

TAKTILES IN KUNST UND THEORIE

Kristin Marek
Carolin Meister (Hg.)

BRÜHRUNG

BRILL | FINK

BER ÜHR UNG

BERÜHRUNG **TAKTILES IN KUNST UND THEORIE**

Hrsg. von Kristin Marek und Carolin Meister



BRILL
FINK

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2022 Brill Fink, Wollmarktstraße 115, D-33098 Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich) Koninklijke

Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau und V&R unipress.

www.fink.de

Gestaltung und Satz: Sahar Aharoni, Karlsruhe

Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6154-4 (paperback)

ISBN 978-3-8467-6154-0 (e-book)

INHALT

KRISTIN MAREK / CAROLIN MEISTER 9

Berührung. Taktiles in Kunst und Theorie

I. UN/BERÜHRBARES

TANJA KLEMM 19

›Tactile Regimes‹ und ›Tactile Communities‹ in Malerei und wundertätigen Bildwerken um 1500

KRISTIN MAREK 49

Donatello/ Pietro Torrigiano/ Asta Gröting.
Händisches Wissen und Ökonomien der Berührung im Porträt

CLAUDIA TITTEL 69

Der taktile Blick.
Berührung zwischen leibhaftiger Empfindung und medialer Repräsentation

II. HAPTISCHES

WILHELM ROSKAMM 93

Das haptische Sehen in der bildenden Kunst.
Annäherungen mit Alois Riegl und Gilles Deleuze

PETER BEXTE 133

Tastaufnahmen.
Reliefs im 20. Jahrhundert

VOLKMAR MÜHLEIS 151

Zwischenleiblichkeit in der plastischen Erfahrung und Arbeit

ASTA GRÖTING 163

III. HÄNDISCHES

VERA WOLFF 179

Der chinesische Maler arbeitet nicht.

François Jullien und die Rezeption der ostasiatischen Kunst

FRANCISKA NOWEL CAMINO 207

Taktile und intertextile Erfahrungen.

Cecilia Vicuñas Performance Living Quipu (2018)

MARK LAMMERT 227

Berühren und Begreifen

MARK LAMMERT IM GESPRÄCH MIT JEAN-LUC NANCY 243

Eine Art Illusion des Erreichens

SUSANNE KRIEMANN 255

IV. KONTAKTZONE

JEAN-LUC NANCY 277

Touche de couleur – Farbe berührt

ELISABETH VON SAMSONOW 285

Photoplasticity

MANUEL VAN DER VEEN 301

»avoid the finishing touch«.

Selbstberührung nach Erwin Straus

MARK LAMMERT 323

V. ANRÜHREN

STEFAN RÖMER 345

Das Inter-esse beim Drücken des Auslösers.

Touch und Affekt in einer engagierten und streitbaren

Kunstfotografie

CAROLIN MEISTER 369

Die Verschwiegenheit des Taktilen.

Charlie Chaplins *City Lights*

MARCUS STEINWEG 391

Berührungen

TASTAUFNAHMEN. RELIEFS IM 20. JAHRHUNDERT

Reliefs sind doppelbödige Gebilde, sichtbar und tastbar zugleich. Man schaut sie anders an als ein Gemälde. Denn im *rilievo* könnte auch die Hand ertasten, was das Auge sieht. So waltet hier ein anderes Verhältnis als in der Malerei. Reliefs zählen zu den ältesten Bildformen der Menschheit. Ihre Geschichte rührt an die Anfänge von Kulturen, lässt auf eine dreitausendjährige Kulturgeschichte zurückblicken und hat in den letzten einhundert Jahren einen fulminanten Bedeutungszuwachs erfahren. Letzteres wird oft nicht recht bedacht, darum handeln die folgenden Überlegungen davon. Sie fragen nach zweierlei: Wie hat man von der Tastbarkeit des Reliefs gesprochen (Alois Riegl, Walter Benjamin, Maurice Merleau-Ponty)? Welche Bedeutung hatten Reliefs für die künstlerischen Arbeiten der Avantgarde des 20. Jahrhunderts (Wladimir Tatlin, Kurt Schwitters u. a.)? Wie aber Worte und Werke zusammenfinden, das sagt sich nicht so einfach, sondern muss sich zeigen.

I. Worte

I.1. Vorspiel in Rom

Kaum jemand hat das Relief intensiver bedacht als Alois Riegl (1858–1905). Historisch hat er sich für den Übergang von der römischen Antike zum Mittelalter interessiert und dabei ungewollt die Tür zum 20. Jahrhundert aufgestoßen.

Um 1900 reiste Riegl nach Italien. Er sammelte Materialien für sein Buch über die *Spättrömische Kunst-Industrie*, das 1901 erscheinen sollte. An seinen Recherchen war der Fotograf Josef Wlha beteiligt.¹ Das optische Handwerk der Fotografie stieß jedoch immer wieder an Grenzen, wie Riegl in einer aufschlussreichen Fußnote bemerkte. Wlha hatte die Figuren eines Frieses im Octogon des Domes von Spalato aufnehmen wollen, was

1 Zu Wlha vgl. Simon Weber-Unger (Hrsg.): Gipsmodell und Fotografie im Dienste der Kunstgeschichte 1850–1900, Wien 2011, 87, 89, 90. Vgl. ferner Timm Starl: Lexikon zur Fotografie in Österreich 1839–1945, Wien 2005, 518.

aber an den Lichtverhältnissen scheiterte. Um dennoch einen Eindruck zu erhalten, kletterte Riegl in die dunkle Ecke: »Glücklicherweise ermöglicht es das weitausladende Gesimse über der unteren Säulenstellung, die den Eckwinkeln des Octogons vortritt, den einzelnen Reliefs des Frieses näher zu kommen, so dass ich über die Beschaffenheit desselben nicht bloß auf Grund von Autopsie, die sich in diesem Falle unzulänglich erweist, sondern auch auf Grund von Tastaufnahmen berichten kann.«²

Es ist eine anrührende Szene, im mehrfachen Sinne des Wortes *anrührend*. Indem die optische Apparatur an ihre Grenzen geriet, kam die Hand ins Spiel, und zwar die tastende Hand, nicht die zeigende. Riegl mag dem Fotografen vorher das Relief gezeigt haben, nun aber berührt er es, um *Tastaufnahmen* zu gewinnen. Es ist ein bemerkenswerter Ausdruck. Die Hand des Kunsthistorikers scheint ein Aufnahmegerät zu sein, das spätere Berichte ermöglicht. Und damit rührt die Szene an ein fundamentales Theorem dieses Autors, der die gesamte Kunstgeschichte aus dem immer wieder neu zu bestimmenden Verhältnis von Hand und Auge abzuleiten suchte. Sein Buch über die *Spätromische Kunst-Industrie* ist genau diesem Ansatz entsprungen, wie besonders dem zweiten Kapitel zu entnehmen ist. Unter dem Titel *Die Skulptur* handelt es im Wesentlichen von Reliefs. Am Relief entwirft Riegl eine Geschichte der Kunst, die sich aus dem Wechselspiel von Hand und Auge, von Nähe und Ferne, von Tastbarkeit und Sichtbarkeit entfaltet. So erscheint die oben zitierte Szene vor dem im Dunkeln ertasteten Relief wie ein Blindengleichnis seiner eigenen Theorie.

