

## **Blickregime und Machtmanifestationen**

Anmerkungen zur Ausstellung  
"Cine//Città" - Jacopo Palma, Philipp Lachenmann  
im Kunstraum der *Techne Sphere* Leipzig

von  
Albertine Proust

Bereits beim Betreten des Ausstellungsraums offenbart sich die Vielschichtigkeit und Komplexität der Zusammenstellung. Der Blick fällt unmittelbar auf eine aus Holz und Farbe hergestellte *Film-Prop*-Skulptur, einen großen *Renaissance-Kamin*, zu dessen Füßen eine überdimensionierte *italienische Flagge* aus farbigen Kleidungsstücken liegt, - beides Arbeiten von Philipp Lachenmann, 2012. Des Weiteren steht auf dem an den Seiten offenen Raumteiler der Satz „*Vor dem Krieg Renaissance, nach dem Krieg Manierismus. Nach Werner Hofmann*“.

Der zweite Bereich wird dominiert von einem großen Gemälde der Hochrenaissance, einer "Liegenden Venus" von Jacopo Palma von 1529. Eine Blickachse entlang der Wand durch die Räume erlaubt einen direkten visuellen Brückenschlag zwischen Kamin und Gemälde. Auf einem Monitor läuft der Film "La Dolce Vita" (1960) von Fellini, zudem offeriert ein großes volles Bücherregal vor Lesesesseln mannigfaltige kunsthistorische Lektüre und konnotiert den Präsentationsraum als *Studiolo*<sup>1</sup>.

*Cine//Città*<sup>2</sup> - der Titel liefert die Eckpunkte. Die Trennung des Namens der berühmten römischen Filmstadt *Cinecittà* in seine zwei Bestandteile, das *Bewegte* und das *Gebaute*, das *Mobile* und das *Immobile*, umreißt den gedanklichen Rahmen und führt in das dialektische Feld des Ausstellungskonzepts. Der Initiator und *Mastermind* der Präsentation, Ludwig Köhne, hat mit dieser Konzeption einen "Denkraum" geschaffen, der über Malerei, Skulptur, Architektur, Film, Schrift und Sprache einen Gedankentransfer bewirkt von der Renaissance zur Gegenwart. Darin stellt er Inszenierungen von Macht zur Disposition, und assoziiert - reduziert, aber pointiert und präzise - eine Verbindung von Herrschaftsrepräsentation mit der Entwicklung des *geführten Blicks*.

Der *Denkraum*-Diskurs erstreckt sich auch auf Ausstellungsarchitektur und Raumgestaltung. Finden sich Titel, Künstlernamen und Monitor separiert auf bzw. vor weißer Wand, so sind die Werke tragenden Wände in tiefem Blau gehalten; eine Referenz an Präsentationsformen der Renaissance und zugleich eine Anspielung an das im Filmbereich gängige *Chroma-Key-Verfahren*<sup>3</sup>, bei dem sich der Hintergrund eines Raumes bzw. einer Handlung in der Postproduktion beliebig austauschen lässt.

In diesem wohldurchdachten Setting entspinnen sich die Bezüge zwischen den Exponaten.

### **Bellezza della Donna - Bellezza della Pittura**

In prächtigem Goldrahmen, gleichsam der nüchternen Gegenwart enthoben, empfängt Palmas *Venus* (1529) im Galerieraum der *Techne Sphere*. Die nackte Schöne durfte in keiner der ersten Sammlungen der Neuzeit fehlen: Selbstredend war sie allegorisch, mythologisch gemeint, versinnbildlichte, im wahrsten Sinn des Wortes, ohnehin ‚nur‘ die Kunst des Malers und sollte zum Philosophieren über das Schöne, die Ethik der Schönheit und das Erhabene anregen. Die *bellezza della donna* bürgte für die *bellezza della pittura*, das Talent des Malers, d.h. die Schönheit des weiblichen Körpers galt als Metapher für die Malerei schlechthin. Angefangen von Bellini und Giorgione über Tizian, Rubens und Goya bis hin zu Manets *Olympia* und Picassos *Demoiselles d'Avignon* ist die westliche Malerei reich an weiblichen Akten. Schon Manet und Picasso versuchten sich allerdings daran, diesem scheinheiligen Bemühen zur Erfüllung eines makellosen Schönheits- und Gesinnungsideals den Garaus zu machen, und ab 1985 fragten die Guerilla Girls, ob Frauen vielleicht nackt dargestellt sein müssten, um in kulturelle Institutionen wie ein Museum zu kommen.

