

Gespräch

Marie-José Mondzain

»Wer die Ökonomie ablehnt, lehnt die Ikonomie ab«

Marie-José Mondzain, Forscherin am *CNRS Centre National de Recherche Scientifique* und Philosophin auf Bildersuche, hat ausgehend von ihrer Studie über Byzanz im ikonoklastischen Zeitalter und den Texten der Patristik ein Denken des Bildes entwickelt, das unwiderruflich mit dem Denken der Ökonomie verbunden ist. Seit mehreren Jahren befasst sie sich in ihrer Forschung ausführlich mit televisuellen, kinematographischen, photographischen oder malerischen Bildsymboliken, von Michelangelo bis Ernest Pignon-Ernest, vom Fotojournalismus bis zum Kino von Jean-Luc Godard, zuletzt auch mit der chinesischen Malerei. Dem Konzept der Ökonomie, das sie eng an den Begriff der Inkarnation koppelt, kommt in ihren Texten eine entscheidende Bedeutung zu, nämlich nach dem politischen, historischen, soziologischen und ästhetischen Einsatz zu fragen, der sich hinter dem Schweigen der Bilder verbirgt.

La Voix du Regard:¹ *Auf den ersten Seiten Ihres Buches Bild, Ikone, Ökonomie² nennen Sie einige der zahlreichen Übersetzungen des Begriffs »Ökonomie«: Plan, Absicht, Verwaltung, Vorsehung, gütliche Einigung, usw. Gleichzeitig kritisieren Sie die Auffassung, dass die Inkongruenz dieser Begriffe lediglich auf einen »simplen homonymischen Zufall« zurückzuführen sei. Der Begriff findet sich bereits bei Paulus, wo er Inkarnation bedeutete. Wie kam es, dass ein so vieldeutiger Begriff schließlich gleichzeitig die Inkarnation Christi, des Diskurses und des Bildes meinen konnte?*

1 *La Voix du Regard* (dt. »Die Stimme des Blicks«) war eine interdisziplinäre Zeitschrift, die sich als literarische Revue über Bildkunst (»Revue littéraire sur les arts de l'image«) verstand, und die in insgesamt 20 Nummern erschienen ist (1991–2007/2008). Das Gespräch mit Marie-José Mondzain führte Anna Guilló. Vgl. Mondzain, »Qui refuse l'économie refuse l'icône. Entretien avec Marie-José Mondzain«, in: *La Voix du Regard* 14 (Herbst 2001), S. 14–22, online: <http://surlimage.info/ecrits/pdf/mondzain/010000-Economie-Icône.pdf> (letzter Zugriff: 4. 9. 2017). Anm. d. Übers.

2 Marie-José Mondzain, *Bild, Ikone, Ökonomie*. Zürich/Berlin 2011, S. 25; dies., *Image, Icône, Économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris 1996.

Marie-José Mondzain: Es handelt sich nicht um eine Inkongruenz, vielmehr ist es eine Streuung [der Bedeutungen, Anm. d. Übers.]. Eine Vieldeutigkeit, die keineswegs zufällig ist. Unter »homonymischem Zufall« versteht man, dass ein orthographisch einheitliches Wort mit unterschiedlichen Bedeutungen verwendet wird, die keine Zusammenhänge aufweisen. Ziel meiner Arbeit war es, die Bedeutungen zu ordnen, sie in ihrem organischen Zusammenhang, in ihrer logischen Baumstruktur zu betrachten. Immer, wenn ich diesem Begriff in den Texten der Kirchenväter durch die Jahrhunderte begegnet bin, ist mir aufgefallen, wie dem Begriff »Ökonomie« zu einem bestimmten Zeitpunkt eine bestimmte Bedeutung zugewiesen wurde, die nicht in einer Kontinuität mit den anderen Bedeutungen steht. Das Wort erscheint bereits in den *Paulusbriefen*, also sehr früh, und wird hier übersetzt mit: »Absicht der Vorsehung, Plan, Erlösungsplan«, d. h. es bezeichnet im Grunde die Gesamtheit der Inkarnation. Interessant daran ist, dass schon bei Paulus, einem Juden, der griechisch sprach und an der hellenistischen Universität in Tarsus studiert hat, die überaus erstaunliche Verwendung eines Begriffs aus der aristotelischen Tradition auftaucht, um die Gesamtheit des Lebens Christi und des Inkarnationsplans zu bezeichnen. Dies kann man bis zu Xenophon zurückverfolgen.