In der Tat sind Reliefs doppelbödige Gebilde. Dies unterscheidet sie von Tafelbildern, denen das Relief dennoch durch Rückbindung an einen tragenden Grund verbunden ist, was sie wiederum von der Statue unterscheidet. Reliefs sind Zwischenwesen, zwischen Flächigkeit und Räumlichkeit. Als solche sind sie immer wieder als bloße Übergangsstufen verstanden worden, klassisch in der Formulierung von Giorgio Vasari, »daß solche kleinen Reliefs die Zeichenschule der Bildhauer sind«³. Die Formulierung von der *Zeichenschule der Bildhauer* unterlegt das Relief mit Vasaris The-

- 2 Alois Riegl: *Spätromische Kunst-Industrie* nach den Funden in Österreich-Ungarn, im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung (sic) der bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern, Wien 1901, 85.
- 3 Giorgio Vasari: *Das Leben des Lorenzo Ghiberti*, neu übersetzt und kommentiert, Berlin 2011, 15: »In der Zwischenzeit gab Lorenzo weder das Studium der Zeichenkunst noch die Arbeit im Relief in Wachs, Stuck und ähnlichen Materialien auf, da ihm wohl bewußt war, daß solche kleinen Reliefs die Zeichenschule der Bildhauer sind und daß man ohne disegno von sich aus kein Werk zur Vollendung bringen kann.«

orie des *disegno* und verortet es als bloße Übung zwischen Zeichnung und Statue. Im Unterschied dazu soll es in den folgenden Überlegungen darum gehen, genau diese Spannung einer Zwischensphäre festzuhalten und fruchtbar zu machen.

Tastbarkeit meint beim Relief also etwas Anderes als bei einer Statue, die sich rundherum betasten lässt. Das geht nicht beim Relief, wo die tastende Hand irgendwann auf den Widerstand eines Bildgrundes stößt. Zugleich meint Tastbarkeit, dass Reliefs in ihrer Materialität einen Raum mit den Betrachtern teilen, nicht anders würden die Körperlichkeiten einander berühren können. Dabei ist noch nicht ausgesagt, was mit dem Wort *Raum* hier gemeint sei, denn der Raum des Reliefs ist doppelt kodiert, hat eine innere und eine äußere Seite. Für die internen Bezüge wäre eine zentralperspektivische Raumkonstruktion sicherlich nur ein Spezialfall. In der Tat ist es höchst aufschlussreich, dass die Eigenkörperlichkeit des Reliefs immer wieder in Konflikt geriet mit Versuchen, Raumrepräsentationen einzutragen. Dies lässt sich gut beobachten an mittelalterlichen wie an barocken Reliefs vom letzten Abendmahl, bei denen der Tisch vornüber zu stürzen scheint, als ob es ein Fallenbild von Daniel Spoerri wäre. In der Eigenkörperlichkeit des Reliefs steckt etwas Widerständiges, das seine Tastbarkeit bedingt. Gewiss, der Ausdruck *Tastbarkeit* erheischt keineswegs, dass tatsächlich Hand angelegt wird. Er beschreibt allein die Möglichkeit, die Hand in jenes Schattenreich zwischen den Erhebungen zu führen, dessen Lichtquelle wir mit dem Kunstwerk teilen. Bei gemalten Schatten, die einzig einer bildinternen Lichtführung entspringen, wäre dies unmöglich. Das Relief jedoch teilt nach seiner Außenseite hin einen Lichtraum mit seinen Betrachtern. Es bildet einen Eigenkörper mit internen Raumbezügen, wirft aber Schatten in die nämliche Richtung wie die Körper seiner Betrachter. Dieser Außenraum ist dem Relief nicht äußerlich, vielmehr modelliert er das Verhältnis von Erhebungen und Vertiefungen, an welches tastende Hände rühren. In dieser Beobachtung liegt eine Regel verborgen: Tastbarkeit verlangt danach, ein Schattenreich zu teilen. Erst in diesem Dunkel tauschen Hand und Blick die Plätze. Es ist ein paradoxer Zustand, weil Schatten an sich selbst nichts Tastbares sind, sondern (wie auch Farben) nur gesehen werden können.⁴ Riegl ist immer

4 Gewiss gibt es zahlreiche Berichte von Blinden, die angeblich Farbe tasten konnten. Robert Boyle schrieb von einem Blinden namens John Vermaasen, dem diese Fähigkeit nachgesagt wurde. Vgl. Robert Boyle: *Experiments and considerations touching colours. First occasionally Written, among some other Essays to a Friend; and now suffered to come abroad as The*

wieder auf diesen Punkt zu sprechen gekommen und hat anhand der Schattenbildung einen Übergang von ägyptischen zu griechischen Reliefs beschrieben:

»Mit dem Schatten hat ein nicht tastbares, rein optisches Element, das die Ägypter nach Kräften ferngehalten hatten, in die bildende Kunst legitimen Einlass gefunden. Zunächst aber hat der Schatten einen echt taktischen (sic!) Zweck zu erfüllen: die gegeneinander ausladenden Teilflächen zu begrenzen. [...] Die Schatten werden aber niemals so tief (farbig, rein optisch), dass sie den taktischen Zusammenhang der übereinander ausladenden Flächen untereinander nicht mehr erkennen ließen: damit erfüllen die Schatten neben der begrenzenden, isolierenden Function zugleich auch eine verbindende.«⁵

Die so beschriebenen Schatten haben nach Riegl eine Doppelfunktion: Sie trennen und verbinden zugleich. Sie leisten mithin eben das, was als Grundcharakteristikum aller Medien angesprochen werden kann. Die Schatten im Relief trennen und verbinden jedoch nicht nur die Stufen des Reliefs, sie markieren auch jenen Zwischenraum, in dem das Optische und das Haptische einander durchdringen können.