Jacopo Palmas Variante der Venus scheint sich dieser visuellen Trope bewusst zu sein. Anders als ihre ‚Vorgängerin‘, Giorgiones Dresdner *Schlafende Venus* (1510), über deren Körper ungestört voyeuristische Blicke genüsslich gleiten können, nimmt Palmas *Venus* diese selbstbewusst entgegen, stolz, mit leicht kokettem Seitenblick, der seinerseits nun die Betrachter verfolgt. Statt hilflos hingebungsvoll ist sie geradezu majestätisch inszeniert, als wäre sie nun zur Audienz bereit.

<sup>1</sup> <https://de.wikipedia.org/wiki/Studiolo>

<sup>2</sup> Titel *Cine//Città* entlehnt von einer Ausstellung gleichen Namens von Philipp Lachenmann bei Galerie Andreas Binder München im Jahre 2013.

<sup>3</sup> [https://de.wikipedia.org/wiki/Chroma\\_Keying](https://de.wikipedia.org/wiki/Chroma_Keying)

Die herrschaftliche Tunika ist abgelegt und fällt über eine Ruinenarchitektur, auf der sich *Venus* lässig auflehnt. Die Rot des Tuchs betont ihren noblen Status und hebt die sinnliche Wirkung ihres Inkarnats hervor, während es mit der paradiesisch grünen Wiese unter ihr kontrastiert. Die sie umgebende hügelige Landschaft dient ihr als Bühnenkulisse, in die sich ihr dem Schönheitsideal der Zeit gemäßer üppiger Leib einfügt. Dieser ist zwar der Betrachtung preisgegeben, aber die Dame hat alles unter Kontrolle. Das über ihre Scham drapierte zarte Tüchlein gilt als Symbol der Tugend und Keuschheit, doch diese Venus hebt ihn mit der rechten Hand sachte an und lenkt so das Augenmerk auf das, was nun erscheinen könnte, dennoch nur erraten werden darf. Das Haar ist stilvoll frisiert und an der Linken trägt sie einen kostbaren Vermählungsring, der sie als *Braut* kennzeichnet. Von der Antike bis zu Giorgione wurde Venus als stehende Figur dargestellt; liegend präsentierten sich nur Nymphen. Die ikonographische Häresie einer fast frivol herausfordernden horizontalen Venus ist eine Erfindung der oberitalienischen Malerei der Renaissance.

In humanistischen Kreisen entwickelte sich dieses Bildmotiv für das klassische Studierzimmer oder die Schlafgemächer damaliger Oligarchen bzw. Mäzene, die ihre Machtpositionen mit der Pflege der neuen Künste zu legitimieren suchten. Palmas *Venus als Braut* aber weiß um die Blicke, die ihr gelten, sie lässt sie zu und blickt wissend zurück. Das fast lebensgroße Format des Bildes und der kostbare Rahmen verleihen ihr zudem eine Monumentalität, die ihr hieratisch inszeniertes Selbstbewusstsein voll zur Geltung kommen lässt.

### **Analogien / Inszenierungen / Ortungen**

Zugleich aber bezeichnen die ebenfalls im Ausstellungsraum befindlichen Elemente *Bibliothek* und *Monitor* Palmas Gemälde als *Studienobjekt*.

