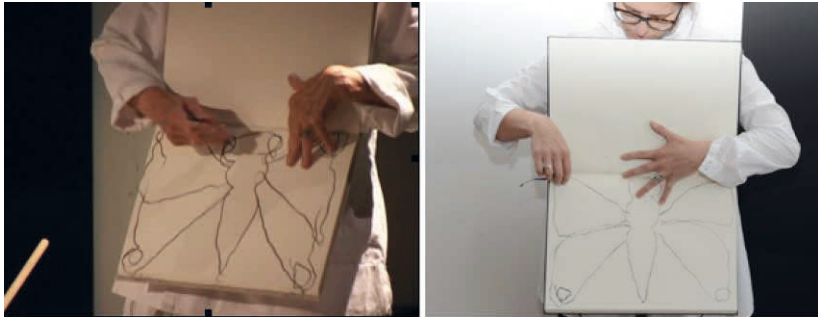


Mimetisches Angleichen

## ***Mimetisches Angleichen: Erkenntnis- und Reflexionsgewinn durch den performativen Nachvollzug künstlerischer Strategien***

von Notburga Karl



[Abb. 1]

### **1. „Praxis Dr. Kunst geschlossen“<sup>1</sup>**

Dieser Beitrag möchte einen Impuls in der Debatte um *artistic research* geben, indem gezeigt wird, welcher Erkenntnis- und Reflexionsgewinn durch den performativen Nachvollzug künstlerischer Strategien möglich ist. In einem methodischen Experiment möchte ich mich dazu einer Performance der einschlägigen New Yorker Künstlerin Joan Jonas durch ein „mimetisches Angleichen“ annähern. In einem zweiten Schritt sollen die Ergebnisse dieses Experiments dann in die aktuelle Forschungsdebatte zur Performance innerhalb der Kunstpädagogik gestellt werden, ehe am Ende dieses Beitrags die Möglichkeiten und Grenzen eines solchen performativen Nachvollzugs künstlerischer Strategien in abstrakterer Form diskutiert werden.

In ihrer Performance *The Shape, the Scent, the Feel of Things* zeichnet Joan Jonas wie so oft in ihren Performances. Dieser Akt des Zeichnens im Kontext einer Live-Performance wirft eine Reihe von Fragen auf, deren Beantwortung einer rein kausal-logisch operierenden Kunstfor-

<sup>1</sup> FAZ, 01.08.2015

schung schwer fällt. So stellt sich z. B. die Frage, warum Jonas in bestimmten Momenten ihrer Performances zeichnet, und wie lang. Solche Fragen scheinen die ‚Dramaturgie‘ einer Performance zu betreffen und werden daher häufig mit Rückgriff auf die Theaterwissenschaften diskutiert. Was ‚zeigt‘ das Zeichnen – handelt es sich dabei primär um die Inszenierung einer alternativen, mit der Performance konkurrierenden Kulturtechnik (eine vermeintlich medienwissenschaftliche Frage), oder zeigt sich etwas über das spezifische Motiv (hier in Abb. 1 ein Nachtfalter, der in unterschiedlichen Variationen gezeichnet wird)? Dies legt sofort einen konventionellen motivgeschichtlichen Zugang nahe. Ich möchte in Bezug auf solche Fragen viel allgemeiner argumentieren und vermute, dass diese gar nicht nur Antworten auf einer kognitiven Ebene einfordern. Sie laden vielmehr dazu ein, (kunst-)theoretische und künstlerische Ansätze zu verbinden. Entsprechend möchte ich mich der Performance durch einen performativen Nachvollzug, also ein eigenes Zeichnen innerhalb der von Jonas gesetzten Paradigmen annähern und versuchen, aus dem eigenen Tun Einsichten zu generieren.

## 2. Fallbeispiel: *The Shape, the Scent, the Feel of Things*

Um die Paradigmen der Performance beim mimetischen Nachvollzug zumindest im Ansatz rekonstruieren zu können, bedarf es zunächst der Bestimmung des Kontexts. Der physische Ort der Performance war das Untergeschoß der *Dia Art Foundation* in Upstate New York, *Dia:Beacon*. Der imaginierte Ort des Geschehens innerhalb der Performance *The Shape, the Scent, the Feel of Things* dagegen ist das Sanatorium in Kreuzlingen unter Ludwig Binswanger. Dort verbrachte der Kulturphilosoph Aby Warburg drei Jahre, von 1921 bis zu seiner Entlassung 1924, als Patient. Warburg litt an „manischer Depression“ und psychotischen Angst- und Zwangszuständen (so die damalige Krankheitsdiagnose). Damit eröffnet sich ein weiterer, nicht mitteilbarer Ort auf: Warburgs Imaginationen. In Ludwig Binswangers Krankenakte findet sich ein Eintrag, den Jonas kurz nach Beginn der Performance live spricht:

*He practices a cult with the moths and butterflies that fly into his room at night.*

## Mimetisches Angleichen

*He speaks to them for hours. He calls them his little soul animals and tells them about his suffering. He recounts the outbreak of his illness to a moth.<sup>2</sup>*

Im Anschluss beginnt Jonas ruhig drei Nachtfalter hintereinander in ein großes Skizzenbuch zu zeichnen. Gleichzeitig sind auf der Projektionswand verschiedene Falter zu sehen. Es hat dabei den Anschein, dass Jonas' Blick zwischen ihrer Zeichnung und der Leinwand hin und her wandert.



[Abb. 2]

Nach einer kleinen Pause fährt eine Aufnahme ihrer Stimme mit den Worten Aby Warburgs fort:

*The most beautiful butterfly I have ever pinned down suddenly bursts through the glass and dances mockingly upwards into the blue air... (ein Klingeln beginnt) Now I should catch it again, but I am not equipped for this kind of locomotion. (Videoschnitt zur Frau mit Spitzentüchlein) Or to be exact. I should like to, but my intellectual training does not permit me to do so...<sup>3</sup>*

Nach dem dritten Tier stoppt Jonas das Zeichnen, klappt das Buch zu und geht zu einer anderen Aktion über.

