Aus dem Rahmen (ge-)fallen. Tableaux vivants in Goethes Wahlverwandtschaften und bei Vanessa Beecroft

Alexandra Tacke

Ende des 18. Jahrhunderts war die skandalumwitterte Lady Hamilton in Neapel für ihre zahlreichen *attitude parties* bekannt, in denen sie sich selbst als lebendes Kunstwerk inszenierte und in einem Wechsel pantomimischer Posen und Gebärden eine Vielzahl von kulturellen Frauenbildern verkörperte. Eine mit den Attitüden und Maskeraden der Lady Hamilton durchaus verwandte Praxis der Verkleidung als Gesellschaftsspiel stellte zudem das *tableau vivant* dar, das als »lebendes Bild« mit Hilfe kostümierter Modelle, oft unter der Leitung eines Architekten oder Theaterregisseurs, bekannte Gemälde nachempfand. Nicht selten wurden die *tableaux vivants* mit einem aufwendigen Rahmen umgeben, um so eine gemäldeähnliche Wirkung zu erzielen. Denn im Gegensatz zum Theater sollte das *tableau vivant* »wie sein Vorbild Bild sein, also nicht nach links oder rechts ausufern«.[1] Dazu musste es »eindeutig durch einen *Rahmen* begrenzt werden«.[2] Die *tableaux vivants* erforderten also »eine Bühne, beziehungsweise einen Sockel, einen Rahmen und einen Vorhang und präsentier[t]en sich so als abgeschlossenes ›Kunstwerk‹. Damit soll[te] die Möglichkeit einer Bilderzählung mit darstellerischen Mitteln – über den Rahmen hinaus – bewusst ausgeschlossen werden.«[3] Bild- und Betrachterrealität soll-

1. Sabine Folie, Michael Glasmeier: »Atmende Bilder. Tableau vivant und Attitüde zwischen ›Wirklichkeit und Imagination‹«, in: Dies. (Hg.): *Tableaux vivants. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video*, Wien 2002, S. 9-52, hier S. 18.

2. Ebenda.

3. Birgit Jooss: »Lebende Bilder als Charakterbeschreibungen in Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften*«, in: Gabriele Brandstetter (Hg.)*: Erzählen und*

ten räumlich sowie ästhetisch strikt voneinander getrennt bleiben. Die »ästhetische Grenze« galt es streng zu wahren, schließlich sollten Sein und Schein, Wirklichkeit und Illusion, Realität und Fiktion für alle Beteiligten klar voneinander unterscheidbar bleiben. Es ging also um die Erzeugung eines imaginierten Bildraums, der dem Publikum nicht länger als zwei bis drei Minuten gezeigt wurde, da sonst das »lebende Bild« durch zu starkes Atmen oder Wackeln der Darsteller zu lebendig zu werden drohte. Das zeitliche Moment der *tableaux vivants* war somit »auf ein Minimum reduziert, fast schon auf den Augenblick. [...] Knapper hat sich für den Betrachter noch keine Kunstform je formuliert.«[4]

Auch Goethe zählte in Weimar zu den Arrangeuren dieses neuartigen Gesellschaftsspiels.[5] Nachhaltig geprägt hatte ihn dabei vor allem eine Begegnung mit Lady Hamilton auf seiner *Italienischen Reise*. Entzückt von ihren Entschleierungskünsten[6] missfiel Goethe jedoch, wenn »jene schöne Unterhaltende« den Mund öffnete, rezitierte oder gar sang.[7] Eine stumme, statuenhafte Lady Hamilton, die ihre Bildhaftigkeit nicht durch Sprechen oder Gesang durchbrach, hätte Goethe bevorzugt.

Jahre später verarbeitete Goethe seine damaligen Eindrücke in dem Roman *Die Wahlverwandtschaften* (1809), in dem insbesondere Luciane durch eine enorme Lust an Verkleidungen charakterisiert und dadurch in die unmittelbare Nähe zu den exzessiven Maskeradekünsten der Lady Hamilton gerückt wird. Diese Lust, sich selbst zur Schau zu stellen und Bilder »nachzuäffen«, kann das »Affenwesen« Luciane vor allem in der Inszenierung von drei großen *tableaux vivants* ausleben, die im zweiten Teil der *Wahlverwandtschaften* detailliert beschrieben werden. Doch dazu später mehr, wenden wir uns zunächst Lucianes Stiefschwester und Antipodin zu, der schweigsamen Ottilie.

Wissen. Paradigmen und Aporien ihrer Inszenierung in Goethes »Wahlverwandtschaften«, Freiburg im Breisgau 2003, S. 111-136, hier S. 115.

4. Vgl. Folie, Glasmeier: *Atmende Bilder* (wie Anm. 1), S. 12.

5. Vgl. Birgit Jooss: *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*, Berlin 1999.

6. Vgl. dazu Johann Wolfgang von Goethe: »Italienische Reise«, in: Ders.: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, Bd. 7, Bielefeld 1957, S. 63-460, hier S. 226f.

7. Ebenda, S. 321.

Das tableau als tombeau

Den drei *tableaux vivants*, in denen sich Luciane selbst in Szene setzt, bleibt die zurückhaltende Ottilie fern. Lediglich am Rande als Zuschauerin findet Ottilie Erwähnung. Doch auch wenn sie bei den beschriebenen *tableaux vivants* außen vor bleibt, zeichnet sie sich dennoch ebenso durch Bildaneignung aus, die letztendlich sogar tödlich enden und aus ihr eine Art Dornröschen im Sarg machen wird. Aber auch schon zuvor wird Ottilie im Roman immer wieder als engelsgleich beschrieben oder explizit in die Nähe von Madonnendarstellungen gerückt. Am Ende des Romans inszeniert sie der Architekt, der zuvor die *tableaux vivants* mit Luciane arrangiert hatte, dann auch in einem Weihnachtsbild als jungfräuliche Muttergottes mit Kind. Themenkomplexe wie Bildaneignung und -auflösung, Erstarren und Verstummen sowie (Hunger-)Tod werden im Roman gerade an der Anorektikerin Ottilie verhandelt.