Das gefüllte Bücherregal, mit Literatur zur Kunst von Giotto bis Lucian Freud - und zwei Lese-Sesseln davor -, ermöglicht den Besuchenden, das hier Gesehene in einen historischen Kontext zu setzen. Die Kombination von Gemälde, Film und Bibliothek erschafft ein Setting, das es erlaubt, eigene Zusammenhänge zu entdecken; dabei gilt es, zwei sehr verschiedene visuelle Kulturen sowie Wahrnehmungs- und Denkdispositionen zu überbrücken. Schon in der Renaissance, also als das entstand, was man heute - zumindest nach westlichem Verständnis - als ‚Kunst‘ versteht, fand dieser Diskurs in gelehrtem Ambiente, im sog. ‚*studiolo*‘, statt. Dort studierte man die wiederentdeckte humanistische Literatur und pflegte eine ‚*ars docta*‘ (gelehrte Kunst). Bis dahin waren ‚Künstler‘<sup>4</sup> vor allem in Zünften ausgebildete und organisierte ‚Handwerker‘ gewesen, die eine ‚*Techne*‘ ausübten. Nun erhoben sie Anspruch auf intellektuelle Teilhabe, verfassten Theorien, wurden diskursfähig, und es entstanden für die neue Spezies besondere Ausbildungsstätten, die Akademien. Damals wurde jedes Bildwerk im Kontext eines Auftrags geschaffen und hatte einen bestimmten Inhalt, mit entsprechender Form für eine spezifische Aufgabe an einem besonderen Ort. Seit der Moderne begegnen wir indessen den Werken meistens in Museen, Orten der funktionslos gewordenen Bildwerke, aus den Palästen ehemaliger Herrscher bzw. Kirchen entfernt, nun dem Volk, der Allgemeinheit dargeboten und nur noch ‚rein ästhetischer‘ Betrachtung ausgesetzt. Da sie aus ihren ursprünglichen kultischen bzw. sonstigen lebensweltlichen Zusammenhängen herausgerissen sind, müssen ihre *eigentlichen* inhaltlichen und funktionellen Bedeutsamkeiten mühsam vermittelt werden. Die KünstlerInnen sind seit der Moderne autonom, entscheiden selbst, was sie wie künstlerisch verhandeln wollen, und müssen dann auf dem sogenannten *freien Markt* ihr Publikum finden.

Der *Bibliothek* gegenüber steht unter dem Titel der Ausstellung an der Wand ein Monitor, auf dem Federico Fellinis Film *La Dolce Vita* von 1960 läuft.

*La Dolce Vita* lotete damals die visuellen, psychologischen und ästhetischen Eigenschaften eines besonderen Lebensgefühls aus. Der hedonistische Existenzialismus stand in krudem Gegensatz zu den Lebensbedingungen im Nachkriegseuropa. Fellinis Interpretation der ‚*conditio humana*‘, der Spielregeln des Begehrens und der Suche nach dem Sinn des Lebens, ist zwar zeit- und lokaltypisch in einer ‚*Italianità*‘ inszeniert, transzendiert aber diese Zeitlichkeit auch, artikuliert sie doch die Sehnsucht nach mehr als dem Erfüllen täglicher Kontingenzen. Vielleicht nach dem berühmt-berühmtesten, schwer fassbaren *je ne sais quoi*, das sich rein materiell nicht befriedigen lässt, dem auch ‚Kunst‘ stets auf der Spur ist?

In dieser Ausstellung erfüllt der Film vor allem zwei Aufgaben. Einerseits eine tatsächliche zeitliche Erzählung beizusteuern, ein *Narrativ* zu liefern mit Szenen (z.B. Anita Ekberg und Marcello Mastroianni im Trevibrunnen, etc.), deren Bekanntheitsgrad sich über die Berühmtheit des Films getrost im Rahmen eines visuell-filmischen *kollektiven Gedächtnisses* verorten lässt.

---

<sup>4</sup> Bekanntlich wurden zunächst ausschließlich männliche Vertreter angenommen. Bis Kandidatinnen anerkannt bzw. zum Studium an Kunstakademien zugelassen wurden, vergingen noch einige Jahrhunderte.

Andererseits steht *La Dolce Vita* aber auch als Inbegriff eines historischen speziellen Produktionsorts, als Referenz zur Filmstadt *Cinecittà*<sup>5</sup> bei Rom, mit der er eng verbunden ist. *Cinecittà* mit seinen monumentalen Kulissen war Jahrzehnte in Europa der zentrale Ort vieler Produktionen und prägte nachhaltig das filmische Geschehen und allgemein die künstlerischen Entwicklungen der Nachkriegszeit.

Hier bildet sich der Bogen zum Eingangsbereich und der Arbeit *FEDUX (Promethean Fire)*.

### Requisite, Revival, Renaissance

*FEDUX (Promethean Fire)*, 2012, ist der detailgetreue 1:1-Nachbau des größten Repräsentationskamins im Italien des 15. Jahrhunderts, im Palazzo Ducale der Stadt Urbino. Dort führte das Mäzenatentum des Söldnerfürsten Federico da Montefeltro<sup>6</sup> (1422-1482) zu einem frühen Kristallisationspunkt der Kunstgeschichte, als Auftraggeber für Künstler war Federico maßgeblich in seiner Zeit für die Entwicklung der Renaissance.

