drohet, indeß das beklemmte Gemüth von Furcht und Zweifel geängstigt wird“ (Moritz, 1825, 303).

In Guitons Installation liefert der digital einmontierte Schatten eines Baumes auf der Kaimauer einen leisen Hinweis auf den befremdlichen Zwischenstatus, in dem wir uns als Betrachter befinden. ⁴⁶

Nun Könnte die ikonografische Fährte des Titels in Versuchung führen, Guitons Installation allegorisch zu deuten, die Fenster als Hinweise auf Begriffliches zu lassen, die digitalen Manipulationen als Technikkritik zu beschreiben, das Werk einzuordnen in die kunsthistorische Tradition der Darstellungen von Fähren und Überfahrten.

Die Kenntnis der geschichtlichen Zusammenhänge soll jedoch nicht dazu dienen, die Installation zu erklären. Vielmehr bilden sie gleichsam eine Parallelwelt kunsthistorischen Wissens, welches anderen Kategorien von Bildungsprozessen zugerechnet werden kann, indem es, so hat es Erwin Panofsky formuliert, zur geistesgeschichtlichen Entwicklung überhaupt beiträgt (vgl. Panofsky, 1975). Doch befinden wir uns hier auf dem Feld der historischen, nicht der ästhetischen Wissenschaft.

Bereits in den 1920er-Jahren hat der italienische Philosoph und Kunstkritiker Benedetto Croce in seiner Schrift über Dantes Commedia gewarnt, Dichtung allzu allegorisch zu verstehen. Aus heutiger Sicht kann Croces Kritik als gleichsam hellsichtiger Einwand gegen einen semiotisch fundierten Kulturbegriff gelesen werden. Ich zitiere deshalb eine längere Passage:

Schließlich [...] befand sich unter den Formen des Ausdrucks [...], wie sie im Mittelalter gang und gäbe waren, zweifellos auch die Allegorie, das Versteckenspiel, das Rätselstellen und -lösen; [...] Was aber auch immer die Erforscher und Konjekturenschnüffler der Danteschen Allegorien vorgeben und aufbauschen, in der Dichtung und in deren Geschichte sind die Deutungen der Allegorien vollkommen nutzlos und [...] auch schädlich. In der Dichtung hat die Allegorie niemals ihre Stätte; [...] sie ist ein leerer Schatten [...] In der Tat sind zwei Fälle möglich; im ersten kann die Allegorie [...] einer wahren und wirklichen Dichtung zugesellt sein, indem [...] willentlich [vom Autor] festgelegt wird, dass diese oder jene Personen [...] eine religiöse Wahrheit, ein sittliches Urteil oder was immer sonst zu bedeuten haben. Es ist klar, daß in diesem Fall die Dichtung unberührt bleibt und daß allein diese die Geschichte der Dichtung angehen kann, während alles andere [...] — bei dessen überwuchern [...] die Dichtung selbst [...] sich in einen Gegenstand, der als Zeichen dient, verwandeln würde — dem Umkreis und der Geschichte der Werkstätigkeit angehört. Der andere Fall ist der, daß die Allegorie die Dichtung nicht bestehen [...] lässt, sondern an ihre Stelle einen Knäuel von unvereinbaren, dichterisch kalten und stummen Bildern setzt, die eben darum nicht wirkliche Bilder,

46 Der Schatten kann zugleich als Hinweis auf das platonische Höhlengleichnis gelesen werden; eine Fährte, die ich hier nicht weiter verfolge.

sondern einfach Zeichen sind; in diesem Falle ist, da keine Dichtung vorhanden, nicht einmal irgend ein Vorwurf für die Geschichte der Dichtung gegeben, sondern bloß der Merkstein ihrer Grenze, des dichterisch Verfehlten und Nichtigen, des Häßlichen. [...] In allen diesen Fällen gelangt, wer poetischer Weise liest, niemals [...] zum 'allegorischen Sinn', da er in anderen, ruhigeren Wassern schiffte [...] Es ist ebenso nur eine Spitzfindigkeit, daß es notwendig sei, zum Verständnis gewisser Stellen die allegorische Deutung vorauszuschicken, während vielmehr das, was vorausgehen muss, die Kenntnis der Bestandteile der Sprache [...] ist, die sich in jenen Stellen zu einer neuen Einheit verbinden. Eine andere Spitzfindigkeit ist es auch, dass der allegorische Sinn zur Dichtung eine lieblich anmutende oder erhebende 'Einwirkung' hinzubringe; eine Einwirkung zu welchem Zweck? Etwa um sich von der Dichtung zu entfernen? (Croce, 1921, 20ff.)