In diesen nicht-christlichen, klassischen und heidnischen Kontexten bezeichnete das Wort alles, was mit Verwaltung und Administration von Gütern und Dienstleistungen zu tun hatte. Bei Aristoteles meinte es die häusliche Ökonomie; bei den Stoikern stoßen wir auf eine Erweiterung des Begriffs: Ökonomie kann hier die Verwaltung und die Administration des Universums meinen, insofern die Intelligenz, die dieses Universum dominiert und organisiert, dies über eine Logik der Ausgaben, der Investitionen und Ordnung tut; was den Herren des Universums zu einer Art großen Ökonomen macht.

Wenn man nun davon ausgeht, dass alles, was die Vorsehung betrifft, im Zeichen der fleischgewordenen monotheistischen Gottheit steht (d. h. dem Gott der Christen), versteht es sich von selbst, dass die Ganzheit der Inkarnation und ihr historischer Verlauf Teil einer göttlich gefügten Verwaltung und Administration der Natur, des Universums und insbesondere der Erlösung der Menschheit sind. Ausgehend von Paulus' neuem Verständnis des Begriffs wurde dieser sondiert, vertieft, erweitert, um schließlich völlig homonym zu werden. Sobald eine Homonymie nicht mehr zufällig ist, schafft sie Synonymie, d. h. »Ökonomie« wird zum Synonym des Lebens Christi, seiner Passion und seiner Auferstehung. Wenn man also Ökonomie von Beginn an als ein Synonym der Inkarnation denkt, bleibt nur mehr eines zu tun: den roten Faden der Synonyme aufzunehmen. Die Inkarnation ist dabei als ein Eintreten des Göttlichen in den Bereich des Sichtbaren zu verstehen, als schicksalshafte Sichtbarmachung des göttlichen Sohnes – wobei Paulus selbst hier noch betont, dass innerhalb einer solchen Ökonomie der Sohn

das Bild des Vaters darstellt. Ich musste also nur mehr das Netz dieses wunderbaren Synonym-Fischfanges einholen und konnte zeigen, dass der Begriff der Ökonomie durch ein transzendentes Prinzip die Verwaltung und Administration des Sichtbaren meint. Ein Prinzip, das bis dato nicht nur unsichtbar war, sondern einem Kult der Nicht-Figuration und des Unsichtbaren huldigte.

Das Wort »Ökonomie« bot dem griechischen Ohr darüber hinaus eine interessante Homophonie, da die Diphthonge *oi* und *ei* durch den Itazismus beide *i* ausgesprochen werden. *Oikonomia* war also nicht nur ein Prinzip der Ökonomie, sondern auch der Ikonomie, das heißt ein Prinzip der Verwaltung und Administration von Sichtbarkeiten, der Ikonizität, in einer göttlich gefügten Herrschaft über die Menschen, ihre Erlösung, ihren Lebenssinn und ihren Eingang in die Geschichte. Die Ökonomie ist der Inbegriff des Eingangs in die Historizität der Transzendenz, die ihrerseits geschichtslos ist. Dementsprechend versteht sich die Verwaltung und jegliche Administration der Sichtbarkeiten durch die Inkarnation als Teil einer Politik der Erlösung, d. h. als Teil sämtlicher Mittel, die dazu verwendet werden, eine widerständige Bevölkerung wie das jüdische Volk vor dem Unglauben und vor der Bedrohung des Götzenglaubens zu schützen. Die Ökonomie wird zu einer universellen Ordnung (die nicht mehr nur die Juden betrifft) der Erlösung der gesamten Menschheit. Man kann sich natürlich darüber wundern, dass letztendlich nur die Juden davon ausgeschlossen wurden. Erstaunlich ist aber auch, dass ein universelles politisches und ökonomisches Prinzip der Erlösung ausgerechnet jene ausschließt (die Christen würden sagen, jene, die sich selbst ausgeschlossen haben), die als sein Ursprung und Anker gelten, man könnte fast sagen, die es ausgelöst haben. Immerhin sollte die Inkarnation als göttlicher Plan aus Liebe zu dem auserwählten Volk erfolgen. Und er wurde zum Messias für alle, außer für diejenigen, die ihn erwarteten.