Von Philipp Lachenmann zusammen mit Theaterkulissenbauern angefertigt, hat der 'Kamin' *FEDUX (Promethean Fire)* in dieser Zusammenstellung eine variable "Identität": Er ist Historienverweis, Requisite, Film-Prop, Bühne eines Narrativs, Backdrop einer möglichen Handlung, Ort für aktuelle Diskussionen in sogenannten Kunst-"Kamin-Gesprächen". Und zugleich ist er eine eigenständige vollwertige *Skulptur*.

In der Doppelung eines real existierenden (und bereits im Palazzo Ducale zweifach vorhandenen) Objekts, im Zitat eines historischen Kontextes und seiner Disposition im Kunstfeld der Gegenwart, adressiert *FEDUX (Promethean Fire)* Themen von Schein und Inszenierung, Bild und Abbild, Original und Replikat.

Mit derartigen Werken, die sorgsam antike architektonische Motive und Inschriften nachbauten, inszenierte man sich seinerzeit als gelehrten Humanisten in der Nachfolge antiker Vorbilder. Um sich vom vorangegangenen vermeintlich ‚dunklen Mittelalter‘ abzuheben, bezog man sich auf die Antike als großer Vergangenheit. Der Kamin zitiert Formen des Triumphbogens, und auch sein Vorbild war damals ein perfektes *Fake*, das die Zugehörigkeit zu einer erloschenen Kultur simulierte, der man ein artifizielles *Revival* gönnte. Was unterscheidet eine Requisite von einem Kunstwerk? Eine Installation von einem Bühnenbild? Es sind die Inszenierung und Kontextualisierung, die jeweils neue Narrative stiften.

Ein Kamin aus Holz ist ein Konstrukt, das seine faktische Funktionalität ad absurdum führt. Dieses Werk, dieser Kamin wärmt nicht (mehr). Aber er hat Bestand als Abbild, als Repräsentation, ist über sich hinausweisend ein von seiner eigentlichen Bestimmung befreites *Kunstwerk*.

*FEDUX (Promethean Fire)* dient nicht nur als kunsthistorisches Zitat der Renaissance, sondern verhandelt als künstlerische Produktion auch die Gattungen *Skulptur* und *Malerei*.

Das verrußte Innere des Kamins zum Beispiel ist ein *gemaltes Bild*, das zwischen Abstraktion und Darstellung oszilliert. Im Holz-Kamin bezeichnet es eine Absenz, ist Referenz an ein Feuer, welches dort nie loderte. Das "Feuer" ist ein anderes, das hier brennt: Unter Hinzuziehung des Titels (*Prometheus*, der "Vorausdenkende") ließe sich sagen, der Kamin als Film-Prop beherbergt symbolisch das mit Fortschritt und Kreativität verbundene *Prometheische Feuer*<sup>7</sup>.

Und er ist Zitat einer Macht-Manifestation. Die ihr Echo findet in dem Werk zu seinen Füßen, einer "Fahne". Das Kunstwerk *Flag ITALIA/MAS* ist eine Flagge in den repräsentativen Farben des Staates Italiens - das paradigmatische Identifikationssymbol einer Nation. Angefertigt ist sie jedoch aus billiger minderwertiger Kleidung (hergestellt von chinesischen Sweat-Shops in Italien), aus Kleidungsstücken von und für die Armen, die Mittellosen. Auf der Fahne bilden sich die Buchstaben MAS heraus, eine Reminiszenz an das legendäre römische Billigst-Kaufhaus *Magazzini allo Statuto MAS* ("Kaufhaus am Grundgesetz", mittlerweile geschlossen), aus dem auch das Material für die Arbeit stammt.

<sup>5</sup> <https://de.wikipedia.org/wiki/Cinecitt%C3%A0>

<sup>6</sup> [https://de.wikipedia.org/wiki/Federico\\_da\\_Montefeltro](https://de.wikipedia.org/wiki/Federico_da_Montefeltro)

<sup>7</sup> "Prometheus gilt seit Urzeiten als Prototyp des fortschrittlichen Menschen. (...) In ihm symbolisiere sich, so heißt es, die menschliche Leistungskraft, zu allererst auf dem technisch-naturwissenschaftlichen Felde. Prometheus hat den Göttern, wie der griechische Mythos erzählt, das Feuer gestohlen und es dem Menschen gegeben und mit dem Feuer alle Kunstfertigkeiten, die ihn instand setzten, das Dasein durch immer neue Entdeckungen und Erfindungen auf eine höhere Qualitätsstufe zu bringen. Der Rebell wider den Himmel also Ursprung und Förderer von Kultur und Zivilisation auf Erden. Prometheus steht für das Schöpferische, auch dafür, dass sich der homo creator in Konkurrenz zur göttlichen Schöpfungstat gesetzt und sein Schicksal in die eigene Hand genommen hat."