Mich interessiert an dieser Szene das Zeichnen in seiner Prozesshaftigkeit – nicht in seiner Motivik. Das gezeichnete Motiv, ein Nachtfalter bzw. Schmetterling, wird in den gesprochenen Passagen der Performance schon hinreichend behandelt. Diese Passagen, die um die „Seelentierchen“ Warburgs kreisen, stammen aus unterschiedlichen Texten. Ich nehme an, Jonas verfolgt mit ihren Live-Zeichnungen ein anderes Ziel, als den gesprochenen Text lediglich zu bebildern.

<sup>2</sup> Michaud, S. 171f.

<sup>3</sup> Michaud, S. 173

Um dies herauszufinden, muss zunächst noch eine wesentliche methodische Frage geklärt werden – gerade wenn die Bedeutung des gezeichneten Motivs zunächst einmal suspendiert werden soll. In der Forschung lässt sich nämlich ein klarer Fokus auf dem Wiedererkennbaren und Konventionalisierten des Bilds ausmachen – auf seinen ‚Dokumentsinn‘ und seine bildhaft gewordenen ‚Sinnstrukturen‘. Es gilt zumeist, eine Bildlogik in eine Textlogik zu transformieren, und dabei erscheint das gegenständlich Wahrnehmbare am prägnantesten. So weist Bockemühl darauf hin, „dass das Gegenständliche im Bild, das Motiv, immer schon ein Begriff oder von begrifflicher Art ist.“<sup>4</sup> Möchte ich dagegen die Frage nach dem *Warum* des *Zeichnens* stellen und zum Beispiel auch performative Implikationen herausarbeiten, ohne sofort auf konventionalisierte Bedeutungsstrukturen zurückgeworfen zu werden, dann braucht es eine andere methodische Herangehensweise, die vor der möglichen Begrifflichkeit einer Zeichnung ansetzt. Auch soll die Methode bildspezifisch angelegt sein, d. h. ich versuche, ebenfalls bildgebundene Forschungsstrategien zu entwickeln und zu plausibilisieren. Nur so kann es gelingen, den Geltungsanspruch vom „Eigensinn der Bilder“, wie ihn Boehm und andere formuliert haben, auch im eigenen Forschungsprozess aufrechtzuerhalten.

Es geht also methodisch darum, Bilder im weitesten Sinne *bildhaft*, Performances *performativ*, Zeichnen *zeichnerisch* zu kontextualisieren. Ich versuche deshalb nicht nur, Zeichnungen von Jonas durch eigene Zeichnungen zu beforschen, sondern tue dies in einem *mimetischen Angleichungsprozess*. Ich berufe mich mit dieser Begrifflichkeit neben Birgit Engel auf Christoph Wulf, der sein Verständnis von ‚Mimesis‘ wie folgt beschreibt: „Der mimetische Prozess ist nicht bloß ein rezeptiver, sondern auch ein aktiver [...] In seinem Mittelpunkt steht der Bezug auf das Andere, das es nicht einzuverleiben, sondern dem es sich anzugleichen gilt.“<sup>5</sup> „In diesen Prozessen“, so Wulf weiter, „überlagern sich Rezeptivität und Aktivität.“<sup>6</sup> Was im Prozess des Angleichens übernommen wird, ist nicht das wiederholte Ergebnis in Form eines gespielten Erscheinungsbildes, sondern es sind die Paradigmen und Struk-

<sup>4</sup> Bockemühl, S. 74

<sup>5</sup> Wulf/Gebauer 1992, S. 395 in Engel, S.92

<sup>6</sup> Wulf 2001, S. 259 in Engel, S. 129

## Mimetisches Angleichen

turen, die zu ihm führten. (Das Erscheinungsbild eines mimetischen Prozesses mag dabei durchaus abweichen.) Meine Methode geht dabei von einem ‚impliziten Wissen‘ (Polanyi) aus, welches über Körpergesten und (unbewusstere) Körperbewegungen, wie sie z.B. das Zeichnen auszeichnen, geteilt werden kann. Der Körper ist Ort dieses impliziten Wissens und bringt es zudem zur Erscheinung, so dass es für Außenstehende explizit werden kann. Durch den Wechsel von Aktivität (dem mimetischen Angleichen) und kritischer Rezeptivität zeigt sich mehr als z.B. bei einer bloßen Werkbeschreibung. Des Weiteren interessiert mich an diesem Methodendesign das „Zeigen“. Dieter Mersch weist den spezifischen Doppelcharakter des Zeigens als Potential des Ikonischen aus (das transitive/intentionale und intransitive/phänomenale „Zeigen“ als Zeigen von etwas und zugleich sich selbst, vgl. Mersch 2014 S. 20).

Meine methodische Arbeit im Kontext kunstpädagogischer Grundlagenforschung liegt daher in dieser Thematisierung des dynamischen Verhältnisses von Prozess und Produkt, wie sie sich momentan vor allem auch interdisziplinär als Forschungsfrage abzeichnet.<sup>7</sup> Ein solches dynamisches Verständnis mag dann auch eine ephemere Kunstform wie die der Performance teilweise wieder verfügbar machen. Aufbauend auf diesem speziellen Verständnis von ‚Mimesis‘ möchte ich ausloten, welcher Erkenntnis- und Reflexionsgewinn darin liegen kann, wenn ich mich einem Forschungsgegenstand – hier exemplarisch die Sequenz des Falterzeichnens in Jonas’ Performance – in einem performativen Prozess mimetisch angleiche. Auf diese Art und Weise möchte ich im Bereich des Bildhaften bleiben und dennoch forschungsrelevante Kriterien etablieren. Mich den Zeichnungen von Jonas praktisch-mimetisch zu nähern, bedeutet nun auch, sensibel zu werden für die Performanz des Bildhaften allgemein.