Es ist hier ein erstes Mal Gelegenheit, an ein bedeutsames Wort von Merleau-Ponty zu erinnern: »Il faut nous habituer à penser que le visible est taillé dans le tangible.«⁶ In der deutschen Ausgabe heißt es: »Wir müssen uns an den Gedanken gewöhnen, dass jedes Sichtbare aus dem Berührbaren geschnitzt ist.«⁷ Die Übersetzung bringt das in unserem Zusammenhang reizvolle Wort *geschnitzt* für *taillé*, verkehrt allerdings die nach innen weisende Bewegung des *dans le tangible* in eine gegenläufige Richtung: *aus dem Berührbaren*. Sollten wir also sagen, das Sichtbare sei *in* das Berührbare hineingeschnitzt? Auf jeden Fall ist es ein Satz, der nach einer Besinnung auf das Relief verlangt, sie vielleicht schon impliziert, was sich jedoch bei Merleau-Ponty nicht expliziert findet.

Beginning of an Experimental History of Colours, London 1664, in: Michael Hunter, Edward B. Davis (Hrsg.): The Works of Robert Boyle, Vol. 4, London 1999, 3–201, hier 40–45. Zwei Generationen später hat der blinde Professor für Optik, Nicholas Saunderson, versucht, diesen Bericht nachzuvollziehen, allerdings mit negativem Ergebnis. Vgl. Nicholas Saunderson: The Elements of Algebra in Ten Books, Cambridge 1741, XII.

⁵ Riegl (wie Anm. 2), 55.

⁶ Maurice Merleau-Ponty: *Le visible et l'invisible*, Paris 1993, 177.

⁷ Maurice Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München 1994, 177.

1.2. Alois Riegl und Walter Benjamin

Riegls Buch *Die Spätromische Kunst-Industrie* beschreibt ein Zeitalter des Übergangs vom Römischen Reich bis zum christlichen Mittelalter. Das ganze Projekt hatte seinerseits eine eigentümliche Zwischenstellung zwischen den Zeiten, griff Riegl doch die empirischen Forschungen des 19. Jahrhunderts auf, um in Abwendung davon eine Kunstgeschichte zu schreiben, die ins 20. Jahrhundert vorausweist: als eine Kunstgeschichte ohne Personen. Sie orientiert sich an relationalen Gefügen und nicht an Namen. Gefüge des Tastbaren und Sichtbaren aber können in vielerlei Gestalten gefunden werden, etwa in Gürtelschnallen, Spangen, Münzen, Gemmen, Schnitzereien aller Art usw. Mit der Wendung zum beziehungsreichen Detail hat Riegl eine Tür zum 20. Jahrhundert geöffnet.

Kaum jemand hat sein Buch über die spätromische Kunstindustrie emphatischer rezipiert als Walter Benjamin. Er las es schon als Student. 1929 publizierte er einen kurzen Text: *Bücher, die lebendig geblieben sind*.⁸ Dort nennt er vier Titel: Alfred Gotthold Meyer: *Eisenbauten* (1907); Franz Rosenzweig: *Der Stern der Erlösung* (1921); Georg Lukács: *Geschichte und Klassenbewußtsein* (1923); und an erster Stelle Alois Riegl: *Spätromische Kunst-Industrie* (1901). Noch im Passagenwerk findet man Riegls Terminologie, wo Benjamin die Gestalten von Flaneur und Sammler einander gegenüberstellt und dabei Riegls Unterscheidung *optisch/taktisch* benutzt: »Besitz und Haben sind dem Taktischen zugeordnet und stehen in einem gewissen Gegensatz zum Optischen. Sammler sind Menschen mit taktischem Instinkt. Übrigens hat neuerdings mit der Abkehr vom Naturalismus der Primat des Optischen aufgehört, der das vorige Jahrhundert beherrscht. • Flaneur • Flaneur optisch, Sammler taktisch. [H 2,5].«⁹

Mit der Unterscheidung *optisch/taktisch* ist Benjamin dem Sprachgebrauch Alois Riegls verpflichtet. Sehr zu Recht hat Wolfgang Kemp schon in den 1970er Jahren auf diese untergründige Beziehung hingewiesen.¹⁰ Trotzdem hat der Ausdruck *taktisch* immer wieder zu Missverständnissen Anlass gegeben.

In welch hohem Maße insbesondere Riegls Besinnung auf das Relief Benjamin beeinflusst hat, zeigt sich nirgends genauer als am scheinbar

8 Walter Benjamin: *Bücher, die lebendig geblieben sind* (1929), in: *Gesammelte Schriften*, Bd. III-1, Frankfurt am Main 1991, 169–171.

9 Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. V, Frankfurt am Main 1982, 274.

10 Wolfgang Kemp: *Fernbilder. Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft*, in: Burkhardt Lindner (Hrsg.): *Walter Benjamin im Kontext*, 2. erw. Aufl., Frankfurt am Main 1978, 224–257.

entlegenen Ort, nämlich in seiner Theorie des Romanwortes. Benjamin beobachtet eine gewisse Neigung, beim Lesen von Romanen einzelne Wörter aus dem Zusammenhang zu heben: »Nicht nur das Volk liest so Romane – nämlich der Namen oder Formeln wegen, die ihm aus dem Text entgegenspringen; auch der Gebildete liegt lesend auf der Lauer nach Wendungen und Worten, und der Sinn ist nur der Hintergrund, auf dem der Schatten ruht, den sie wie Relieffiguren werfen.«¹¹ Die Stelle bietet ein eindrucksvolles Beispiel für Benjamins Weise der Reflexion in Denkbildern, die er aus einer Sphäre in die andere überträgt. Den Ausgangspunkt aber findet das Diktum in seiner Lektüre des zweiten Kapitels von Riegls Schrift über die *Spättrömische Kunst-Industrie*.

Exkurs zur Unfotografierbarkeit

Was bislang zur Körperlichkeit und zur Tastbarkeit von Reliefs gesagt wurde, hat eine eigenartige Konsequenz. Sie lautet: Reliefs sind unfotografierbar. Sichtbarkeiten kann man mit der Kamera zu Leibe rücken, Tastbarkeiten aber nicht. Kunstkataloge stehen hier vor einem Dilemma. Üblicherweise werden Reliefs in frontaler Ansicht sowie Ausleuchtung gezeigt. Dies hat den Vorteil, dass es Schattenbildung minimalisiert und daher viele Details erkennen lässt. Es hat jedoch den Nachteil, dass dabei die Höhenunterschiede eingeebnet werden. Im Foto scheint das Relief zum flachen Tafelbild zu schrumpfen. Streiflichtaufnahmen könnten diesem Eindruck entgegenwirken, denn flach von der Seite einfallendes Licht produziert starke Schlagschatten, lässt also Höhenunterschiede gut erkennen. Allerdings verschwinden in diesen Schatten wiederum einige Details. Kurz: Man hat in jedem Fall Verlust. Darin steckt ein gravierendes Problem für eine Kunstgeschichte, die vorzugsweise mit Fotografien arbeitet.