Croce wendet sich dezidiert gegen die Auslegung von Werken vor dem Hintergrund von Bildungswissen. Vielmehr insistiert er auf dem gefährdenden, unsicheren Vorgang ästhetischer Rezeption, welche geradezu Sicherheiten erschüttern muss, soll ihr Kunststatus erhalten bleiben.

Mit der Entschlüsselung von Allegorien ist über den eigentlichen ästhetischen Gehalt nichts gesagt, auch nicht über mögliche künstlerische oder ästhetische Bildungsprozesse bei Adressaten, welche in der Rezeption (und nur dort) sich einstellen können. Das Spezifische der von Guiton „angestrebten Kunsterfahrung“, folgert Peter Friese, „ist nicht durch Diskurse ersetzbar, ja es ist in der Lage, sich einer sprachlichen Erfassung erfolgreich zu widersetzen, es siedelt sich dort an, wo Sprache nicht mehr oder noch nicht zu greifen vermag.“ (Friese, 1998)

Die rezeptionsästhetisch zentrale Leerstelle des Fährmanns wird gebildet durch die asynchrone Bewegung der vier Videobilder, denn sie ist für die Instabilität des Körpergefühls verantwortlich. Hier können wir den zentralen Zweifel verorten. Die Irritation des Gleichgewichtssinns leitet den Übergang ein von utilitaristischen Blickprogrammen, welche die Wahrnehmung alltägliche Wirklichkeit bestimmen, zur ästhetischen Wahrnehmung der Wirklichkeit des Kunstwerks.

Marc Mercier charakterisiert die Wirkung von Guitons Arbeiten so: Guitons Videos „create a crisis. A tension. An excess.“ (Mercier, 1997) Krisen sind mit Übergängen eng verbunden. Der Pädagoge und Philosoph Otto Friedrich Bollnow hat die Krise als un stetigen Vorgang im Kontext von Erziehung beschrieben (vgl. Bollnow, 1959, 25ff.). Krisen markieren den Übergang von einem Zustand in einen anderen, sei es in der Krankheit hin zu Genesung oder Tod oder im geistigen Bereich, wenn vertraute Vorstellungsbilder nicht länger greifen und Neuorientierung notwendig wird. In der Existenzphilosophie, in deren Umkreis Bollnow argumentiert, kann die Krise als Zustand der Eigentlichkeit begriffen werden. Außerhalb der Krise kennt die Existenzphilosophie nur uneigentliches (Alltags-) Dasein.

Auch der Übergangsritus — Rite de Passage — beschreibt im ethnologischen Zusammenhang den ungesicherten Zustand zwischen zwei gesellschaftlich festgelegten Ordnungen, etwa zwischen zwei Lebensstadien oder zwei sozialen Zuständen. Beschrieben wird der rituell organisierte Verlauf von alter Ordnung über deren Irritation hin zu Neuordnung. Offenbar bergen ungesicherte Zustände ein gewisses Bedrohungspotenzial für Gesellschaften und bedürfen deshalb ritueller Schranken. Museen bilden solche Schranken.

Der rituelle Übergang beginnt mit dem Betreten des White Cube und er vollzieht sich mit dem Zerschneiden der gewöhnlichen Orientierung in der Leerstelle des Fährmanns. Wenn die Rezeption gelingt, dann wird etwas von dem sich einstellenden Zweifel an den vorgeblichen Gewissheiten mitgenommen in eine neue, im besten Fall komplexere Ordnung, die sich beginnt beim Verlassen des White Cube zu bilden.