Meine Vorgehensweise bei der Erprobung dieser mimetischen Forschungsmethode war zunächst, strukturelle Eigenheiten der Performance zu identifizieren, die wesentlich für den mimetischen Angleichungsprozess sind: Erstens das Wissen um aufmerksame Beobachtung durch Andere im Prozess: Das Skizzenbuch ist auf den Betrachter ausgerichtet, dieser wird ohne Blickkontakt adressiert. Zweitens, die Tatsache, dass sich im Rücken der Zeichnerin auf der öffentlichen „Bühne“

<sup>7</sup> Peters, S. 7-21

eine mediale Verlängerung des Raumes findet. Die Projektion eines Videos ließ sich so z. B. durch die spiegelnde Glasscheibe eines Schaufensters mit bühnenartiger Ausstattung ersetzen. Drittens der Akt des Zeichnens selbst: Die Einlinienzeichnung wird zügig durchgezogen und schematisch wiederholt, wobei sich linke und rechte Hand zeichnend ablösen.

Ich habe dann ganz praktisch unterschiedliche Situationen getestet, in denen ich vor Publikum einen Schmetterling zeichnete. Es entstanden zunächst Zeichnungen im Atelier, dann in verschieden konfigurierten öffentlichen Räumen Nürnbergs, etwa vor der Schaufensterwand eines einschlägigen Kaufhauses am Marktplatz unter freiem Himmel, und schließlich in einer kellerartigen Passage, auf einer Rolltreppe und in der U-Bahn. In meinem Rücken sollte sich immer noch so etwas wie ein Raum abzeichnen. Dieses Forschungsdesign lässt sich sicher präzisieren; hier soll lediglich fokussiert werden, welche *neuen* und vielleicht anderen Aspekte die Methode des mimetischen Angleichens in den Vordergrund rückt.

Als Ergebnis dieses ersten Experiments lässt sich sagen, dass sich durch den performativen Nachvollzug von Jonas' künstlerischen Strategien mittels eines mimetischen Angleichens tatsächlich ein möglicher Erkenntnis- und Reflexionsgewinn für das *Warum* des Zeichnens in Jonas Performance ergeben hat. Dieser Gewinn besteht in folgenden Bereichen:

(1) Die *Körperlichkeit des Zeichengrunds* tritt hervor. Sich Jonas' Zeichnen anzugleichen bedeutet vor allem ein Zeichnen auf dem eigenen Körper. Ich verschmelze mit dem Skizzenbuch zum Bildgrund; Analogien entstehen dort, wo sich der Stift auf meinem Körper befinden würde. Das Weiß des Zeichengrundes des Papieres wird durchlässig. Wirft man diese Erfahrung nun analytisch auf Jonas' Performance zurück, so finden sich auch bei ihr deutliche Hinweise darauf, dass sie auf derartige Erfahrungen eines körperlichen Bildgrundes abhebt. Diese sind durch die Platzierung des Zeichengrundes analog zur Motivik erkennbar (so breiten sich die Flügel des Schmetterlings z. B. ungefähr in Hüfthöhe aus). In anderen Werken zeigt sich diese Erfahrung noch verstärkt, und zwar immer dann, wenn Jonas statt eines Blockes ein weich geknülltes,

## Mimetisches Angleichen

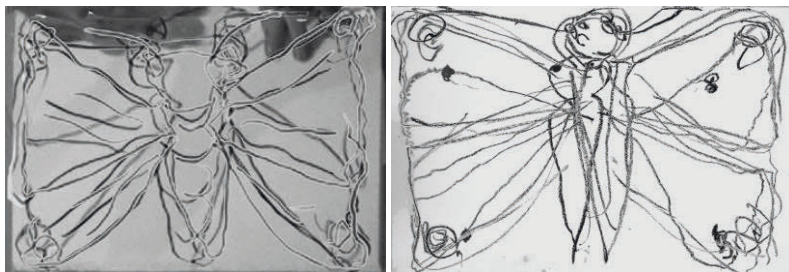
an den Körper angeschmiegttes Papier vor sich hält, das sie „bezeichnet“. Sie tut dies mit einem Akt ihrer selbst, gewissermaßen mit einem Röntgenblick auf ihren Körper durch Papier und Stoff hindurch. Als Fortsetzung dieser Erkenntnis werden nun auch solche Momente in ihrer Performance spannend, in der sich Formen des Zeichnens finden, die dezidiert dezentriert, vom Körper weg praktiziert werden, etwa wenn das großformatige Papier am Boden liegt und Jonas zu ausschweifenden Bewegungen darum herum gezwungen wird.



[Abb. 3]

(2) Das *Zeichnen aus dem Körper*: Von meinen ersten experimentellen Zeichnungen bin ich enttäuscht – vielleicht weil hier mein wertender Maßstab noch ein kognitiver oder konventionell-ästhetischer ist. Ich empfinde diese ersten Zeichnungen im Rahmen meines Forschungsdesigns als ausdruckslos und suche nach Möglichkeiten, den Ausdruck der Linien zu verstärken. Dabei fließt das Geschehen um mich herum stärker in die Bewegung während des Zeichenprozesses ein; ich fixiere beim Akt des Zeichnens die Passanten, die sich nach mir umdrehen. Ich stelle fest, dass ich nun beginne, mich mehr auf mein Körpergefühl zu konzentrieren und Linien ohne Hinzuschauen platziere. Wende ich mich mit dieser Erfahrung nun erneut Jonas' Zeichenpraxis zu, so entdecke ich auch bei ihr Zeichnungen, bei denen ihr Körpergefühl in besonderer Weise in Erscheinung tritt. Eine kontrastive Untersuchung der Bildhaftigkeit von Jonas' und meinen Zeichnungen durch Überblenden zeigt, dass in allen ihren Versionen ein ähnlicher Linienschwung her-

vortritt (Abb. 4 links), der die Körperlichkeit des Insekts hervortreten lässt und dessen Körpermitte akzentuiert.