Die Magersucht und das Schweigen Ottiliens symbolisieren gleichermaßen ihr Begehren, der symbolischen Ordnung buchstäblich zu ent-*sagen*. Denn indem sie die Nahrungsaufnahme verweigert und schweigt, wehrt Ottilie sich dagegen, eine buchstäblich Be-schriebene bzw. Be-sprochene zu sein, wie Jochen Hörisch dargelegt hat:

»Indem sie gleichzeitig Speise und Sprechen verweigert, unterläuft sie die Ordnung des Einander-›Überpalierens und Überexponierens‹, wird gleichwohl deren oberstes Opfer und partizipiert schließlich doch am Triumph jeden wahren Opfers: selbst zu dem Zeichen zu werden, dem das Opfer gilt.«[8]

Ottilie ver-zehrt sich im doppelten Wortsinne und wird doch bis zum Schluss nichts genossen haben, da das, was sie begehrt, niemals wieder existentiell einholbar sein wird. So verzehrt sie sich auch weniger nach dem bezeichnenderweise immer noch kindlich gebliebenen Eduard als nach einer Rückgewinnung jener unwiederbringbaren symbiotischen Mutter-Kind-Dyade, die sie selbst im Weihnachtsbild als jungfräuliche Muttergottes mit Kind figuriert. Ihr Begehren und Verzehren gleicht dabei einem Unterfangen, das niemals glücken kann, da hilft auch kein Sträuben gegen die Grammatik[9] und kein Verbannen des

8. Vgl. Jochen Hörisch: »›Die Höllenfahrt der bösen Lust‹ in Goethes Wahlverwandtschaften. Versuch über Ottiliens Anorexie«, in: Norbert W. Bolz (Hg.): *Goethes Wahlverwandtschaften. Kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur*, Hildesheim 1981, S. 308-322, hier S. 310.

9. So heißt es am Anfang des Romans in der Beilage des Gehülfen: »Man hat über ihre Handschrift geklagt, über ihre Unfähigkeit, die Regeln der Gramma-

Miniaturbildes vom Vater[10], denn ein *Drittes* oder sogar ein Ver*mittler* scheint sich in den *Wahlverwandtschaften* zwischen alles und alle zu schieben.[11]

Die Tränen, die Ottilie im Weihnachtsbild vergießt, zeigen, dass auch sie um jenen unwiederbringlichen Verlust weiß, ja vielleicht sogar offen darum trauert. So heißt es im Roman: »[I]hre Augen füllten sich mit Tränen, indem sie sich zwang, immerfort als ein starres Bild zu erscheinen.«[12] Durch ihre Tränen wird das starre Bild der Mutter-Kind-Dyade, das sie zu verkörpern versucht, getrübt und be*fleck*t. Genau genommen *treten* die Tränen aus dem Rahmen und ver*flüssigen* das eigentlich als starr angelegte Bild. Indirekt inserieren die Tränen in das Bild dadurch das Wissen um Vergänglichkeit, Auflösung und Tod, das normalerweise nicht in Madonnen-, sondern in Pietadarstellungen Ausdruck findet. Zu fragen ist und bleibt deshalb, ob die Tränen Ottiliens nicht vielleicht so etwas wie eine Art *punctum* sind: Also genau jener kleine Fleck, jenes Zufällige, das *besticht* und aus dem Rahmen *tritt*.[13]

Zu einem Bild zu werden, kann tödlich enden, das zeigt insbesondere der Schluss der *Wahlverwandtschaften*, wo die tote Ottilie in einem gläsernen Sarg zur Kapelle getragen wird. Das Glas als Ideal der Transparenz gibt dabei allerdings nichts weiter preis als das, was es zeigt: Ottilie als reiner Signifikant, als leeres, totes Zeichen, wodurch genau das bezeichnet wird, was jedem Bild/Zeichen eignet, nämlich durch eine ontologische Leere gekennzeichnet zu sein. »Aus der Zerstörung der traditionellen symbolischen Ordnung entsteht eine Situation«, wie David Wellbery konstatiert,

---

tik zu fassen.« (Johann Wolfgang von Goethe: *Die Wahlverwandtschaften*, Frankfurt am Main 1972, S. 32.)

10. Vgl. dazu Jochen Hörisch: »Mit dem Bild ihres Vaters verdrängt Ottilie die Erinnerung an jene paternale Funktion, die die Mutter-Kind-Dyade sprengt und dadurch in die infantile (sprachlose) Symbiose Bedeutsamkeit einbrechen lässt. […] Der Vater, der zu Kind und Mutter hinzutritt, Ermahnungen, Verbote, Sprachregelungen instituiert, auf die Sprach-Individuation des infans dringt und so für den Einfall von Bedeutsamkeit in die infantil imaginäre Wunschwelt sorgt […].« (Hörisch: *Die Höllenfahrt der bösen Lust* [wie Anm. 8], S. 314).

11. So heißt es schon am Anfang des Romans: »Nichts ist bedeutender […] als die Dazwischenkunft eines Dritten.« (Goethe: *Die Wahlverwandtschaften* [wie Anm. 9], S. 16).

12. Ebenda, S. 164.

13. Vgl. Roland Barthes: *Die helle Kammer*, Frankfurt am Main 1989, S. 35f.

»in der das menschliche [...] Begehren sich auf einen unendlich entfernten und damit unerreichbaren Gegenstand richtet, den es allerdings nur im Imaginären, im Bilde hat (›besitzt‹). Das heißt aber, es hat (›besitzt‹) ihn nicht, denn das Bild ist durch eine ontologische Leere gekennzeichnet, setzt die Abwesenheit seines Gegenstandes voraus.«[14]

Auf jene ontologische Leere eines jeden Bildes/Signifikanten weist in den *Wahlverwandtschaften* allerdings nicht nur der schwindende bzw. tote Körper Ottiliens hin, sondern die Bilder generell werden im Roman als »Denkmale« bezeichnet: »[S]ie weisen auf den fürs Bildsein konstitutiven ›Tod‹ des Gegenstandes hin. In dem verlockenden Bild selbst, in dem das Subjekt die Totalität [...] zu haben wähnt, steckt ein Totes«, wie David Wellbery schreibt.[15] Überspitzt formuliert ließe sich sagen, dass es bei Goethe in erster Linie die Signifikanten/Bilder selbst sind, die als von den Symptomen der Magersucht befallene vorgeführt werden, d.h. von Verfall, Abwesenheit und Tod.

Auch das *tableau vivant* zeichnet sich durch eine prekäre Zwittersituation zwischen Leben und Tod, Verlebendigung und Erstarrung aus, denn versucht es einerseits, »toten« Kunstwerken neues Leben einzuhauchen, so zwingt es andererseits die Ausführenden in eine Art »Toten«-starre, indem es sie rahmt und zu einem gefrorenen Bild werden lässt. Das *tableau vivant* ist eine paradoxe »Belebung als Mortifikation«[16], weshalb auch aus dem *tableau* nicht nur ein Denkmal, sondern auch ein Grabmal/*tombeau* werden kann, durch das einem blitzartig die Abwesenheit, die Leere und der Verlust ins Auge *stechen* kann, wobei wir allerdings fast immer, wie Georges Didi-Huberman konstatiert, vor diesem *tableau/tombeau* selbst zu Fall kommen (*tomber*):

»Vor dem Grab (tombeau) komme ich also selbst zu Fall (je tombe), Angst befällt mich – [...]. Es ist die Angst, auf den Grund – an (die) *Stelle* – dessen zu blicken, was mich anblickt, die Angst davor, der Frage ausgeliefert zu sein, zu wissen (in Wirklichkeit: nicht zu wissen), was aus meinem eigenen Körper wird, zwischen

14. David E. Wellbery: »Die Wahlverwandtschaften«, in: Paul Michael Lützeler, James E. McLeod (Hg.): *Goethes Erzählwerk. Interpretationen*, Stuttgart 1985, S. 291-316, hier S. 300f.