LVR: *Warum wurde der Begriff »Ökonomie« zum Zeitpunkt der ikonoklastischen Krise (725–843) zum Leitmotiv der Verteidigung der Ikonen?*

M-JM: Einerseits kann man die Homophonie nicht weglassen.³ Wer die Ökonomie ablehnt, lehnt die Ikonomie ab. Denn wer das Prinzip der Verwaltung und Administration der Erlösung der Menschheit durch die Inkarnation in das Sichtbare ablehnt, lehnt auch das Prinzip des Sohnes als Abbild des Vaters ab; wer das Prinzip des Sohnes als Abbild des Vaters ablehnt, lehnt das Merkmal eines

³ Im Französischen bedeutet »faire l'économie de qch.«: »se dispenser d'y recourir, l'éviter«, vgl. Paul Robert, *Le Petit Robert de la langue française*, Paris 2016, (dt. »etwas auslassen, weglassen, aussparen, vermeiden«). Anm. d. Übers.

sichtbaren Vorbildes ab, das den Menschen zur Nachahmung zur Verfügung steht; und wer das Vorbild zur Nachahmung ablehnt (das die spätere »Nachfolge Christi«⁴ inspirierte), lehnt das ikonische Prinzip per se ab. Das ikonische Prinzip ist nichts anderes als eine Verpflanzung, eine überbordende Verbreitung von Bildern und Sichtbarkeiten, die alle durch ihren Bezug auf ein ursprüngliches Vorbild legitimiert sind, das nun nicht mehr ein unsichtbares, sondern ein sichtbares Vorbild ist: Ein ganzes Leben aus Fleisch, Körper, Leid und Sterblichkeit, das den Menschen als *das* visuelle und sichtbare Vorbild einer nachzuahmenden Erlösung vorgeführt wurde. Ohne dieses bleibt nur das Bild, das notwendigerweise zum Modus des Erbes wird, um die Worte des Neuen Testamentes aufzugreifen. Das Vermächtnis des Bildes ist das Bild. Wir befinden uns hier in einer testamentarischen Situation der Vermächtnisse und der Gewinnsteigerung eines Vermächtnisses. Das Vokabular des Heiligen Paulus entstammt übrigens der notariellen Sprache des Erbens, des Testaments der Schenkungserben und der Gewinnsteigerung. Niemals wäre jemand auf die Idee gekommen, dass die Bibel »Altes Testament« heißen könnte, da in der Heiligen Schrift nichts Testamentarisches vorkommt, gar nichts. Es handelt sich lediglich um die Weitergabe des Wortes. Die Christen sprechen weiterhin vom Alten Testament, als ob der Gott der Bibel tot wäre. Als hätte man etwas begraben. Als würde im Alten etwas begraben, das im Neuen Erträge bringen soll.

LVR: *Wenn Sie schreiben, »Die Ikone ist nicht das Bild, aber sie kann ohne es nicht existieren«⁵; was meinen Sie dann genau?*

M-JM: »Die Ikone ist nicht das Bild.« Auf diese Weise möchte ich französische Ohren dafür empfänglich machen, was die Kirchenväter notwendigerweise unterscheiden, wenn sie über die Probleme der ikonischen Ökonomie nachdenken. Einerseits die Ikone, die als Vorbild dient und die man Bild und sogar »natürliches Bild« nennt. Andererseits die Ikone, die diesem Vorbild nachempfunden ist und die man »künstliches Bild« nennt. Es gibt also zwei ikonische Ordnungen, wobei die eine das Vorbild der anderen ist, da eine Ikone nur von einem Bild abstammen kann. Dieses Bild wird trotzdem »Ikone« genannt, weil es sichtbar war; es ist eine natürliche Ikone (*physikes*), geschaffen nach der Natur, während das andere künstlich hergestellt (*techné*) und das heißt von Menschenhand geschaffen ist.