[Abb. 4]

Bei Jonas lässt sich zunächst eine gewisse Übung des Nachtfalter-Zeichnens beobachten, eine Fortentwicklung der Zeichnung. Jedoch ändert sich ihr Schema nicht sehr stark. Im Blick auf weitere Zeichnungen, die sich ebenfalls übereinander legen lassen, überrascht die Ähnlichkeit ihrer Lineaments im Gegensatz zu meiner Variationsbreite. Die Form zeigt sich extrem selbstständig und dynamisch, obwohl die Linienelemente dem gleichen Schema entnommen sind, und daher Ähnlichkeiten nahe lägen. Die Formen meiner Schemazeichnung (Abb. 4 rechts) dagegen sind in ihren Grundformen sehr geometrisiert; sie wirken unlebendig bzw. bleiben dem Bildgrund passiv verhaftet. Jonas zeigt trotz Vereinfachung viele markante Details, die aus einem eingeübten und angelernten Repertoire stammen müssen.

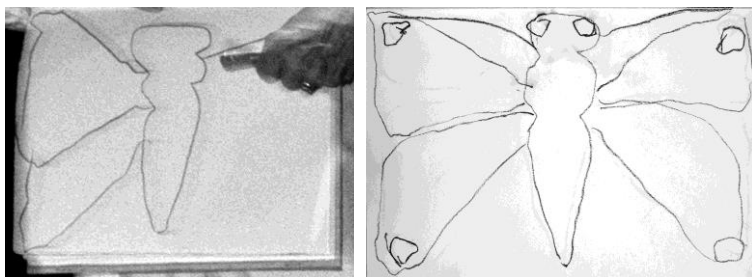
(3) *Zeitlichkeit und Rhythmus* treten in Erscheinung: Im Zeigemodus agiere ich in einem anderen Tempo als in einem zeitlich stark begrenzten Rahmen wie z. B. auf der Rolltreppe; dort wird die Zeichnung hektisch, fest, verzogen; durch diese Erfahrung gerät die Vollständigkeit der Zeichnung bei Jonas in den Blick. In der U-Bahn wird die geschätzte Zeit zwischen den Stationen zäher; andererseits behauptet sich das Zeichnen gegen seine Kommentierungen (oder Ignorierungen) durch Passanten und erweist sich als ein sich selbst genügender Vorgang. Ebenso erhalte ich überraschend über das gespiegelte Fenster an der gegenüberliegenden Seite visuelle Anhaltspunkte und eine konkrete



## Mimetisches Angleichen

raumzeitliche Verortung für mein Zeichnen. Auch hierdurch verschiebt sich mein Bezug zur und mein Anspruch an die Zeichnung.

Bei Jonas sind Aspekte der Rhythmik auch aus dem Prozess des Zeichnens selbst ableitbar. Ein Blick auf die Binnenzeichnung im unteren linken Flügel zeigt, dass der Linienverlauf abhängig von der spezifischen Körperlichkeit des Zeichenvorgangs ist: So ähneln sich im vergleichenden Übereinander nicht nur die Lage im Format, sondern auch der Rhythmus der Richtungsänderung einzelner Lineaments. Bei einer erneuten Gegenüberstellung tritt dann auch der gleichmäßige Auftrag des Zeichenstifts hervor. Im kraftvoll-gleichmäßigen Kontakt mit dem Papier zeichnet sich die Spur einer Bewegung auf. Die Konturlinie erscheint auf einer flachen Bildebene, während der unregelmäßig aufgetragene Abrieb der mimetisch erstellten Zeichnung (Abb. 5 links) Tiefe illusioniert. Die Linienführung erscheint vorsichtig und keineswegs selbstverständlich.



[Abb. 5]

Die Bedeutsamkeit des Rhythmus, der Taktung und der Ambivalenz von Zeit werden also durch das mimetische Angleichen erfahrbar, selbst wenn die konkrete Mimesis wie hier ‚unscharf‘ bleibt (ein anderer Kontext, andere zeitliche Begrenzungen). Bei Jonas ist nun umso erstaunlicher, dass es eine dramaturgische Orientierung des Zeichnens gibt. Sie nimmt sich ebenso ganz eindeutig ihre Zeit zum Zeichnen. Sie setzt ihre Linien zügig, aber nicht hektisch; sie ist konzentriert und zielstrebig und widmet dem Vorgang des Zeichnens selbst große Aufmerksamkeit und Ernsthaftigkeit. Das Weglegen des Buches ist ein Ankerpunkt in der Dramaturgie und wird sorgsam inszeniert; es markiert den

Vollzug des Zeichenprozesses und ist diesem vollständig untergeordnet. Meine Wahrnehmung des Zusammenhangs zwischen Zeichnung und Videoprojektion bei Jonas kippt damit: für einen Moment entsteht für mich der Eindruck, dass über das Zeichnen die Bilder der Projektion generiert werden und nicht umgekehrt.

(4) *Perspektivwechsel*: Im kontrastierenden Vergleich meiner beiden Sichtweisen (als Zeichnerin und Rezipientin) tritt mein Bezug zur Zeichnung deutlich hervor: Ich muss über Kopf zeichnen, die Distanz zur Zeichnung wird dadurch vergrößert. Ich gerate in einen Zwischenraum der Propriozeption, denn die Orientierungen von Körper und Auge widersprechen sich.