15. Ebenda.

16. Claudia Öhlschläger: »›Kunstgriffe‹ oder Poiesis der Mortifikation. Zur Aporie des ›erfüllten‹ Augenblicks in Goethes *Wahlverwandtschaften*«, in: Gabriele Brandstetter (Hg.): *Erzählen und Wissen. Paradigmen und Aporien ihrer Inszenierung in Goethes »Wahlverwandtschaften«*, Freiburg im Breisgau 2003, S. 187-205, hier S. 198.

seinem Vermögen, ein Volumen zu bilden und seiner Fähigkeit, sich der Leere darzubieten, sich zu öffnen.«[17]

Von wegen tableau rasa, das tableau vivant lebt!

Verebbte nach dem *tableaux-vivants*-Boom der Goethezeit langsam die Lust an der Aufführung von »lebenden Bildern«, so geriet das *tableau vivant* jedoch niemals völlig in Vergessenheit. Gerade mit dem Aufkommen der neueren Medien wie der Fotografie und dem Film erfuhr es ganz neue Ausformungen. So ließ z.B. Susan Sontag unlängst in ihrem Roman *Der Liebhaber des Vulkans*[18] die »lebenden Bilder« der Lady Hamilton wieder aufleben und verarbeitete den Besuch Goethes in Neapel, wobei sie offen ließ, ob es sich bei den (Selbst-)Inszenierungen der Lady Hamilton um erste Emanzipierungsversuche oder eher um Vorläufer des Striptease handelt. Dass gerade die Autorin, die sich vermehrt mit dem fotografischen Medium auseinandergesetzt und dieses theoretisch reflektiert hat, nun in einem Roman auch dem *tableau vivant* zuwendet, erscheint nahe liegend. Schließlich wies und weist insbesondere die Fotografie eine große Affinität zum *tableau vivant* auf. Als erstarrter Augenblick scheint es geradezu das augenblickliche Klicken der Kameralinse vorwegzunehmen. Gebannt auf eine Fotografie, reflektiert das *tableau vivant* unweigerlich jenen melancholischen Moment des »Es-ist-so-gewesen« (Barthes), das jeder Fotografie eignet. So ist die Fotografie, wie Roland Barthes in seinem Buch *Die helle Kammer* schreibt, »eine Art urtümlichen Theaters, eine Art von ›Lebendem Bild‹«.[19] Sie »ist das lebendige Bild von etwas Totem«.[20] In ihr »zeigt sich die Stillegung der ZEIT nur in einer maßlosen, monströsen Weise: die ZEIT stockt (daher die Beziehung zum LEBENDEN BILD, dessen mythisches Grundmuster das Einschlafen Dornröschens ist)«.[21]

Es mag unter anderem diese starke Selbstreflexivität sein, die das *tableau vivant* als Bildinhalt einer Fotografie mit sich bringt, weshalb sich viele Gegenwartskünstler wieder für das *tableau vivant* interessieren. Vanessa Beecroft, Gilbert & George, Bettina Rheims, Cindy Sherman, Bill Viola und Jeff Wall, um nur einige zu nennen, haben sich

17. Georges Didi-Huberman: *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, München 1999, S. 21.

18. Vgl. Susan Sontag: *Der Liebhaber des Vulkans*, Frankfurt am Main 1996.

19. Barthes: *Die helle Kammer* (wie Anm. 13), S. 88f.

20. Ebenda, S. 41.

21. Ebenda, S. 101.

gleichermaßen in den letzten Jahren dem Verfahren des *tableau vivants* zugewandt. Mal dient es ihnen als perfekte Zitier- und Reproduktionskunst, um bekannte Bildinhalte nachzustellen, dann wieder nutzen sie es, um sich selbst als *living sculptures* in Szene zu setzen. Auffällig ist, dass dabei auch bei ihnen – wie schon bei Goethe in den *Wahlverwandtschaften* – besonders häufig die Verkörperung, d.h. die körperliche Einver*leib*ung und In*korporier*ung, von Bildern mit der Nahrungsaufnahme bzw. -verweigerung analogisiert wird. Man denke z.B. an den Film *The World of Gilbert and George* (1981), in dem es nicht nur um Männlichkeitsbilder, sondern auch immer wieder um Nahrungsaufnahme, um die Essenskultur der Zeit und um Ekel geht.[22]

Unter den gerade genannten Künstlern, die sich mehr oder weniger alle für einen produktiven Vergleich mit Goethes *Wahlverwandtschaften* anbieten würden, stellt die italienische Gegenwartskünstlerin Vanessa Beecroft jedoch eine Ausnahmeerscheinung dar. Denn im Gegensatz zu den anderen Künstlern, arbeitet Beecroft vorwiegend mit dem *tableau vivant* und lässt es in ihren mehrstündigen Performances lebendig werden. Zudem verbindet sie in ihren Performances Themenkomplexe wie Magersucht, Verstummen, Bildwerdung und -auflösung, wie sie schon Goethe in seinen *Wahlverwandtschaften* in der magersüchtigen Ottilie zusammengeführt hat. Die Chemie zwischen Goethe und Beecroft scheint also in vielen Punkten zu stimmen.

Über Hungerkünstlerinnen und die Angst, »aus der Form zu gehen«

Seit 1993 inszeniert Vanessa Beecroft nun schon in regelmäßigen Abständen »lebende Bilder« aus Fleisch und Blut, die dem Publikum allerdings nicht – wie noch zu Goethes Zeiten – nur zwei oder drei Minuten, sondern mehrere Stunden präsentiert werden. Auch ein real existierender Rahmen fehlt bei Beecroft, sodass grundsätzlich das architektonische, städtische, historische, politische oder landschaftliche Umfeld zum erweiterten Rahmen ihrer »lebenden Bilder« wird. Der Rahmen Beecrofts ist im Grunde immer *der* Rahmen, in dem die jeweiligen Performances stattfinden.

Ihr »Material« sind hingegen meistens nackte, große, überschlanke, wenn nicht gar magersüchtig anmutende Mädchen.[23] Die wenigen

22. Gilbert & George: *The World of Gilbert and George*, 1981, Farbe, 69 min.

23. Vgl. Thomas Kellein: »Das Geheimnis der weiblichen Intimität«, in: Ders. (Hg.): *Vanessa Beecroft. Fotografien, Filme, Zeichnungen*, Ostfildern 2004, S. 6-18, hier S. 9.