Finestra chiusa

Heinrich von Kleist hatte im Angesicht der schieren Grenzenlosigkeit der Landschaft in Caspar David Friedrichs Mönch am Meer geschrieben, es sei, als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären (vgl. Begemann, 2006). Kleist betont damit die Überwältigung des Betrachters durch die beunruhigende Erfahrung der Entgrenzung der eigenen Wahrnehmung. Friedrich ordnet die Landschaft nicht zentralperspektivisch, wie es die zeitgenössischen Betrachter erwarteten. Vielmehr bildet der Rahmen den Vordergrund, der Standpunkt des Betrachters bleibt unbestimmt (vgl. Riedi, 2005, 410). Unter anderen Voraussetzungen vollzieht Jean-François Guiton eine verwandte Überwältigungsstrategie.

Guiton hat im Fährmann den Augen seiner Betrachter gleichsam Fensterläden vorgesetzt. Das Schließen der Fenster erweist sich als Strategie, Wahrnehmung liquide zu machen, Standpunkte zu verflüssigen. Der künstlerische Raum kann so als rituell gebundener Anstoß zu Lebensvollzug gelten.

Im Alltag scheuen wir solche Vollzüge und weichen dem anderen Blickwinkel, dem Fremden aus. Vielleicht kommt es nicht von ungefähr, dass Guiton das Kajütfenster aus dem Fährmann in einer anderen Arbeit in einen erhellenden Kontext gestellt hat. Im Videotape abecedaire aus dem Jahr 2006 erscheint das Bild unter dem Buchstaben H: Xenophobie⁴⁷.

47 griechisch: „Fremdenangst“

Literatur

- Begemann C. (2006): Brentano und Kleist vor Friedrichs Mönch am Meer. Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung (17.02.2006). In: Goethezeitportal. [http://www ..goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/begemann wahrnehmung.pdf](http://www..goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/begemann_wahrnehmung.pdf) (aufgerufen am 17.08.2009)
- Boehm G. (1969): Studien zur Perspektivität. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag
- Bollnow O. F. (1959): Existenzphilosophie und Pädagogik. Stuttgart: Kohlhammer
- Busch B. (1995): Belichtete Welt. Frankfurt am Main: Fischer
- Croce B. (1921): Dantes Dichtung. Zürich — Leipzig - Wien: Amalthea
- Florenskij P. (1989): Die umgekehrte Perspektive, Texte zur Kunst. Erstausgabe Moskau 1920. München: Matthes & Seitz
- Friese P. (1998): Von Medien und Mythen. <http://www.guiton.de/Textes/MediaMythes D.html> (aufgerufen am 08.11.2008)
- Geertz C. (1995): Dichte Beschreibung. Erstveröffentlichung 1973. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Guiton J.-F. (2009): Email an die Autorin vom 22.07.2009.
- Herbstreuth P. (2001): Daß sich der Raum Öffnet, zu Arbeiten von Susanne Lorenz. In: Architektur, Issue 6, Freiräume, 92001 (S. 68-73) [www.komat.de/susannelorenz/info/herbstreuth heute _hier.doc](http://www.komat.de/susannelorenz/info/herbstreuth_heute_hier.doc) (aufgerufen am 15.08.2009)
- Manetti A. (um 1480): Vita di Filippo Brunelleschi. Reprint: Mailand: Polifio, 1976
- Mercier M. (1997): The Scant Veil of Jean-François Guiton's Work. In: Catalogue "Hésitations des sens", C.A.C. de Basse-Normandie, Hérouville-Saint-Clair, 1997. [http://www.guiton.de/Textes/Texte Mercier E.html](http://www.guiton.de/Textes/Texte_Mercier_E.html) (aufgerufen am 19.08.2009)
- Moritz K. P. (1825): Götterlehre. Berlin: Friedrich August Herbig
- Panofsky, Erwin (1975): Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Köln: DuMont.
- Rehkämper K. (2002): Bilder, Ähnlichkeit und Perspektive: Auf dem Weg zu einer neuen Theorie der bildhaften Repräsentation. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag
- Riedl P P. (2005): Epochenbilder Künstlertypologien. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann

Abbildungen

Abb. 1: Jean-François Guiton: *Der Fährmann*. Schema des Aufbaus.

Abb. 2, 3 : Jean-François Guiton: *Der Fährmann*. Aufbau der Installation im Neuen Museum Weserburg, Bremen.

Abb. 4: Ausgangsbild der vier Videoprojektionen der Installation *Der Fährmann*.

Abbildungen mit freundlicher Genehmigung von Jean-François Guiton, © Joachim Fliegner.