(5) *Die Ökonomie der Aufmerksamkeit*: Ich spüre die Neugier der Passanten, die sich mir und der Kamera zuwenden, als würde etwas vorgeführt, sich ihnen etwas zeigen. Diese Form der Aufmerksamkeit hat große Auswirkungen auf mein Zeichnen. Durch die Stimmungen, die sich zwischen den Passanten und mir einstellen, wechselt auch meine handlungsleitende Orientierung beim Zeichnen. Die Stimmung überträgt sich insbesondere auf die Linienführung. Ein Schema als Gerüst des Zeichnens zu haben, steht in Beziehung zum fortlaufenden Geschehen während der Handlung und ist quasi eine Abkürzung der Suche nach einem Bildmotiv. Dieses Eingebundensein in eine Ökonomie der Aufmerksamkeit wird auch von Joan Jonas reflektiert. Sie ist sehr gespannt darauf, was sich während des Zeichnens ergibt, während der Performance gilt ihr dies als die eigentliche Herausforderung. Sie sagt von sich selbst:

*I have always drawn during performances, [...]. And I enjoy that because I set up a situation and then I make a drawing in front of an audience and it really alters the way that the drawing looks and what kind of image comes although I always know the image I [want to] make – the name of the image: a dog's head, a heart, a snake – I know the name of the image and I try to make it the same every time, but it always turns out a little differently.<sup>8</sup>*

<sup>8</sup> Joan Jonas 2013

## Mimetisches Angleichen

(6) *Die Dynamisierung von Bildebenen*: Ich beginne in mehreren Bildebenen gleichzeitig zu agieren: dazu gehören meine vage Vorstellung der Form, die sich beim An-,blicken‘ der Passanten als inneres Bild vor meinen ‚Blick‘ schiebt, sowie die vollzogene Form selbst.

Als momentanes Zwischenfazit lässt sich somit formulieren, dass in der Tat die analytische Strategie des mimetischen Angleichens einen Erkenntnis- und Reflexionsgewinn mit sich bringen kann und der performative Nachvollzug künstlerischer Strategien auch einen akademischen Blick schärfen kann. Es gilt nun aber, die individuellen Erfahrungen und deren Relevanz auf eine abstraktere Ebene zu heben. Im Kontext einer Grundlagenforschung zu gezeichneten Artefakten in Forschungsprozessen möchte ich aufzeigen, wie sich die Strategie des mimetischen Angleichens in kunstwissenschaftliche Theorien integrieren lässt. Diese nächsten Schritte möchte ich im Folgenden kurz skizzieren.

### 3. Mimetisches Angleichen im bildwissenschaftlichen Diskurs

Zu den Ergebnissen des Experiments, die ich von nun an auch in meiner kunstwissenschaftlichen Analyse der Performance von Joan Jonas deutlich stärker berücksichtigen werde, gehören vor allem zwei Aspekte. Erstens hat das Experiment unterstrichen, dass der *Bildgrund* tatsächlich als „unstet“ aufgefasst werden sollte, wie dies Gottfried Boehm formuliert hat. Dabei tritt in Bezug zu diesem Bildgrund eine besondere Dimension hervor: der *Körper* ist „Bildgrund“. Zweitens hat sich erneut gezeigt, dass Zeichenhandlungen eben keine ‚Zeichen‘ (im Sinne einer Semiose) sind, und dass statt dessen Theorien des „Zerzeigens“<sup>9</sup> (Dieter Mersch) bzw. der „Blickakte“<sup>10</sup> (Sybille Krämer) wichtig werden.

<sup>9</sup> vgl. Mersch 2014

<sup>10</sup> vgl. Krämer 2011

### 3.1. Der „unstete“ Grund der Zeichnung und die Körperlichkeit

„Unstete“ Bildgründe, oder allgemeiner gefasst, Grundierungen des Bildhaften, sind bereits mehrfach kunsttheoretisch oder -philosophisch thematisiert worden. Jean-Luc Nancy z. B. fasst das Bild in seiner Schrift ‚Am Grund der Bilder‘, etwa als „das Gewebe eines fadenlosen Webens“, und zielt dabei auf ein Moment des Abwesenden und Undarstellbaren am Grund der Bilder: „Der Sinn bedarf des Bildes, um aus seinem Stoffmangel, seiner Unhör- und Unsichtbarkeit herauszutreten.“<sup>11</sup> Nancy verleiht dem Bild eine entscheidende bildspezifische Dimension, die kategorisch zwischen Sichtbarem und Sichtbarmachung trennt.

Für Nancy löse sich das, was sich vom Bildgrund abhebe, davon jedoch nie völlig los. Der Wunsch, den Bildern auf den Grund zu gehen und hinter den Formen ausfindig zu machen, was sie begründe, sei unerschöpflich, erzeuge der Grund doch immer neue Formen, die sich vor den unerreichbaren, weil abwesenden Grund schieben und das Begehren neu anstacheln würden.<sup>12</sup> Vor allem aber hat Gottfried Boehm den „unsteten“ Bildgrund analysiert. Boehm beschäftigt sich intensiv mit der „Ipseität“ des Bildes, seiner Eigenlogik, und stellt dabei auch Fragen an die Konventionen des Bildgrundes als „Figur des Anfangs“. Für ihn ist dieser Grund kein notwendiger *Hintergrund*, der zugunsten der Figur mal schwächer oder stärker in Erscheinung tritt, forciert oder negiert wird. Boehm nimmt vielmehr als Grundkonstellation an, dass die materielle Oberfläche als Erscheinungsort immateriellen Sinns dient.<sup>13</sup> Diese Vorstellung des Bildes lässt aber den „Grund“ der Bilder *doppeldeutig* werden – folgt sie doch einem Paradigma, welches bereits Gernot Böhme als gedankliche Trennung des Bildes in „Image“ und „Tableau“ herausgearbeitet hat.<sup>14</sup> Boehm geht über diese Trennung noch hinaus, indem er das Übersehene zusätzlich differenziert.<sup>15</sup> Und er fragt grund-