Accessoires, die die Frauen tragen, sind je nach Performance diverse Perücken, falsche Fingernägel, zu enge Dessous oder Nylonstrumpfhosen sowie immer wieder ausgefallene hochhackige Schuhe, die wie eine Art fetischisierender Sockel wirken. Die wenigen, aber durchweg einheitlichen Accessoires sowie die einheitlich geschminkte Haut verleihen den Frauenkörpern – trotz Nacktheit – eine Art Uniform. Die Uniformierung wiederum verstärkt anfangs den Eindruck, mit ein und derselben Frau nur in mehrfacher Ausführung konfrontiert zu sein. Die Frauentypen, die Beecroft scheinbar endlos multipliziert, erinnern dabei – ohne irgendwelche Vorlagen direkt nachzustellen – mal an klassische Frauendarstellungen von Tizian, Raphael, Piero della Francesca und De Chirico oder rufen Frauenbilder wie die stark androgyne Twiggy auf. Aber Assoziationen von Show-Girls, Prostituierten und Stripperinnen kommen ebenso auf, weshalb wohl auch die Einschätzungen der Kritiker stark auseinander gehen.

So wollen einige in den Performances von Vanessa Beecroft nur eine affirmative Wiederholung von Frauenklischees, eine Anbiederung an die Modewelt sowie ein Kokettieren mit Stereotypen der »Playboy-Bunny-Ära« sehen[24], während Roberta Smith von der *New York Times* von der befreienden »girl power« schwärmt und die »passive-aggressive quality« des Werks lobt.[25] Andere wiederum vermuten in Beecrofts Mädchen sogar »eine Armada magersüchtiger Heiliger« und bewundern den »Stoizismus einer tragischen Hungerkünstlerin«, die Beecroft für sie repräsentiert.[26] Leonardo Di Caprio soll hingegen schlicht und einfach gesagt haben: »›This is dope‹, or cool indeed.«[27] Offen und umstritten bleibt also, ob Vanessa Beecrofts Performances »cool« oder »out«, »art« oder »fashion«, »good« oder »bad«, »sexist« oder »not« sind.[28]

Wesentlich interessanter als über eine eventuelle Affirmation oder Dekonstruktion von Frauenbildern nachzudenken, erscheint mir jedoch ein anderer Aspekt, der zudem für meinen Vergleich mit Goethes *Wahlverwandtschaften* wesentlich produktiver ist: nämlich die enge Verknüpfung der häufig angespielten Krankheit Magersucht und der

24. N.N.: »Peepshow mit Konzept«, in: *Art. Das Kunstmagazin*, Nr. 5 (2004), S. 30-39, hier S. 37.

25. Roberta Smith: »Standing and Staring, Yet Aiming for Empowerment«, in: *New York Times*, 06.05.98 oder auch nachzulesen auf der Homepage von Vanessa Beecroft: www.vanessabeecroft.com (03.03.06).

26. Vgl. die Zusammenfassung der Kritiken in: N.N.: *Peepshow mit Konzept* (wie Anm. 24).

27. Smith: *Standing and Staring* (wie Anm. 25).

28. Ebenda.

Präsentation von Formwerdung und Auflösung eines Kunstwerks. Denn es geht in den Performances nicht so sehr um die Ausstellung magersüchtiger Frauen *per se*, wie oft diskutiert wird, sondern, so meine These, die Performances selbst sind bei Vanessa Beecroft von den Symptomen der Magersucht befallen.

Die Magersucht, als Krankheit der Ent- und Dematerialisierung, der Askese und des (Ver-)Schwindens wird bei Beecroft zu einem ästhetischen Manifest. Genau genommen *schwinden* ihre Bilder selbst. »Ich übermittle die Unbestimmtheit eines Bildes, das die Mädchen erzeugen«[29], so Beecroft. »Es ist fast ein verwischtes Gemälde, wie ein Bild von Richter. Man kann es nicht genau erkennen, und dann ist es weg.«[30] Diese Beschreibung Beecrofts scheint jedoch nicht nur auf ihre eigenen Performances zu passen, sondern generell auf den Zustand der zeitgenössischen Kunst zu verweisen. Denn nicht nur ihre Performances, sondern das zeitgenössische Kunst*werk* generell leidet an ähnlichen Symptomen wie die Anorektikerin, wie jüngst auch René Girard in seinem Aufsatz *Hungerkünstler* festgestellt hat.[31] D.h., viele der heutigen künstlerischen Arbeiten tendieren dazu, sich permanent zu transformieren, mit der Zeit zu zerfallen, zu ent- und dematerialisieren, mager-minimal und schließlich vollkommen unsichtbar zu werden. Die Anorexie, die Krankheit des Entzugs und der Askese schlechthin, wird so zu einem Spiegel einer Ästhetik des Entzugs, der Reduktion und des Stillstands, wie sie die Performances von Vanessa Beecroft wiederholt inszenieren.

So wird die Krankheit der Desinkarnation, wie die Magersucht auch genannt wird, bei Vanessa Beecroft für die Dauer ihrer Performances in jener Kunstform der Inkarnation schlechthin, nämlich dem *tableau vivant*, inkarniert, um letztendlich die ständig drohende Desinkarnation freizulegen – ja, diese sogar in ihren Performances wirklich wahr werden zu lassen, da die anfängliche Bildformation mit der Zeit immer mehr zerfällt. Die häufig magersüchtig erscheinenden Mädchen ihrer Performances mutieren so zu einer Allegorie für das neue, unaufhörlich (ver-)schwindende, »unsichtbare Meisterwerk«, wie Hans

29. Vanessa Beecroft zitiert nach Thomas Kellein: »Interview«, in: Ders.: *Vanessa Beecroft* (wie Anm. 23), S. 122-154, hier S. 130.

30. Ebenda.

31. Vgl. dazu auch die Zeitdiagnose von René Girard: »Hungerkünstler: Essstörungen und mimetisches Begehren«, in: *Sinn und Form* 3 (2005), S. 344-362.