Restauratoren, die mit künstlerischen Reliefs zu tun haben, arbeiten denn auch weniger mit Fotos als vielmehr mit der Stereoskopie. Darin gleichen sie den Geographen, die das Relief einer Landschaft aufnehmen wollen, denn die stereoskopische Aufnahme erfasst Niveauunterschiede. In der Tat wäre diese Medientechnik auch für den Zusammenhang dieses Aufsatzes angezeigt. Stereoskopische Aufnahmen würden einen gänzlich anderen Eindruck des Gegenstandes vermitteln, als Fotografien es können. Auch ein 3D-Film wäre denkbar. Tatsächlich gibt es eine untergründige Verbindungslinie vom Relief über das Relieffhafte der Stereoskopie

11 Walter Benjamin: Brezel, Feder, Pause, Klage, Firlefanz, in: Gesammelte Schriften, Bd. IV, Frankfurt am Main 1991, 433.

zum 3D-Kino.¹² Manches von dem, was um 1900 zum Relief gesagt wurde, wirkt wie ein Vorläufer zum jüngsten Medienhype aus Hollywood.¹³ Es wäre eine besondere Untersuchung wert, diese Zusammenhänge zu verfolgen. Und man stelle sich einmal vor, die Touch-Screens unserer Smartphones wären nicht etwa flach, sondern würden alles, was dargestellt werden soll, in körperlich tastbarem *rilievo* zeigen. All dies steht leider für die vorliegende Publikation nicht zur Verfügung. Man wird also flache Fotos sehen und möge im Geiste stets hinzufügen: »Ceci n'est pas un relief.«

II. Werke

II.1. Tatlins Konterreliefs

Den Namen Wladimir Tatlin verbindet man heute zumeist mit einer skulpturalen Arbeit: dem Denkmal zur III. Internationale, dem so genannten Tatlin-Turm. Die Karriere des Künstlers aber hatte ab 1914 mit einem neuen Typus des Reliefs begonnen. Tatlin sprach von Konterreliefs, weil sie dem klassischen Relief zuwiderlaufen sollten. Von diesen Arbeiten ist kaum etwas erhalten. Wenige Fotos existieren und das meiste muss rekonstruiert werden. (Abb. 1) Man kennt s/w-Fotografien einer frühen Arbeit von 1914: *Konterrelief (Materialkombination) Holz auf Gips in Rahmen*.¹⁴ Das Stichwort *Materialkombination* ist dabei entscheidend. Tatsächlich sieht man vergleichsweise rohe Materialien, die zu einem Gefüge kombiniert

- 12 Der Ausdruck *das Reliefhafte der Stereoskopie* nach Hubert Damisch: Das Reliefhafte und sein Zauber, in: Ders.: *Fixe Dynamik*, Berlin 2004, 47–56 (La Dénivelée. À l'épreuve de la photographie, Paris 2001). Grundsätzlich zur Stereoskopie vgl. Jens Schröter: Stereoskopie und Physiologie, in: Stephan Günzel, Dieter Mersch (Hrsg.): *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2014, 208–215. Vgl. ferner Pierre-Marc Richard: Das Leben als Relief – der Reiz der Stereoskopie, in: Michel Frizot (Hrsg.): *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln 1998, 174–183. Zum 3D-Film vgl. Jan Distelmeyer, Lisa Andergassen, Nora Johanna Werdich (Hrsg.): *Raumdeutung. Zur Wiederkehr des 3D-Films*, Bielefeld 2012.
- 13 Man denke etwa an Äußerungen von Adolf Hildebrand: *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Straßburg 1893, 72: »Nicht die Grundfläche des Reliefs soll als *Hauptfläche* wirken, sondern die *vordere Fläche*, in der sich die Höhen der Figuren treffen. Sonst tritt wiederum der Fall ein, dass die Figuren vor der eigentlichen Distanzschicht des Sehfeldes existieren und deshalb aufgesetzt erscheinen.« Genau diesen von Hildebrand abgelehnten Effekt sucht ein effekthascherisches 3D-Kino beständig zu produzieren.
- 14 Eine andere als die oben gezeigte Fotografie in: *Ausst. Kat. Tatlin. Neue Kunst für eine neue Welt*, Basel, Museum Tinguely, hrsg. v. Gian Casper Bott, Ostfildern 2012, 77. Der Katalog zeigt außerdem das Foto einer jüngeren Rekonstruktion (a. a. O., 87).

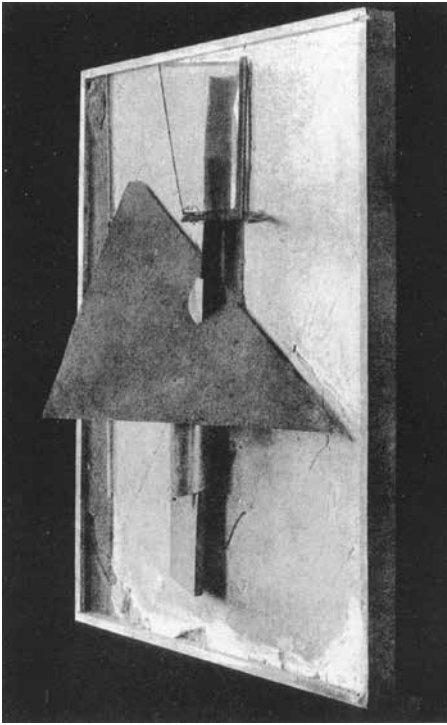


ABB. 1: WLADIMIR TATLIN,
MALERISCHES RELIEF, 1914 (VER-
SCHOLLEN), EISEN, GIPS, GLAS UND
TEER, 56,3 × 90,2 CM, UNBEKANNTER
FOTOGRAF

sind. Dabei ist die Mittelsenkrechte stark betont, eine Dreiecksfläche springt spitz hervor. Simon Baier hat gefragt, wie dieses Dreieck zu verstehen sei. Handelt es sich um eine diagonal halbierte Tischfläche, auf der Dinge ausgestellt werden könnten? Haben wir also noch einmal die Grundstruktur des Stilllebens und der Repräsentation?¹⁵ Baier hat diese Fragen verneint, war es doch Tatlins Intention, eben diese Tradition zu durchbrechen, nicht zuletzt im Rekurs auf Materialien.