⁴ Thomas von Kempis, *Die Nachfolge Christi (De imitatione Christi)*, hg. v. Walter Kröber, übers. v. Johann Michael Sailer, Ditzingen ⁴1986. Erschien zunächst anonym 1418. Anm. d. Übers.

⁵ Vorwort von Marie-José Mondzain, *Discours contre les iconoclastes de Nicéphore le Patriarche*. Paris 1989, S. 7.

Mit der einen können die Acheropita-Ikonen, die nicht von Menschenhand geschaffen sind, gerechtfertigt werden. Sobald es eine indexikalische Spur und eine Art Zwischenzustand zwischen der Ikone, *eikon physikes*, und der künstlichen Ikone, dem *Artefakt* gibt (da die Spur, das Relikt, weder substantiell identisch mit ihrem/seinem Vorbild, noch von Menschenhand geschaffen ist), gilt sie als Zeichen und wird nun als *acheiropoieton* bezeichnet. Genauso gut könnte man sie *semeion*: Zeichen nennen. Dieses Zwischenobjekt hat in der Folge die Herstellung künstlicher Ikonen historisch legitimiert, weil diese nicht von Menschenhand geschaffenen Ikonen lediglich in Texten existieren. Wenn sie in der Kunst dargestellt werden, versteht es sich von selbst, dass sie von Menschen geschaffen sind, die sagen: »Das ist das Bild des Heiligen Gesichtes!« Sie zählen zu den Zeichen, legitimiert sind sie jedoch durch Texte – Erzählungen und Fabeln – und durch das natürliche Bild ihrer eigenen Spur im Reich der Zeichen, die Gabe und das Vermächtnis. Diese einzigartigen Ikonen wurden zunächst durch Hände geschaffen, später vermittelt durch die Texte künstlich zur Existenz gebracht, wie das Grabtuch Christi oder das Schweißstuch der Veronika. Diese Ikonen wurden tatsächlich erzeugt, es gab Fetischhersteller, welche die Produktion des acheiropoietischen Bildes durch das *Artefakt* bewerkstelligten! Sehr interessant ist in diesem Zusammenhang die Erfindung des Fotoapparates, der quasi als Bestätigung dieser Möglichkeit aufgefasst wurde. Das indexikalische Bild, das Relikt und seine Spur sind zu einer veritablen Strategie und einer Rhetorik der Rückkehr zum nicht von Menschenhand geschaffenen Bild geworden.

LVR: *Richtig! Im dritten Teil Ihres Buches Bild, Ikone, Ökonomie untersuchen Sie die Modernität des patristischen Denkens und besonders die wiederkehrende Suche nach dem acheiropoietischen Bild, das – wie Sie schreiben – mit der Fotografie den ikonischen Effekt ohne Geste gemein hat. In diesem Teil des Buches erwähnen Sie Kasimir Malevitch und Alexej von Jawlensky, aber es ist erstaunlich, dass Sie keinen einzigen Fotografen zitieren. Gibt es Ihrer Meinung nach denn Fotografen, die sich bewusst mit der Beziehung zum acheiropoietischen Bild beschäftigen?*

M-JM: Ich muss Sie darauf hinweisen, dass der gesamte Teil über die zeitgenössische Kunst aus redaktionellen Gründen entfernt wurde. Der dritte Teil war tatsächlich viel ausführlicher.