Belting Performance- und Installationskunst gleichermaßen in seinem gleichnamigen Buch bezeichnet hat.[32]

Entsprechend reduktionistisch und minimal sind auch die Regeln, die die jungen Frauen während der mehrstündigen Performances zu befolgen haben. Erst kurz vor den Performances gibt Beecroft ihnen immer die gleichen Anweisungen: »Haltet den Mund! Sprecht nicht! Geht raus! Steht still! Bewegt Euch langsam! Agiert nicht! Lächelt nicht! Fallt nicht zur selben Zeit hin! Reagiert nicht auf das Publikum! Schaut niemanden direkt an! Wartet auf das Ende!«[33] Nachdem Beecroft an-, auf- und hergestellt hat, verschwindet sie meistens selbst, um nicht mit ansehen zu müssen, wie aus jener »sehr saubere[n], präzise[n], asexuelle[n], ikonische[n] Idee«[34], die sie ursprünglich hatte, langsam Unordnung und Chaos wird.[35] Oder wie »sich ein Donald Judd in einen Jackson Pollock verwandelt«[36], denn vor nichts habe sie so viel Angst gehabt, wie »aus der Form zu gehen«. In ihren Performances wird diese Angst immer wieder durchgespielt.

Beecrofts Bildformationen ändern sich laufend. Genau genommen wird ein Zerstörungswerk in Gang gesetzt, ein Bild des Aufschubs und des Zerfalls, ein Bild, das langsam verhungert und mager wird, wie z.B. auch die mehrstündige Performance *VB 48* im Palazzo Ducale in Genua, die kurz vor dem G-8-Gipfel am dritten Juli 2001 stattfand, und deshalb neben üblichen Themen wie Absterben, Auflösung und Verschwinden eines Bildes zudem noch durch die Verwendung von überschlanken, schwarzen Models Assoziationen an den Welthunger aufkommen ließ und dadurch indirekt auf den »blinden Fleck« der Industrienationen verwies (vgl. Abb. 1 und 2).

32. Vgl. Hans Belting: *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998.

33. Vanessa Beecroft zitiert nach Kellein: *Das Geheimnis der weiblichen Intimität* (wie Anm. 23), S. 7.

34. Vanessa Beecroft zitiert nach Kellein: *Interview* (wie Anm. 23), S. 137.

35. Vgl. Keith Seward: »Klassische Grausamkeit«, in: *Parkett* 56 (1999), S. 101-103, hier S. 103.

36. Vanessa Beecroft zitiert nach: N.N.: *Peepshow mit Konzept* (wie Anm. 24), S. 38.

Abbildung 1 und 2: Vanessa Beecroft, VB 48, Performance im Palazzo Ducale (Genua) am 3. Juli 2001 vor dem G8-Gipfel.

Jene minimale Ästhetik des Stillstands, des Aufschubs, der absoluten Entleerung und des Nullpunkts, die nicht nur *VB 48*, sondern alle Performances von Vanessa Beecroft auszeichnet, wird gerade durch das Verbot, etwas darzustellen oder gar Emotionen und Affekte zu zeigen, aber auch das auferlegte Redeverbot verschärft. Ein kaum noch zu radikalisierender Entzug der Darstellung wird stattdessen performt. Für einige Stunden herrscht Schweigen und ein auf dem Warten basierender Ausnahmezustand: die Zeit *stockt*. Stundenlang wartend, passiert für das Publikum fast nichts oder vielleicht gerade das *Nichts*, denn die Performances der »Hungerkünstlerin« Beecroft – wie sie sich selbst immer wieder gerne stilisiert – sind und bleiben magere Kost, *Minimal Art*.

Das Motto der Minimalisten, in deren Tradition sich Vanessa Beecroft neben die Body Art Bewegung einzuschreiben versucht[37], ist insofern auch auf ihre Performances applizierbar: »What you see is what you see.«[38] Nicht mehr und nicht weniger! Oder besser: nicht mehr, aber auch nicht weniger, denn vielleicht ist bei der Betrachtung jenes *Nichts* doch noch etwas *mehr* zu sehen als eine reine optische Evidenz? Ein »Mehr«, das der Wiederkehr des Verdrängten gleicht, und dem nur schwer ins Auge zu blicken ist? Ein »Mehr«, das besticht, einen schlagartig trifft und einer »visuellen Wunde« gleicht? Sieht man vielleicht gerade *den Verlust*, die Zerstörung, das Verschwinden und Vergehen der Zeit selbst?

Die Rahmung der Rahmenbedingungen

August Langen hat in seiner Studie *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts* (1934) die rationalistische Rahmungsmanie mit dem Begriff der Rahmenschau gefasst. Die Rahmenschau lässt sich »als Versuch begreifen, Kontingenzerfahrungen und verwirrende Sinnesvielfalt zu bewältigen, um sich die Welt als simultan überschaubares Bild [...] herzurichten«.[39] Zweck der Rahmenschau ist insofern vor allem die Fasslichkeit, Deutlichkeit und Übersichtlichkeit[40], wobei diese in erster Linie durch drei Momente bewerkstelligt werden: Umrahmung, Bewegungslosigkeit und Zusammenschau. Hauptrahmungsapparat ist neben Fenstern, Spiegeln und anderen technischen Hilfsmitteln auch der menschliche Kopf selbst, wie es die Literatur des 18. Jahrhunderts suggeriert. Der »rationalistische Guckkastenmensch«, wie ihn Langen zeichnet, ist jemand, der gar nicht mehr anders kann als alles, was ihm unter die Augen kommt, einzurahmen und in eine geschlossene, umgrenzte Form zu gießen. Alles will er fassen und (auf-)

37. Vanessa Beecroft fordert z.B. in einem Interview mit Thomas Kellein: »Ich hätte gern, dass das jemand als ein sehr klares und minimalistisches Bild beschreibt.« (Kellein: *Interview* [wie Anm. 23], S. 128).

38. Frank Stella zitiert nach Bruce Glaser: »Fragen an Stella und Judd«, in: Gregor Stemmrich (Hg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden/Basel 1995, S. 35-58, hier S. 47.

39. Nils Reschke: »›Die Wirklichkeit als Bild‹. Lebende Bilder in Goethes *Wahlverwandtschaften*«, in: Jürgen Fohrmann, Andrea Schütte, Wilhelm Voßkamp (Hg.): *Medien der Präsenz: Museum, Bildung und Wissenschaft im 19. Jahrhundert*, Köln 2001, S. 42-69, hier S. 44.