Der Begriff des Materials hat für die Kunst des 20. Jahrhunderts eine enorme Rolle gespielt. Tatlin malt nicht etwa Hölzer, er nimmt wirkliche Hölzer und kombiniert sie mit weiteren Fundstücken. Die so entstehende Materialkombination ist etwa so konkret wie die spätere *konkrete Poesie*. Zugleich aber folgt sie in ihrem Bildaufbau einer Logik der abstrakten Kunst. Diese Doppelbödigkeit steckt im Begriff *Konterrelief*. Er setzt sich von der Tradition ab, durchaus mit dem Anspruch, sich ihr zu widersetzen. Zugleich aber entstehen neue Reliefs. In der Tat ist dies kaum zu vermeiden. Wann immer man ein handfestes voluminöses Material auf eine

15 Simon Baier: Professionelle Malerei. Tatlins Konterreliefs, in: Tatlin (wie Anm. 14), 59–67, hier 62–64.

Fläche nagelt, klebt oder sonstwie aufbringt, hat man ein Relief gemacht. Daher die ungeheure Bedeutung dieser Form für die bildende Kunst des 20. Jahrhunderts. Alles, was später in Dada, Fluxus usw. unter den Namen *Materialcollage* oder *Assemblage* gekommen ist, von Tatlin über Schwitters bis Rauschenberg, hat stets im strengen Sinne Reliefs produziert. Die Materialkombination von 1914 ist hierfür wegweisend gewesen. Es ist zugleich eines der wenigen Beispiele, in denen Tatlin mit einem Rahmen gearbeitet hat. Ansonsten waren seine Konterreliefs zumeist rahmenlos in Ecken aufgespannt. Sie sind fassungslos, aber nicht haltlos, werden sie doch an Drähten und Schnüren gehalten. Manche gleichen aufgeblättern Oberflächen.

Bemerkenswerterweise hat Tatlin seine Konterreliefs in der Weise ausgelegt, dass in ihnen die alte Dominanz des Sehens durchbrochen werden sollte. 1920 notierte er: »Wir glauben nicht mehr dem Auge, wir stellen das Auge unter die Kontrolle des Tastsinns.«¹⁶ Das Diktum hat zweifellos einen anti-idealistischen Impuls. Der Künstler, der die russische Revolution unterstützte, verstand sich selbst als Handwerker. Man wird sich jedoch fragen, warum Tatlin erneut ein Kontrollsystem entwirft? Bei allem Protest gegen die Dominanz des Auges bleibt eine Hierarchie der Sinne, wenn auch mit umgekehrtem Vorzeichen. Ein freies Wechselspiel der Sinne wird hier jedenfalls nicht gedacht. Zudem bleibt fraglich, inwiefern die programmatisch vorgetragene Intention auch eingelöst wurde. Sein Freund El Lissitzky scheint Zweifel gehegt zu haben.

1922 schuf El Lissitzky eine Collage, die als Kommentar zum Diktum von der Kontrolle des Auges durch den Tastsinn verstanden werden kann. Er benutzte ein Foto aus Tatlins Studio: Es zeigte den Künstler, wie er zwischen zwei Helfern stehend am Modell des Denkmals für die III. Internationale arbeitet.¹⁷ In der späteren Collage wurde Tatlin auf einen Hocker gestellt und ihm ein geöffneter Zirkel mit dem stumpfen Scheitelende ins Auge eingesetzt.¹⁸ Der Zirkel, der ins Auge ging – wäre dies also ein Bild des Sehens, das durch den Tastsinn kontrolliert wird?

El Lissitzky hatte mit seiner Darstellung allerdings nichts Neues erfunden, sondern einen alten Topos aufgerufen. Man findet ihn schon 1713 bei dem Niederländer Gerard Hoet: Eine allegorische Frauengestalt mit

¹⁶ Tatlin (wie Anm. 14), 23. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Andreas Schnitzler: Tatlin und der Paragone der Sinne, in: Tatlin. Neue Kunst für eine neue Welt. Internationales Symposium, hrsg. v. Museum Tinguely Basel, Ostfildern 2013, 15–18.

¹⁷ Abgebildet in: Tatlin (wie Anm. 14), 29.

¹⁸ Eine Abbildung ebd.

dem Zirkel im Auge öffnet die Tür zu einem Zeichensaal.¹⁹ Man kann so gleich hinzufügen, an welchen Zeichensaal hier zu denken wäre: Es ist der Zeichensaal der Accademia del Disegno in Florenz. Von dort kommt der Topos, den Giorgio Vasari überliefert hat, und zwar in der Vita des Michelangelo: »Aus diesem Grund müsse man, wie er sagte, den Zirkel im Auge und nicht in der Hand haben, da die Hände das ausführende und das Auge das urteilende Organ seien.«²⁰ Hier ist das Verhältnis so gedacht, dass die Augen die Hände kontrollieren, was bestens in die neo-platonisch angelegte Disegno-Theorie Vasaris passte. Allerdings ist es das genaue Gegenteil von dem, was Tatlin wollte, als er die Kontrolle des Auges durch die Hand propagierte. Ich meine also, dass El Lissitzky eine kritische Frage aufwarf, als er den Topos vom Zirkel im Auge bemühte.

II.2. Dada und Merz, oder: Konkurrenz um Tatlin

Es ist auffällig, wie viele Überlieferungsprobleme das Werk Tatlins umgeben. Die Mehrzahl seiner Konterreliefs ist nicht erhalten, vieles liegt nur in Rekonstruktionen vor.²¹ Anderes kennt man nur aus schlechten Fotos oder vom Hörensagen. So ging es schon den Zeitgenossen. Was wussten etwa Dadaisten wie George Grosz und John Heartfield, als sie in der Berliner Dadamesse (30. Juni bis 25. August 1920) ein Schild hochhielten mit der Aufschrift: »Die Kunst ist tot. Es lebe die neue Maschinenkunst Tatlins!«²² Die Antwort lautet kurz und knapp: Es war der pure Bluff, sie kannten gar nichts! Sie bezogen ihre Kenntnis einzig und allein aus einem Artikel, den Konstantin Umanski kurz zuvor in der Zeitschrift *Ararat* (4. Heft, Januar 1920) publiziert hatte. Dort fand sich die Steilvorlage für unsere Dadaisten, die sie in kühner redaktioneller Verkürzung für ihren Zweck benutzten. Was aber war dieser Zweck? Umanski hatte geschrieben: »Die Kunst ist tot – es lebe die Kunst, die Kunst der Maschine mit ihrer Konstruktion und Logik, ihrem Rhythmus, ihren Bestandteilen, ihrem Material, ihrem metaphysischen Geist – die Kunst des *Konterreliefs* (sic).«²³ Das Wort vom

19 Abb. in: Peter Bex: *Blinde Seher. Wahrnehmung von Wahrnehmung in der Kunst des 17. Jahrhunderts. Mit einem Anhang zur Entdeckung des Blinden Flecks im Jahre 1668*, Dresden 1999, 21.

20 Giorgio Vasari: *Das Leben des Michelangelo*, Berlin 2009, 196.

21 Die hervorragende Tatlin-Ausstellung im Tinguely-Museum Basel 2012 hat dies deutlich aufgearbeitet (vgl. insgesamt den Katalog in Anm. 14).