Aus: *Prometheisches Feuer - epimetheische Hoffnung? Die Herausforderung der geisteswissenschaftlichen Fächer*, in: Friedrich Maier, Rede zur Eröffnung des Bundeskongresses 2000 in Marburg, S.68, 37319-Artikeltext-117371-1-10-20170420-1

Platziert vor dem Thronsaal-Kamin, bildet die Flagge aus Textil-Ramsch des Prekariats einen Kontrast zu dessen herrschaftlicher Statusfunktion, seinem visuellen Machtanspruch.

Die Fahne verweist in diesem Zusammenhang auf den humanen Aspekt, den *Menschen* an sich, und indiziert als leere Wäsche seine Abwesenheit. Kunsthistorische Assoziationen lassen an die Jacke Cézannes auf dem Stuhl als Repräsentation der Person denken, aber auch Wegwerfartikel der Wohlstandsgesellschaft oder die Flüchtigen aus afrikanischen Staaten kommen in den Sinn.

An der Wand wird man konfrontiert mit der rätselhaften Aussage „*Vor dem Krieg Renaissance, nach dem Krieg Manierismus. Nach Werner Hofmann*“. Mit Renaissance wird gewöhnlich ein Aufblühen der Kultur assoziiert, die Entdeckung der Welt und des Menschen (Humanismus) sowie die damit einhergehende Emanzipation vom Welterklärungsmonopol der Kirche. Aber diese Blüte westlicher Kultur war vor allem auf Kosten einer ausgebeuteten und gebeutelten Welt möglich, wie sich heute immer offensichtlicher zeigt. Auch in Europa war diese vormoderne Periode zwar kulturell reich und produktiv, aber soziohistorisch und politisch geprägt von zahlreichen Krisen, Epidemien und Kriegen.

Das Hoffmann-Zitat ist ein Beitrag von Ludwig Köhne, dem Initiator der Ausstellung und kunstsinnigen Mentor der *Techne Sphere*. Er assoziiert bewegte Zeiten mit Erfindungsreichtum und hat auch spätere Phasen der Moderne im Blick. Mit dem so hermetischen wie anspielungsreichen Motto verweist Köhne darauf, dass Kunst nicht etwa ein Rückzugsort vom Weltgeschehen ist, sondern eher dessen Resonanzraum.

Erst der lebensweltliche Kontext und das ‚In-Beziehung-Setzen‘ verleihen den Bildwerken ihren Sinn und aktivieren deren multiple Bedeutungsschichten. Lachenmanns *Cine//Città*, bestehend aus Kamin und Fahne, wurde bereits mehrfach gezeigt, entfaltet jedoch in diesem besonderen Ambiente neue Sinnpotenziale. Der Ausstellungsort der *Techne Sphere* wiederum bietet in seiner spezifischen Verbindung von modernen Technologien und Kunstpflege einen aktuellen Echo-Raum zur frühen Moderne, in der kunstsinnige Mäzene vieles möglich machten. Die Ausstellung entführt uns in ein Labyrinth wechselhafter Rückkopplungen, verdichtet unseren Sinn nicht nur für das *Hier und Jetzt*, sondern auch für die Vernetzungen unserer Zeit mit der Vergangenheit.

(Dank an Anne-Marie Bonnet und Julia Lachenmann für Beiträge)

Werke:

=====

Jacopo Palma

(\*1487 Serina/ Bergamo - 1528 Venedig)

LIEGENDE VENUS IN EINER LANDSCHAFT, 1529

Gemälde

Öl auf Leinwand (doubliert), gerahmt

112 x 165 cm

-----

Federico Fellini

(1920 Rom - 1993 Rom)

LA DOLCE VITA, 1960

Film

174 Minuten

-----

Philipp Lachenmann

(\*1963 München)

Flag ITALIA/MAS, 2012

Skulptur

Zusammengenähte Kleidungsstücke aus dem Kaufhaus MAS in Rom

425 x 260 cm

FEDUX (Promethean Fire), 2012,

Skulptur

Holz, Farbe

420 x 310 x 80 cm