40. Vgl. August Langen: *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts (Rahmenschau und Rationalismus)*, Jena 1934, S. 6ff.

klären. Seine Rahmungsmanie findet dabei insbesondere im Kunststil des Rokoko bzw. Spätbarock (1720-1780) ihren Niederschlag, ja scheint hier fast auf die Spitze getrieben zu sein. Spiegel, Gemälde, Deckenfresken, Kamine, Fenster und Nischen werden gleichermaßen durch Stuckaturen oder pompöse Goldrahmen gerahmt und unterteilt.[41]

Kurzum, es herrscht ein *horror vacui*, den es zu zähmen gilt. So werden nicht nur Bilder und Spiegel eingerahmt, sondern auch noch der Rahmen des Bildes und dann wieder der gerahmte Rahmen und so fort. Vor lauter Rahmen droht der »rationalistische Guckkastenmensch« letztendlich nicht mehr die Welt zu sehen und zu verkennen, dass er als Betrachter immer schon einen Fuß im Rahmen selbst hat und die Welt nur sehr schwer oder besser gar nicht auf übersichtliche Distanz gehalten werden kann. Außerdem verkennt er, dass der Rahmen selbst schon äußerst problematisch ist und zahlreiche Fragen aufwirft, wie Jacques Derrida in seinen Erörterungen über das *Parergon* hervorgehoben hat: »Wo hat der Rahmen seinen Ort. Hat er einen Ort. Wo beginnt er. Wo endet er. Was ist seine innere Grenze? Seine äußere Grenze? Und seine Oberfläche zwischen den beiden Grenzen?«[42]

Auch wenn noch Relikte des Hangs zur übersichtlichen Rahmenschau in Goethes *Wahlverwandtschaften* zu finden sind, unterscheidet sich Goethe von seinen schriftstellerischen Vorläufern dadurch, dass er den Akt der Rahmenschau und der Rahmung nicht nur zum expliziten Thema macht, sondern als solchen problematisiert und kritisch beleuchtet. Genau genommen kann man Goethes Roman als eine permanente Rahmungs- und Entrahmungs-Bewegung lesen, denn nach jeder Rahmensetzung folgt sogleich auch schon die Rahmensprengung: sei es durch eine explizite Thematisierung des Rahmens oder durch eine Art Rahmen-im-Rahmen-Struktur, die nicht selten die Rahmenbedingungen des Romans reflektiert.

Das Begehren nach Rahmensprengung und Entgrenzung zeigt sich im Roman am deutlichsten an der Figur des Eduard.[43] Die wohlgeordnete und gerahmte Welt, die seine Frau Charlotte ihm durch das Fenster am Anfang zeigt, wird ihm schnell zu eng.[44] Zudem werden die Figuren in den *Wahlverwandtschaften* permanent in den Blick gefasst und gerahmt, um dann im nächsten Augenblick wieder aus dem Bild zu fallen: sei es, weil sie die Idealbilder nicht ganz er- und ausfüllen können oder sie einfach nur sprengen wollen. Außerdem werden

41. Vgl. ebenda, S. 38.

42. Jacques Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien 1992, S. 84.

43. Vgl. zur Entgrenzung Wellbery: *Die Wahlverwandtschaften* (wie Anm. 14), S. 307ff.

44. Vgl. Goethe: *Die Wahlverwandtschaften* (wie Anm. 9), S. 12.

in den *Wahlverwandtschaften* immer wieder Handlungsvorgänge »doppelt inszeniert, insofern sie medialisiert, noch einmal im Medium des Bildes, der Sprache oder allgemeiner gesprochen: im Medium des Kunstwerks reflektiert werden«.[45] Verdoppelungen, Spiegelungen und Wiederholungen im Roman tragen dazu bei, dass die Rahmenbedingungen selbst beständig reflektiert werden. In der deutschen Literatur lässt sich deshalb wohl auch nur schwerlich ein Roman finden, wie David Wellbery hervorgehoben hat, »in dem der Signifikant, und zwar in seiner Materialität, so emphatisch [...] thematisiert«[46] wird wie in den *Wahlverwandtschaften*.

Etwas einzurahmen bedeutet immer, etwas eingrenzen und somit von anderem abgrenzen zu wollen. All das, was ausgegrenzt ist, ist das Außerhalb des Rahmens, das Off oder auch das *Hors du Champs*. Genau hier im Off, im aus- und abgestellten, meistens auch tatsächlich dunklen, blinden Feld, ist die Position des Bildbetrachters – und in gewisser Weise auch die des Lesers – zu finden. Dieser Dunkelbereich kann aber auch ausgeleuchtet werden, und genau das tut Goethe in seiner Beschreibung der drei *tableaux vivants,* in denen Luciane durch den Architekten in Szene gesetzt wird.

Das betrachtende Publikum im dunklen Umfeld rückt von Bildbeschreibung zu Bildbeschreibung immer mehr in den Vordergrund und scheint sogar am Ende nicht nur die gerahmte Illusion des *tableau vivants* durch einen laut geäußerten Einwurf zum Einstürzen zu bringen, sondern auch den Leser an seinen momentanen Leseakt zu erinnern. Filmtechnisch gesprochen könnte man sagen: Anstatt dass die nachgestellten Bilder immer näher von der »Erzählkamera« des Romans angezoomt werden, um so die Illusion zu verstärken, fährt diese immer weiter nach hinten, um so mehr vom Off, von den Betrachtern und von den Rahmenbedingungen ins Blickfeld zu bekommen. Die Bildbeschreibungen bleiben insofern nicht nur Bildbeschreibungen, sondern werden letztendlich zu einer Betrachtung der betrachtenden Betrachter, zu einer Beobachtung der Beobachtung, einer Repräsentation der Repräsentation[47] und dadurch auch zu einer Rahmung der Produktions-, Rahmen- und Rezeptionsbedingungen.

Bei der Inszenierung des ersten *tableau vivant*, dem blinden *Belisar* von Luciano Borzone, wird das Publikum zunächst noch nicht vom Erzähler erwähnt. Dafür gibt es im nachgestellten Bild selbst einen

45. Öhlschläger: *›Kunstgriffe‹ oder Poiesis der Mortifikation* (wie Anm. 16), S. 188f.

46. Wellbery: *Die Wahlverwandtschaften* (wie Anm. 14), S. 301.

47. Vgl. dazu Michel Foucaults entsprechende Ausführungen zu Velasquez' *Las Meninas* in *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt am Main 1999, S. 31ff.

stellvertretenden Betrachter, nämlich den um 90 Grad gedrehten Soldaten, der vor dem blinden General »teilnehmend-traurig«[48] steht und dadurch die mitleidende Empathie widerspiegelt, die die *tableau-vivant*-Betrachter empfinden sollen. In der zweiten Nachstellung, dem Motiv von Ahasverus und der ohnmächtigen Esther nach Nicolas Poussin, wird das Publikum selbst zwar auch noch nicht ganz von dem Erzähler in den Vordergrund gerückt, dafür wird ausdrücklich auf die aus allen Bildern ausgeschlossene Ottilie verwiesen, die außerhalb der Darbietung am Rande steht.