22 Abgebildet in: Richard Huelsenbeck (Hrsg.): *Dada Almanach*, Berlin 1920, unpaginierteres Insert zwischen 41 und 42. Als PDF im Internet: <https://dada.lib.uiowa.edu/items/show/310> (12.01.2021)

23 Konstantin Umanski: *Neue Kunstrichtungen in Russland, I. Der Tatlinismus oder die Maschinenkunst*, in: *Der Ararat* Nr. 4, München Januar 1920, 12.



ABB. 2: KURT SCHWITTERS, DAS MERZBILD, 1919 (VERSCHOLLEN); HIER ABGEBILDET AUF DER RÜCKSEITE DER ZEITSCHRIFT MERZ 20 (»KURT SCHWITTERS KATALOG«), HANNOVER 1927

Konterrelief haben Grosz und Heartfield unterschlagen und damit ein weit verbreitetes Missverständnis ausgelöst: als ob es hier um mechanische Apparaturen zu tun wäre.²⁴ Es ging jedoch ums Relief.

Man hat vielfach angenommen, das besagte Schild habe idealistischen Kunstkritikern gegolten, denen provokativ widersprochen werden sollte. Der Gedanke ist nicht von der Hand zu weisen und hat gewiss etwas Richtiges, dennoch soll hier eine andere Spur verfolgt werden. Sie verbirgt sich in einem Postskriptum, das am Ende des genannten Artikels von Umanski gedruckt wurde. Dort erschien eine Anmerkung der Redaktion des *Ararat*: »Anmerkung der Redaktion: Diese Maschinenkunst dürfte in den *Merzbildern*, die gerade jetzt im Berliner Kunstsalon *Sturm* gezeigt werden, ihren Einzug in Deutschland gehalten haben.«²⁵ Der Satz bezieht sich auf die 76. Ausstellung des *Sturm*. So hieß die Galerie, die Herwarth Walden neben der gleichnamigen expressionistischen Zeitschrift in Berlin betrieb, und

Als PDF im Internet: <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/Ararat/4/index.htm> (12.01.2021).

- 24 Die bekannte Collage von Raoul Hausmann *Tatlin lebt zu Hause* (1920) hat den Irrtum verfestigt.
- 25 Umanski (wie Anm. 23), 13.

zwar in der Potsdamer Str. 134a. In dieser 76. *Sturm*-Ausstellung hatte Kurt Schwitters ab Juli 1919 erstmals sein *Merzbild* gezeigt (Abb. 2). Es lässt eine verblüffende Nähe zu Tatlins Konterreliefs bemerken.

Schwitters hatte den Namen *Merz* dadurch gefunden, dass er von dem Schriftzug *Commerz* die erste Silbe abschnitt. Damit ist das Schneiden als künstlerische Praxis aller nachfolgenden *Merz*-Kunst immer schon mit eingeschrieben. Tatsächlich arbeitete Schwitters vielfach mit geschnittenen, gesägten oder zerrissenen Materialien wie Papier, Holz, Blech und Draht. Diese Dinge wurden mit Leim oder Nägeln auf der Bildfläche befestigt. Schwitters hat mit Stolz gesagt, er habe in der Merzkunst mit dem Hammer gemalt. So wird das Nageln zu einer bildkünstlerischen Praxis, neben dem Kleben, Pinseln usw.²⁶

Als Schwitters seine *Merzbilder* entwickelte, hat er nichts von Tatlins Konterreliefs gewusst. Eben deshalb ist es verblüffend zu lesen, was Umanski in dem oben schon zitierten Text zur Maschinenkunst des Reliefs weiterhin schrieb: »Dieses findet keine Art von Material der Kunst unwürdig. Holz, Glas, Papier, Blech, Eisen, Schrauben, Nägel, elektrische Armaturen, gläserne Splitter zum Bestäuben der Flächen, die Mobilitätsfähigkeit einzelner Teile des Werkes usw. – alles wird zu rechtmäßigen Mitteln der Kunstsprache erklärt.«²⁷ Verblüffend ist diese Aufzählung, weil man all diese Materialien auch auf Kurt Schwitters *Merz-Bild* von 1919 sieht. Dabei haben Schwitters Reliefs einen durchaus anderen Charakter als Tatlins Konterreliefs, insofern sie stets einen Bildrahmen beibehalten (erst der Merzbau wucherte über den Rahmen hinaus). Sie teilen jedoch die grundlegende Wendung zum Haptischen und zum Materialhaften. Auch finden sich drehbare Teile, wie etwa im *Merzbild 29A. Bild mit Drehrad*. Im Unterschied zu Tatlin aber verstand sich der Merzkünstler weniger als Ingenieur, denn als Lumpensammler, der mit Abfällen arbeitete.²⁸ Bei Spaziergängen pflegte er Materialien zu sammeln, daheim zu waschen (auch das ist wichtig), und dann zu Reliefs zu kleben und zu nageln. Diese Praxis

26 Die Einführung des Hammers in das Maleratelier sollte später dazu führen, dass ein Günther Uecker nur noch genagelt hat und reine Nagelreliefs machte, in denen er die Praxis des Nagelns selbst zur Kunstform erhob.

27 Umanski (wie Anm. 23), 12.

28 Vgl. Lothar Schreyer: *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, München 1956, besonders das Kapitel: *Der Lumpensammler. Kurt Schwitters*, a. a. O., 114–123. Es ist nicht zu vermuten, dass Schreyer die gesteigerte Bedeutung des Wortes *Lumpensammler* bei Walter Benjamin kannte. Vgl. Peter Bex: *Konjunktion und Krise. Vom ›und‹ in Bildern und Texten*, Berlin 2019, 67–71.

hat er, neben anderen künstlerischen Aktivitäten, ein Leben lang verfolgt. Dabei sind sehr verschiedene Dinge herausgekommen. Doch wie auch immer: Die Redaktion der Zeitschrift *Ararat* hatte keineswegs Unrecht, als sie einen Zusammenhang zwischen Tatlins Konterreliefs und Schwitters Merzbildern herstellte.