<sup>11</sup> Nancy, S. 114

<sup>12</sup> Alloa, S. 32

<sup>13</sup> Boehm, S. 34

<sup>14</sup> vgl. Böhme 2004

<sup>15</sup> Boehm bezweifelt daher die Vorstellung vom Bild, das „an die ebenen, grundierten Malgründe“ denken lässt, „die in Geschäften für Künstlerbedarf feilgeboten werden oder bemalt als Gemälde an der Wand hängen.“ Dieses flache, tendenziell [orthogonal] gerahmte Ding beherrsche auch als Foto oder Bildschirm unsere Vorstellung von Grund, und

## Mimetisches Angleichen

sätzlicher, was denn einen ‚Grund‘ zum ‚Bildgrund‘ macht, und was „der tatsächliche Anfang des Bildes, der „tragende Grund auch seiner wissenschaftlichen Analyse“ sein könnte. Die von ihm entworfene Grundkonstellation einer materiellen Oberfläche als Erscheinungsort immateriellen Sinns ist nicht an konventionalisierte flach-orthogonale Tableaus gebunden; auch krude Höhlenwände, der Boden von Stonehenge, Labyrinth u. v. m. fallen darunter. Boehm schlägt einen weiten mentalitätsgeschichtlichen Bogen, um eine gewachsene Vorstellung von einem Grund zu entwickeln, der sich „aus Energieverhältnissen generiert“<sup>16</sup>, als mehrsinniges Explikat von Kräften, das sich durchaus als Differenzphänomen beschreiben lässt. Genealogisch bedeutet dies, dass der Grund der Bilder einem ursprünglichen Chaos entspringt, dem im Lauf der Kulturgeschichte ein Zwischenraum des Bewusstseins für Raum, Zeit und Geschichte abgerungen wurde.

Dabei spielen nun auch körperliche Erfahrungen mit hinein. Mit dem Leib als Substanz sei „im Ephemeren des Chaos ein Halt geschaffen“.<sup>17</sup> Dennoch hafte dem Grund weiter ein kontinuierender Aspekt des Chaotischen an, denn er stellt eigentlich keinen fixierten Stillstand dar, sondern bleibt ‚unbebaut, ungerregelt, namenlos, unentfaltet‘<sup>18</sup>, also in ständiger Herausforderung. Er ist deshalb für Boehm ein Kontinuum und das Bild ist für ihn eine temporale Einheit.

Diese bildtheoretische Verschränkung von Ort und Zeitlichkeit ermöglicht eine innovative Lesart der Performance. Boehm spricht nämlich in Bezug auf das Bild von einer notwendigen Konfiguration von Kräften, die als Eigenschaften des Kontinuums in flüssiger Bezogenheit durch „Eigenschaften einer Mannigfaltigkeit von Distinktionen“ in immer neuen Versuchen transformiert werden. Eine solche Distinktion kristallisiert sich bei Jonas besonders heraus, da in ihrem Zeichenprozess der Bildgrund des Papiers durchlässig und ihr eigener Körper der Performance zum Bildgrund wird. Während sonst bei der Betrachtung von

manche Theorie arbeite sich daran ab wie an einer unerklärten Leitvorstellung, vgl. Boehm 2012, S. 32

<sup>16</sup> Boehm, S. 47

<sup>17</sup> Boehm, S. 49; die ungreifbaren Kräfte des Chaos werden verkörpert, werden handelnde Personen.

<sup>18</sup> Vgl. Boehm, S. 50

Performances die körperliche Präsenz oder die Ereignishaftigkeit als Selbstwert im Fokus stehen, wird in dieser hier plausibilisierten Vorstellung den Performern eine spezifische Rolle zugewiesen, nämlich als Akteure im Spiel der Kräfte Handlungen zu vollziehen, um dem Chaos einen vorübergehenden Grund der Bilder abzurufen.<sup>19</sup>

Nach diesem kurzen Exkurs zu Nancy und Boehm möchte ich nun Joan Jonas' Zeichenprozess während ihrer Performance erneut in den Blick nehmen: Erweitert man die Vorstellung vom Bildgrund nämlich über das einzelne Blatt des Skizzenblockes hinaus, dann lässt sich das ganze Ensemble, inklusive Jonas' eigenem Körper, als Bildgrund fassen. Das Zeichnen wird zum „Be-Zeichnen“ des Körpers – Jonas bringt sich selbst körperhaft in ihre Zeichnungen ein. Dazu gibt es einige Beispiele, die in Jonas' Werk seit den frühen Performances nicht abreißen:

Im letzten Teil der weniger bekannten Performance *Left side right side* (1972) zeichnet Jonas direkt auf ihr Gesicht, und führt uns im Anschluss ihre Zeichnung in gezielten Beleuchtungen vor; in *Double Lunar Dogs* (1984) verschwindet sie unter einer transparenten Folie, die mit rätselhaften Schriftzeichen bezeichnet sind, in der jüngsten Performance, *Re\_animation* (2010-2015) erstellt sie großformatige Zeichnungen ihres Körpers.

### 3.2. „Es gibt keine reinen Zeichenhandlungen“<sup>20</sup>

Es hat sich weiter gezeigt, dass Zeichenhandlungen eben keine ‚Zeichen‘ im Sinne einer Semiose sind, und dass für ihre Analyse entsprechend performative Theorien von *Blickakten* wichtig werden. Dieter Mersch hatte sich bereits mit der Frage beschäftigt, was z. B. in Zeichnungen überhaupt ‚sichtbar‘ wird. Laut Mersch zielen Sichtbarmachungen „weniger auf das Sichtbare selbst, als vielmehr auf eine Präsenz [ab], die das Sehen ‚ver-rückt“.“<sup>21</sup> Er fordert daher auch eine Betrachtung von „jenem ‚dispositionären‘ Arsenal von Verfahrensweisen oder Tech-

<sup>19</sup> Obwohl es bei Boehm nicht darum geht, dass das Bild ein „Theaterboden, Bühnenraum“ ist, auf dem die Akteure wie Stonehenges Steine platziert werden, möchte ich den Gedanken zunächst in diese Richtung weitertreiben.