Beim dritten und letzten Bild, der *Väterlichen Ermahnung* von Terburg, löst die ausschließliche Rückenansicht, die Luciane dem Publikum bietet, allerdings heftige Reaktionen aus und führt sogar zu einem Zwischenruf, der nicht nur die Illusion des nachgestellten Bildes zum Einstürzen zu bringen droht, sondern auch die Illusion des Romans. Denn der Ausruf »tournez s'il vous plaît«[49] eines »lustigen ungeduldigen Vogels« wird durch die Zusatzworte, »die man manchmal an das Ende einer Seite zu schreiben pflegt«[50], nicht nur zu einem Zwischenruf, der das nachgestellte Bild zum Einstürzen zu bringen droht, sondern auch zu einer Lektüreaufforderung an den Leser des Romans, die dem Leser seinen momentanen Leseakt erst ins volle Bewusstsein ruft. »Im Verweis auf bedruckte Vorder- und Rückseiten des Buchtextes als mediale Differenz zu Tafelbild oder Druckgraphik nimmt der Roman«[51], wie Nils Reschke bemerkt, auch »die Frage nach der ›Anschaulichkeit‹ des Textes als eine nach der Differenz von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit der Schriftzeichen« auf.[52]

Das Problem der Unsichtbarkeit bzw. des blinden Feldes wird allerdings schon in allen drei *tableaux vivants* mitreflektiert. Denn die Beschränktheit des Visuellen wird durch Themen wie Blindheit im Fall des blinden Belisar, Blendung/Ohnmacht im Fall von Esther und Blickentzug im Fall der ausschließlich als Rückenansicht gezeigten Tochter gleichermaßen vorgeführt. Blindheit, Blendung und Blickentzug entlarven

48. Goethe: *Die Wahlverwandtschaften* (wie Anm. 9), S. 152.

49. Ebenda, S. 153f.

50. Ebenda.

51. Nils Reschke: »Das Kreuz mit der Anschaulichkeit – Anschauung über/s Kreuz. Die Lebenden Bilder in den Wahlverwandtschaften«, in: Helmut J. Schneider, Ralf Simon, Thomas Wirtz (Hg.): *Bildersturm und Bilderflut um 1800. Zur schwierigen Anschaulichkeit der Moderne*, Bielefeld 2001, S. 113-143, hier S. 116.

52. Ebenda.

»die subjektiven Bedingungen und Beschränkungen metaphorischer Substitutions- und Verstehensprozesse. Goethe [...] verweist [...] auf den Rezipienten als Bestandteil der Darstellung, um der Utopie kontextunabhängiger Bedeutungsschau ihre Suggestivkraft zu rauben. Indem er dabei [...] Sujets wählt, welche die Verhinderung unmittelbarer face-to-face-Kommunikation veranschaulichen, überträgt er den hermeneutischen Skeptizismus des Romans auch in die Bildkonfiguration.«[53]

Der blinde Fleck der *Tableau-vivant*-Inszenierungen des Romans ist damit nicht nur im ausgegrenzten, dunklen Off des Publikums zu finden, das sukzessiv vom Erzähler immer mehr ausgeleuchtet wird, sondern *punktiert* zudem alle drei Sujets der nachgestellten Bilder.

Das punctum als aus dem Rahmen tretende »visuelle Wunde«

Punctum, wie es Roland Barthes definiert, meint wunder Punkt, »Stich, kleines Loch, kleiner Fleck, kleiner Schnitt – und: Wurf der Würfel. Das *punctum* [...], das ist jenes Zufällige [...], das *mich besticht* (mich aber auch verwundet, trifft).«[54] Sobald »ein *punctum* da ist, entsteht (erahnt man) ein blindes Feld«.[55] Das *punctum* ist das, was aus dem Rahmen *tritt*.[56] Blitzartig eröffnet sich »eine zeitweilige Leere«. Doch so unerwartet das *punctum* auch »auftauchen mag, so verfügt es doch, mehr oder weniger virtuell, über eine expansive Kraft. Diese Kraft ist oft metonymisch.«[57] Das *punctum* zeichnet sich also dadurch aus, dass es wuchert, verunsichert, sprachlos macht und nicht durch einen Code zu fassen ist. Es ist mithin »eine Art von subtilem Abseits, als führe das Bild das Verlangen über das hinaus, was es erkennen lässt«.[58]

53. Ebenda, S. 136.
54. Barthes: *Die helle Kammer* (wie Anm. 13), S. 35f.
55. Ebenda, S. 66.
56. Vgl. ebenda.
57. Ebenda, S. 55.
58. Ebenda, S. 68.

Abbildung 3 und 4: Vanessa Beecroft, VB 51, Performance mit Hanna Schygulla im Schloss Vinsebeck (Steinheim) am 30. August und 1. September 2002.

Buchstäblich aus dem Rahmen fallen tat auch die komplett in Schwarz gekleidete Hannah Schygulla in der Performance *VB 51* von Vanessa Beecroft, die 2002 im Régence-Saal des Schlosses Vinsebeck stattfand. Den dreißig Teilnehmerinnen hatte Beecroft vor ihrem Auftritt erklärt, dass die Performance drei Akte haben werde. »Der Beginn eines jeden Aktes würde [...] mit einer Klingel angezeigt. Die Frauen warteten, die Künstlerin verschwand.«[59]

Abbildung 5: Vanessa Beecroft, VB 51, Performance im Schloss Vinsebeck (Steinheim) 30. August und 1. September 2002.

Unten rechts: Vanessa Beecroft, die an der Stelle der Signatur buchstäblich aus dem Rahmen fällt.

Dann standen die als bleiche Aristokratinnen geschminkten und in weiße Brautkleider und Gewänder gehüllten, weitgehend älteren Frauen wie in Trance mehrere Stunden fest und warteten vergeblich auf das Klingelzeichen. Erst langsam wagten sie sich eine nach der anderen von ihrem Platz, bewegten sich zaghaft durch den Raum, setzten sich oder legten sich sogar schließlich hin.

Entgegen Vanessa Beecrofts ursprünglicher Idee, die vorsah, alle Teilnehmerinnen in Weiß zu hüllen, bestand Hanna Schygulla auf ein schwarzes Kleid und darauf, singen zu dürfen, sodass die Performance nicht nur auf der visuellen, sondern auch auf der akustischen Ebene gestört wurde. Zum einen be*fleckte* das schwarze Witwenkleid das blütenweiße, jungfräuliche, monochrome Bild, das die ansonsten hell gekleideten »Bräute« abgaben. Zum anderen durch*brach* die Stimme Schygullas das Schweigen der anderen Frauen und markierte es als solches. »Als schwarze, bewegte Gestalt tauchte sie inmitten des Weiß

59. Kellein: *Das Geheimnis der weiblichen Intimität* (wie Anm. 23), S. 7f.

des Raumes und der regungslosen Darsteller auf, flüsterte und sang auf deutsch, englisch und französisch eine Art autobiographisch gefärbten Kommentar zum Thema der Performance.«[60] Schygullas Stimme pendelte dabei zwischen betörender Sirenenstimme und trauerndem Klagegesang. Roland Barthes hat einmal darauf hingewiesen, dass es insbesondere die menschliche Stimme sei, die tatsächlich der privilegierte (eidetische) Ort des Unterschieds sei,