Von der besagten Galerie des *Sturm* in der Potsdamer Str. 134a sind es nur wenige hundert Meter bis zum Lützowufer 13 am Landwehrkanal. Dort befand sich seinerzeit die Kunsthandlung Dr. Otto Burchard, und hier fand ab Juni 1920 eine der folgenreichsten Ausstellungen des 20. Jahrhunderts statt: die *Internationale Dada-Messe*.²⁹ Bemerkenswerterweise hat Kurt Schwitters nicht an dieser Ausstellung teilgenommen, genauer gesagt: Richard Hülsenbeck hatte dafür gesorgt, dass Kurt Schwitters ausgeschlossen wurde, weil er ihn für unpolitisch hielt. Auch in dem nachfolgenden, von Hülsenbeck herausgegebenen Dada-Almanach war Schwitters nicht vertreten, vielmehr schrieb der Herausgeber im Vorwort: »Dada lehnt Arbeiten wie die berühmte *Anna Blume* des Herrn Kurt Schwitters grundsätzlich ab.«³⁰ Statt dessen sah man das oben schon erwähnte Foto von George Grosz und John Heartfield. Sie stehen in den Räumen der Dada-Messe und präsentieren das berühmte Schild mit der Aufschrift: »Die Kunst ist tot. Es lebe die neue Maschinenkunst Tatlins.«³¹ Das Wort *Konterrelief* hatten sie, wie oben schon bemerkt, abgeschnitten. Wer aber war der Adressat dieses Schildes und dieses Fotos? Es war vermutlich nicht nur die bürgerliche Presse, sondern auch der Konkurrent aus Hannover, der ums Eck herum bei den Expressionisten ausstellte.

Die hier von mir vertretene These lautet, dass es im Sommer 1920 in Berlin eine Tatlin-Konkurrenz gegeben hat. Wer als wahrer Verfechter russischer Revolutionskunst gelten konnte, dies war offenbar umstritten. Einem Richard Hülsenbeck muss es ein Dorn im Auge gewesen sein, dass die Redaktion des *Ararat* Tatlins Maschinenkunst mit Schwitters Merzkunst verknüpft hatte. Eben deshalb hat er ihm (so meine ich) den Revolutionskünstler Tatlin nicht überlassen wollen und für die Berliner Dadaisten reklamiert. Der eigentliche Adressat des Fotos aus dem Dada-Almanach wäre demnach in der Potsdamer Str. 134a zu suchen.

29 Vgl. den Katalog der Dada-Messe: : <https://dada.lib.uiowa.edu/items/show/218> (12.01.2021)

30 Dada Almanach (wie Anm. 22), 9.

31 Vgl. Dada Almanach (wie Anm. 22), unpaginiertes Insert zwischen 41 und 42.

II.3. Merzbilder und Dadareliefs

Eine verselbstständigte Vorstellung von *Maschinenkunst*, ein Missverständnis also, hat den Bezug zum Relief verdeckt. Umso bemerkenswerter ist, dass das Relief in der Avantgarde des 20. Jahrhunderts enorm an Bedeutung gewann. In der Schwitters-Literatur wird der Ausdruck schwankend benutzt. Einerseits gibt es Arbeiten, die Schwitters selbst als Relief bezeichnet hat. Andererseits ist es oft eine spätere Klassifizierung des Museums. Und schlägt man Ausstellungskataloge auf, so findet man dieselben Arbeiten mal als Assemblage, mal als Relief bezeichnet. So werden jeweils sehr unterschiedliche Momente betont: zum einen die Praxis des Zusammenstellens, des Assemblierens von Materialien (der Künstler als Assembler); zum anderen die räumliche Form, welche sich daraus ergibt.

Auch im Dada-Umfeld ist eine Vielzahl von Reliefs entstanden, etwa von Erich Buchholz oder von Sophie Täuber-Arp, deren farbigen Reliefs der alte Wassily Kandinsky einen ergreifenden Text widmete³². In gewisser Weise bot diese Kunstform einen Ausweg aus der akademischen Tafelmalerei. Jean Arp hat sich entsprechend geäußert: »Als ich meine ersten konkreten Reliefs ausstellte, erklärte ich die Kunst des Bürgers für sanktionierten Unsinn.«³³ Der Filmpionier Hans Richter hat sich in seiner Eigenschaft als Dada-Chronist an die Anfänge dieser Dinge erinnert: »Seine ersten Reliefs waren buntbemalte Lustigkeiten, Rundungen in gleich dickem Holz. [...] Diese Reliefs waren unpräventiös und erinnerten in nichts mehr an die Reliefs der Kunstgeschichte, auf die wir spuckten, aber dafür erfreuten sie uns durch ihren Humor, die Ausgewogenheit der Proportionen und ihre Neuheit. Etwas später nagelte Arp auch Hölzer, in denen er die Mitarbeit des Tischlers nicht mehr brauchte, auf viereckige Kistendeckel. Irgendwo gefundene, von Alter und Dreck verschieden getönte Stäbe wurden nebeneinander gestellt und musizierten auf ihre Weise.«³⁴

Im Unterschied zu seinem Freund Kurt Schwitters hat Jean Arp nicht immer im Kontakt mit Dreck gearbeitet, sondern vielfach nur die Entwürfe gemacht, um sie von einem Tischler ausführen zu lassen. In diesem

32 Wassily Kandinsky: Die farbigen Reliefs von Sophie Täuber-Arp (1943), in: Ders.: Essays über Kunst und Künstler, Bern 1963, 251–252.

33 Vgl. Astrid von Asten: »Als ich meine ersten konkreten Reliefs ausstellte, erklärte ich die Kunst des Bürgers für sanktionierten Unsinn.« Zu Ursprung und Entwicklung des Reliefs im Œuvre von Hans Arp, in: Ausst.Kat. Hans Arp. Der Nabel der Avantgarde, Berlin, Museum Georg Kolbe, hrsg. v. Julia Wallner, Berlin 2015, 58–73. Vgl. auch Bernd Rau (Hrsg.): Hans Arp. Die Reliefs. Œuvre-Kat., Stuttgart 1981.

34 Hans Richter: Dada – Kunst und Antikunst, Köln 1964, 23.

Sinne hat er als Gestalter gleichsam den Zirkel im Auge getragen, um die Hand des Tischlers zu kontrollieren. Daher wirken manche seiner Reliefs sehr glatt.

Vieles wäre noch zu nennen: die frühen Arbeiten von Wladyslaw Strzemiński, die Nagelreliefs von Günther Uecker, die weißen Reliefs der Gruppe Zero, die blauen Schwamm-Reliefs von Yves Klein, die Assemblagen von Robert Rauschenberg, wie z. B. *Black Market*, 1961 (im Museum Ludwig, Köln) etc. Doch wollen wir an dieser Stelle innehalten und einen Schritt zurücktreten.