<sup>20</sup> Krämer, S. 66

<sup>21</sup> Mersch 2014, S. 18

## Mimetisches Angleichen

nologien [...], die die Ordnungen des Sichtbaren und den durch sie induzierten Blick aufstellen; Verfahren, die das *tacit knowledge* einer ganzen Geschichte von Visualisierungsstrategien aufrufen“[.]<sup>22</sup>

Jonas, so könnte man sagen, nutzt die Performance für derartige Blick-Verrückungen und sie zeigt diese als solche, indem sie ihren Vollzug selbst-reflexiv markiert. Im Zeichnen tritt uns die Performerin Jonas mehrdimensional gegenüber; es geht nicht um den Falter, sondern während des Zeichnens auch selbstreflexiv ums Zeichnen und um sie selbst (ihr Körpergefühl, ihre sensible Wahrnehmung).

Mersch argumentiert, dass das „stets changierende Spiel zwischen Zeigen und Sichzeigen, ihr Chiasmus [...] die Passion des Blicks gefangen nimmt.“ Wenn man dieses Oszillieren näher analysiere, dann zeige sich, dass jede ‚Geste‘ (bildliche wie leibliche) mit einer „genuinen ‚Affirmation‘ zusammenhängt: Sie ist Grundzug des Sichzeigens, des In-Erscheinung-tretens selbst“.<sup>23</sup> Die Geste der Bilder bei Jonas besteht darin, uns etwas zu sehen zu geben, das sich oft gerade nicht auf der Ebene der Sichtbarkeit erschließt.

Sybille Krämers performative Theorie von Blickakten basiert darauf, dass beide einschlägigen Konzeptualisierungen des Performativen – also sowohl die *sprachtheoretische* der Sprechakttheorie als auch die *theater- und kunsttheoretische Debatte* – von einer „Einsicht in die grundständige Körperlichkeit dessen [ausgehen], was sich zwischen dem Wahrnehmbarmachen der Akteure und dem Wahrgenommenwerden seitens der Zuschauer vollzieht.“<sup>24</sup> Damit unterminierten diese repräsentationskritischen Konzepte beide eine kategorische Trennung zwischen Zeichen und Bezeichnetem. Während allerdings in der sprachtheoretischen Debatte ein „sublime[r] konstruktivistischer Konsensus“ vorherrsche, unterminierte die theatrale, kunsttheoretische Perspektive diesen, denn in der Performance sei die Wirklichkeitserfahrung der Ohnmacht enthalten.

*Der Blick ist ein performativer Akt, der etwas gründet oder zerstört, anfangen oder enden lässt [...]*<sup>25</sup>

<sup>22</sup> ebenda

<sup>23</sup> ebenda, S. 23

<sup>24</sup> Krämer, S. 65

<sup>25</sup> Schürmann, S. 192

Dabei stellt Krämer als Analogie zum weltkonstituierenden „Sprechen“ das „Blicken“ (und nicht etwas das Sehen (Sehakte), oder einfach ein Bild (Bildakte, vgl. Bredekamp). Sie versucht in Analogie zum Sprechakt mit Hilfe von Sartres Blickreflexionen<sup>26</sup> eine Theorie des *Blickaktes* zu begründen, dessen Ausgangspunkt „nicht das ‚Blicken‘ als eine vom Subjekt ausgehende Aktivität“ sei, sondern die Elementarerfahrung eines ‚Angeblicktwerdens‘, die in unserer Sozialität angelegt sei und dem Subjekt durch einen anderen Menschen widerfahre. Dieser andere ist nicht der, mit dem ich kommuniziere (im Sinne einer intentionalen Handlung), sondern derjenige, durch den ich angeschaut werde (als widerfahrendes Geschehen). Ermächtigung und Entmächtigung sind also zwei Enden des ‚Blicks‘. Mit *Blickakt* ist daher bei Krämer gemeint,

*dass unser Verhältnis zu Bildern, welches entsteht, indem wir Bilder anblicken und diese dabei zurückblickend etwas ‚mit uns machen‘, grundiert ist in der sozialen – und nicht einfach ‚kulturellen‘ Konstruktion unserer Existenz. Nur weil und insofern wir soziale Wesen sind, machen und betrachten wir Bilder.<sup>27</sup>*

Sichtbarkeit an sich spielt dabei keine tragende Rolle, vielmehr werde unter dem Blick der Bilder aus dem Sehen ein Spüren.<sup>28</sup>

#### **4. Unter dem Angeblickt werden aus dem Spüren ein Sehen machen**

Um als Forscherin diese Orte aufzuspüren, um dem wissenschaftlich konventionalisierten, identifizierenden und reflektierenden Sehen operativer Bilder wieder ein pathisches Verhältnis zu Bildern gegenüberstellen zu können, bedarf es also Wegen, die beides einschließen. Dieter Mersch zufolge geschieht ein solches Experimentieren „nicht um des Experimentes willen; es verfolgt nicht das Ziel einer Wissensproduktion, um eine allgemeine Aussage zu formulieren oder eine Gesetzmäßigkeit zu entdecken, sondern es dient der Reflexion (...) der ästhetischen Praxis und ihrer Medialität selber, wie sie sich einzig im Exemplarischen vollzieht.“<sup>29</sup> Als „epistemische Praxis“ kann Experimentieren künstlerisches

<sup>26</sup> Krämer bezieht sich dabei auf Sartres Werk *L'être et le néant*, 1943

<sup>27</sup> Krämer, S. 70

<sup>28</sup> Damit bezieht sich Krämer auf Georges Didi-Huberman

<sup>29</sup> Mersch 2012, S. 42



## Mimetisches Angleichen

Wissen generieren, das Mensch ebenbürtig neben das Forschungsparadigma „vermeintlicher Rationalität“<sup>30</sup> stellt. Das bedeutet für mich als Forscherin auch, dass ich mich Situationen stelle, die mich entschleunigen, um den „sehenden“ Blick vorübergehend zu verlieren.