»ein Ort, der sich jeder Wissenschaft entzieht, da es keine Wissenschaft gibt [...], die der Stimme gerecht wird [...], es wird immer ein Rest bleiben, ein Zusatz, ein Lapsus, etwas Unausgesprochenes, das auf sich selbst verweist: die Stimme. [...] Es gibt keine menschliche Stimme auf der Welt, die nicht Objekt des Begehrens wäre – oder des Abscheus.«[61]

Mit Schrecken hat zunächst auch Vanessa Beecroft auf die Regelverstöße von Hanna Schygulla reagiert: Als ich »den schwarzen Flecken im Bild entdeckte wurde ich verrückt. Warum hatte ich das überhaupt zugelassen?«[62] Erst später änderte Beecroft ihre Meinung und dankte Schygulla sogar für ihren Mut »das strikte Regelwerk und den ›modus operandi‹«[63] der Performance gewinnbringend gesprengt zu haben. Neben ihrem Instinkt und ihrer Ambiguität lobte Beecroft vor allem Schygullas Undurchdringlichkeit: »Der Eindruck, den wir von ihr haben [...], ist der einer Undurchdringlichen – sie lässt sich nicht greifen. Sie ist dieses unerreichbare, obskure Objekt der Begierde, das uns abwechselnd anzieht und abstößt.«[64]

Jenes obskure Objekt der Begierde in die Mitte jenes prächtigen Régence-Saals zu platzieren, der durch seine unzähligen Goldrahmen und Stuckaturen geradezu den Horror vacui der Rokokozeit widerspiegelt, bekommt freilich eine zusätzliche Brisanz, wenn man bedenkt, dass es auch das Ziel der Performances von Beecroft ist, die Zuschauer auf ihren ganz eigenen Horror vacui zu verweisen.

»What you see« ist deshalb auch längst nicht nur »what you see«; das ist die *Wahrheit der Malerei*, wie sie Jacques Derrida in seinem

60. Vanessa Beecroft: »Dieses obskure Objekt der Begierde«, in: Lothar Schirmer (Hg.): *»Du ... Augen wie Sterne«. Das Hanna Schygulla Album. Porträts, Texte, Filmstills und Interviews*, München 2004, S. 190.

61. Roland Barthes: »Die Musik, die Stimme, die Sprache«, in: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt am Main 1990, S. 279-285, hier S. 280.

62. Kellein: *Interview* (wie Anm. 23), S. 137.

63. Beecroft: *Dieses obskure Objekt der Begierde* (wie Anm. 60), S. 190.

64. Ebenda.

gleichnamigen Buch offen gelegt hat. Denn neben dem, was ich ansehe, gibt es immer auch noch das, was aus dem Rahmen tritt, mich anblickt, mich besticht und einer visuellen Wunde gleicht.[65] Egal, ob es sich dabei um ein *punctum*, jenes obskure Objekt der Begierde oder lediglich jenes »Unausgesprochene« der Stimme handelt, sie verstören und faszinieren gleichermaßen, ziehen an und lassen momentan ein blindes Feld aufblitzen.

Jenen (An-)Blick gilt es allerdings immer wieder abzuwenden, zu zähmen, zu retardieren und umzulenken, wie Derrida aufgezeigt hat: sei es durch Fetische wie Zöpfe, lange Fingernägel oder spitze Schuhe (Accessoires, die Vanessa Beecroft auffällig häufig gebraucht, bei Goethe dagegen werden Kisten, Koffer und Schwellen mit einer ganz ähnlichen Funktion eingesetzt) oder auch durch Rahmen, Säulen oder Bekleidung, die so genannten *Parerga* (Beiwerk, Zierrat). Was wäre aber nun, so fragt Derrida weiter, wenn jene *Parerga* gerade der Mangel selbst wären, den sie eigentlich zu verdecken und aufzuschieben vorgeben. Derrida kommt deshalb zu dem Schluss, dass es genau der Mangel ist, der für die Einheit des *Ergon* konstitutiv ist. »Ohne diesen Mangel bedürfte das *Ergon* nicht des *Parergon*. Der Mangel des *Ergon* ist der Mangel des *Parergon*.«[66] Oder noch genauer: »Ein *Parergon* tritt dem *ergon*, der gemachten Arbeit, der Tatsache, dem Werk entgegen, zur Seite und zu ihm hinzu, aber es fällt nicht beiseite, es berührt und wirkt, von einem bestimmten Außen her, im Inneren des Verfahrens mit: weder einfach außen noch einfach innen.«[67] Daher bedeutet auch der Wunsch, sich *vor* dem Werk schützen zu wollen, sich vor dem schützen zu wollen, was in ihm selbst *mangelt*, »nicht gegen den Mangel als setzbares oder entgegensetzbares Negativ, als substanzielle Leere, bestimmbare und umrandete Abwesenheit [...], sondern gegen die Unmöglichkeit, die Differance in ihrem Umriß *festzuhalten*, das Heterogene (die Differance) in der Haltung zu überprüfen«.[68]

Auch Beecroft und Goethe setzen enorme Verschleierungspraktiken in Gang. Beide lassen dabei jedoch immer wieder – gerade durch jene komplexen Rahmen-im-Rahmen-Strukturen, wie im Falle von Goethe, oder durch visuelle Störungen, wie im Falle von Beecroft – die Schleier in gewisser Weise fallen und gewähren einen kurzen Blick dahinter. Den Schleier dennoch zu durchlöchern, zu beflecken und zu *punktieren*, das ist die tatsächliche Schamlosigkeit der Darstellung, die

65. Vgl. Didi-Huberman: *Was wir sehen blickt uns an* (wie Anm. 17), S. 19ff. und S. 63ff.

66. Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei* (wie Anm. 42), S. 80.

67. Ebenda, S. 74.

68. Ebenda, S. 103.

Beecroft sowie Goethe – wenn auch auf sehr unterschiedliche Weise – in Szene setzen. Das blinde Feld außerhalb des Rahmens wird dabei ebenso von ihnen offen gelegt wie blinde Flecke im Bild, um so den Betrachter/Leser wiederholt auf sich selbst und seine eigene momentane Situation zurückzuwerfen. Beide thematisieren und problematisieren auf diese Weise nicht nur den Rahmen und die Rahmenbedingungen, sondern sprengen diese auch, um so jenes Zufällige, jenen wunden Punkt, wenigstens zeitweise aus dem Rahmen treten zu lassen und ein subtiles Abseits zu markieren, »als führe das Bild des Verlangens über das hinaus, was es erkennen lässt«.[69]

69. Barthes: *Die helle Kammer* (wie Anm. 13), S. 68.