III. Fazit: Das verschwundene Relief

Reliefs sind Außenseiter. In mehr als 20 Jahren eines *iconic turn* und einer Vielzahl bildwissenschaftlicher Diskurse ist diese Bildform weitgehend außen vor geblieben. Man hat von Zeichnungen, Malereien, Fotos und Filmen, von Diagrammen, Karten und Visualisierungen aller Art gesprochen – nur eine Art blieb seltsam unbeachtet: das Relief.³⁵ Indem aber 3D-Modellierungen auf den verschiedensten Ebenen an Bedeutung gewinnen, wird es dabei nicht bleiben können. Tatsächlich ist es überraschend, wie oft die Worte an diesen Werken vorübergegangen sind. Man könnte zum Beispiel vermuten, dass sich in Henri Focillons *Éloge de la main* Einiges zum Relief finden lassen müsste, enthält es doch viele subtile Beobachtungen zum Verhältnis von Auge und Hand.³⁶ Wer den Text nach Hinweisen zum Relief durchläuft, findet jedoch nichts.

Vergleichbares ist bei der Lektüre von Merleau-Pontys Schriften zu bemerken. In seinem Buch *Das Auge und der Geist* findet sich das Stich-

35 Dies scheint sich allerdings zu ändern. Vgl. Markus Rath, Jörg Trempler, Iris Wenderholm (Hrsg.): *Das haptische Bild. Körperhafte Bilderfahrung in der Neuzeit*, Berlin 2013 (Horst Bredekamp, Jörg Trabant (Hrsg.): *Actus et Imago*, Berliner Schriften für Bildaktforschung und Verkörperungsphilosophie, Bd. VII). Vgl. ferner Matthias Bruhn: *Relief Variations*, in: Ruth Wolff (Hrsg.): *Insculpta imago – Seal matrices and seal impressions in the Mediterranean*, (im Erscheinen). Ich danke Matthias Bruhn, dass er mich vorab Einblick in den Text nehmen ließ.

36 Henri Focillon: *Lob der Hand (L'éloge de la main)*, mit dreizehn Zeichnungen von Hann Trier, aus dem Französischen übers. v. Gritta Baerlocher, Köln 1962. Ein Grund für das Nicht-Auftauchen des Reliefs kann in folgender Stelle gefunden werden: »Um die Welt zu besitzen, braucht es eine Art von taktilem Spürsinn. Die Augen gleiten über das Weltall hin. Die Hand aber weiß, daß dem Gegenstand ein Gewicht innewohnt, daß er glatt oder rauh ist, daß er nicht verschleißt ist mit dem Hintergrund von Himmel oder Erde [...].« A. a. o., ohne Paginierung (4). Ein Relief wäre verschleißt mit dem Hintergrund und kommt eben deshalb nicht vor.

wort *Relief* ein einziges Mal, und zwar im Zusammenhang mit der Frage, wie es möglich sei, dass ein Maler auch Skulpturen schaffe: »Da weder die Ausdrucksmittel noch die Gesten vergleichbar sind, liegt darin der Beweis, daß es ein System von Äquivalenzen gibt, ein Logos der Linien, Lichter, Farben, Reliefs, Massen, eine begriffslose Darbietung des universellen Seins.«³⁷ Es ist eine der wenigen Stellen, an denen Merleau-Ponty das Wort *Relief* überhaupt benutzt. Was er mit dem Ausdruck *System von Äquivalenzen* meint, wird im Folgenden anhand von Zeichnungen, Linien und Malerei expliziert. Das Relief jedoch ist an dieser Stelle sogleich wieder verschwunden. In seinem Spätwerk allerdings, in der posthum publizierte Schrift *Le visible et l'invisible*, dort scheint das Relief *zum Greifen nahe*, wie man beinahe sagen möchte, und zwar an jenen Stellen, an denen er neu über den Tastsinn nachdenkt. Weiter oben wurde die für unseren Zusammenhang zentrale Stelle bereits angesprochen. Der Passus lautet vollständig wie folgt: »Wir müssen uns an den Gedanken gewöhnen, dass jedes Sichtbare aus dem Berührbaren geschnitzt ist, dass jedes taktile Sein gewissermaßen der Sichtbarkeit zugeordnet ist und dass es Übergreifen und Überschreiten nicht nur zwischen dem Berührten und dem Berührenden gibt, sondern auch zwischen dem Berührbaren und dem Sichtbaren, das in das Berührbare eingebettet ist, ebenso wie umgekehrt dieses selbst kein Nichts an Sichtbarkeit, nicht ohne visuelle Existenz ist. Derselbe Leib sieht und berührt, und deshalb gehören Sichtbares und Berührbares derselben Welt an.«³⁸

Für den Phänomenologen wird die Einheit dieser Welt durch die Einheit des Leibes verbürgt. Demgegenüber stellt sich in kunsthistorischer Hinsicht die Frage, ob es nicht einen Gegenstand gibt, der dem Gedanken entgegenkommt, dass *jedes Sichtbare aus dem Berührbaren geschnitzt* sei? Als eben dieser Gegenstand hat sich das Relief erwiesen. Es scheint in phänomenologischer Hinsicht ebenso bedeutsam wie unterschätzt. Auch in kunsthistorischer wie in medienwissenschaftlicher Hinsicht ist hier noch einiges zu entfalten. Denn das Verhältnis von Auge und Hand, von Sichtbarkeit und Tastbarkeit ist immer wieder neu zu erproben.

37 Maurice Merleau-Ponty: *Das Auge und der Geist*, Hamburg 1984, 35.

38 Merleau-Ponty (wie Anm. 7), 177.

Bildnachweise

Abb.1: Diane Waldman:
Collage und Objektkunst von
Kubismus bis heute, Köln
1993, 85, Abb. 111

Abb.: 2 The International
Dada Archive at the
University of Iowa, [https://
dada.lib.uiowa.edu/files/
show/3093](https://dada.lib.uiowa.edu/files/show/3093). Das Merzbild
wurde 1923 vom
Stadtmuseum Dresden
erworben. 1937 war es in der
Ausstellung Entartete Kunst
zu sehen; seither
verschollen.

Als »Laboratorium der Sinne« (Michel Serres) ist die Kunst ein Ort, an dem der Tastsinn zur Disposition steht: an dem also erprobt wird, wie das taktile Sensorium operiert und welche Formen von Erfahrung, Subjektivität und Körperlichkeit es hervorbringt. Denn Berührung beschreibt ein Verhältnis zur Welt. Sie durchkreuzt die Aufteilung der Sinne ebenso, wie die Trennung von Subjekt und Objekt. Welche Potenziale und Problemstellungen ergeben sich daraus?

Die Geschichte der Kunst verzeichnet unterschiedliche Blüten wie Flauten der Erforschung des Taktilen und bringt ganz eigene Ausdrucksweisen und Rezeptionsformen hervor. Gleichzeitig werden anhand künstlerischer Werke auch spezifische Begriffe für die taktile Wahrnehmung geformt. Beide Seiten – ästhetische Praxis und theoretische Annäherung an den Tastsinn – sind der Gegenstand dieses Buches.

ISBN 978-3-7705-6154-4



9 783770 561544