Dieses besondere spürende Verhältnis zu Bildern bzw. Zeichnungen entsteht über die mimetische Angleichung. Die Bedeutung des Zeichnens innerhalb der Performance von Joan Jonas erhält eine Tragweite, die jenseits der Gegenständlichkeit und der Motivik aufgezeigt werden kann. Die vorgestellte methodische Vorgehensweise dient vor allem zur Erschließung grundlegender bildtheoretischer Fragestellungen und forschungspraktischer Zusammenhänge in der empirischen kunstpädagogischen Grundlagenforschung.<sup>31</sup>

## Literatur

- Alloa, Emmanuel: Der Aufstand der Bilder, in: Ders. (Hg.): Bildtheorien Aus Frankreich. Eine Anthologie, München 2011, S. 9-42
- Bockemühl, Michael: Anschauen als Bildkonstitution, in: Fruh, Clemens/Rosenberg, Raphael/Rosinski, Hans-Peter (Hgg.): Kunstgeschichte – aber wie?, Berlin 1989, S. 62-82
- Boehm, Gottfried: Der Grund. Über das ikonische Kontinuum, in: Ders. und Matteo Burioni (Hgg.): Der Grund. Das Feld des Sichtbaren, München 2012, S. 29-91
- Böhme, Gernot: Theorie des Bildes, München 2004
- Engel, Birgit: Verstehen heißt Nachvollziehen und Vorstellen, was der Andere meint, in: Diess.: Spürbare Bildung. Über den Sinn des Ästhetischen im Unterricht, Münster New York München Berlin, 2003, S.126-134
- Martina Hessler, Martina; Mersch, Dieter (Hgg.): Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft, Bielefeld 2009
- Mersch, Dieter: Kunst als epistemische Praxis, in: Elke Bippus (Hg.) Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens, Zürich Berlin 2012, S. 27-47
- Nancy, Jean-Luc: Am Grund der Bilder, Berlin Zürich 2006

<sup>30</sup> Mersch 2012, S. 42

<sup>31</sup> Dabei müsste z. B. die Rolle des impliziten Wissens der ForscherInnen thematisiert werden.

## Notburga Karl

- Hornuf, Daniel: Künstlerische Forschung. Praxis Dr. Kunst geschlossen, in: FAZ, 01.08.2015, nachzulesen unter: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/forschung-und-lehre/praxis-dr-kunst-geschlossen-nachruf-auf-die-kuenstlerische-forschung-13722796.html>, abgerufen am 28.9.2015
- Jonas, Joan: *The Shape, the Scent, the Feel of Things: A Performance Based on the Writings of Aby Warburg*, New York 2006
- Joan Jonas, Interview aus: Michael Blackwood Productions, Inc.: *Joan Jonas. Reanimation*, NYC 2013, DVD, 1:14:00
- Krämer, Sybille: Gibt es eine Performanz des Bildlichen? Reflexionen über ‚Blickakte‘, in: Schwarte, Ludger (Hg.): *Bild-Performanz*, München 2011, S. 62-89
- Marranca, Bonnie und MacDonald, Claire: „Drawing My Way In“, a conversation with Joan Jonas, *PAJ: A Journal of Performance and Art* (PAJ107), May 2014, 35-57
- Mersch, Dieter: Die Zerzeugung. Über die Geste des Bildes und die Gabe des Blicks, in: Richtmeyer, Ulrich/Goppelsröder, Fabian/Hildebrandt, Toni (Hgg.): *Bild und Geste: Figurationen des Denkens in Philosophie und Kunst*, Bielefeld 2014, S. 15-44
- Michaud, Philippe-Alain: *Aby Warburg and the Image in Motion*, New York 2004
- Peters, Sibylle: Das Forschen aller – ein Vorwort, in: Dies. (Hg.) *Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*, Bielefeld 2013, S. 7-21
- Schürmann, Eva: *Sehen als Praxis*, Frankfurt a. M. 2008
- Wulf, Christoph: *Mimesis und performatives Handeln*, in: *Grundlagen des Performativen*, Weinheim/München 2001, S. 253-273
- Wulf, Christoph: Die mimetische Aneignung der Welt, *ZfE Zeitschrift für Erziehungswissenschaft* (2013), S. 16-25
- Wulf, Christoph/Gebauer, Gunter: *Mimesis*, Hamburg 1992

## Abbildungsnachweis

- 1 links: Joan Jonas: *The Shape, the Scent, the Feel of Things*, 2005, Performance, Filmstill;  
rechts: Notburga Karl, *Mimetisches Angleichen*, 2014, Filmstill
- 2 Joan Jonas: *The Shape, the Scent, the Feel of Things*, 2005, Stills des Videobackdrop
- 3 links: Bildmontagen aus Performance Filmstills Joan Jonas (links) und Notburga Karl (rechts)
- 4 Joan Jonas, *Untitled*, 2009, Tusche auf Papier, 142.3 x 73.3 cm, courtesy Galerie Reinhard Hauff
- 5 links: Joan Jonas: *The Shape, the Scent, the Feel of Things*, 2005, Performance, Filmstill in SW übertragen;  
rechts: Notburga Karl, *Mimetisches Angleichen*, 2014, Filmstill