LVR: *Haben Sie nicht den Plan, diesen Teil noch zu veröffentlichen?*

M-JM: Das hat man mir bereits vorgeschlagen, aber ich habe es abgelehnt, weil ich meine Arbeit als fortlaufendes Projekt verstehe, es hätte keinen Sinn, diesen Text, der bereits ein paar Jahre alt ist, noch zu veröffentlichen. Wir haben

darauf geachtet, dass die Argumentation kohärent bleibt, auch wenn viele Beispiele und Nuancierungen verschwunden sind. Ich glaube, es gibt einen Absatz, der mit »Marcel Duchamp Punkt«⁶ endet. Ich fand es amüsant, das beizubehalten, andererseits wirkt es auch seltsam ... Eigentlich war das der Beginn eines ausführlichen Teils über Marcel Duchamp. Wie dem auch sei, den Aspekt der Fotografie habe ich nicht ausgeführt, obwohl ich anlässlich eines von Christian Gattinoni organisierten Treffens mit Fotografen in Rennes über die Geschichte des Gespensts⁷ nachzudenken begann. Meine Auseinandersetzung mit der Thematik nahm das Grabtuch Christi zum Ausgangspunkt, da ich denke, dass der fotografische Gestus die Frage nach dem Abdruck und nach dem indexikalischen und acheiropoietischen Charakter dieses Gestus stellt. Was mir wichtig scheint (und damit habe ich mich auch in der Folge beschäftigt, sei es in meinen Arbeiten über den Fotojournalismus oder den Gebrauch von Archivfotos oder aber über den Aufbau einer Geschichte ausgehend von Hinweisen durch Fotos, Kino oder Video), ist, dass sich der Eingriff des Realen nicht außerhalb einer Ökonomie der Geste vollzieht. Allerdings handelt es sich dabei nicht um eine Geste der Berührung oder die einer Hand, die eine Spur verfolgt, sondern um eine Geste des Denkens, welche ihren Inhalt rahmt und konstruiert. Diese Geste ist als ein Zusammenspiel aus Blicken und Denken zu verstehen, als ein Urteil. Die Wirklichkeit berührt nicht einfach zufällig einen Filmstreifen. Die Spur einer Konstruktion ist immer vorhanden und wenn die Probe zufällig und in Abwesenheit einer konstruktiven Geste erfolgt, als hätte der Apparat gedankenlos aufgezeichnet, wird deutlich, dass die Bilder Gegenstand der widersprüchlichsten Deutungen werden. Je weniger ein Bild durchdacht, konstruiert ist, desto mehr verschwindet es als Bild. Es zeigt sich, dass es außerhalb des Diskurses, der es konturiert, und des Denkens, das es verarbeitet, keinerlei Informationen vermitteln kann, es sagt nichts. Ein Bild hat per se keine Wirklichkeit. Die indexikalische Faszination des Fotos hat also rein gar nichts zu tun mit dem ontologischen Beweis dessen, worauf es sich bezieht; was übrigens auch eine falsche Interpretation der Barthes'schen Idee wäre, das Foto als Zeugen im Sinne des *ça a été (Es-ist-so-gewesen)* zu begreifen. Durch eine solche, etwas simplistische Deutung dieser Äußerungen könnte man zu dem Schluss kommen, dass die Bilder *a posteriori*, retroaktiv zu einem ontologischen Beweis werden, was wiederum zu einer Absurdität führen würde:

⁶ In *Bild, Ikone, Ökonomie* heißt es: »Es ist die Kunst der Fürsten ohne Kirche, eine Kunst von Kämpfern, die jedem Feudalismus feind sind. Melancholie von Don Quixote, der gegen idolatrische Winde und ikonische Meere zu Feld zieht. Marcel Duchamp.« Mondzain, *Bild, Ikone, Ökonomie*, a. a. O., S. 208. Anm. d. Übers.

⁷ Vgl. ebd., S. 213–228.

Zum ontologischen Beweis dessen, was nicht mehr existiert. Und zur Auffassung, dass die Möglichkeit, was »gewesen ist« in der Vergangenheit zu konjugieren, zur Streichung der Gegenwart führt bzw. der Vergangenheit eine Elastizität verleiht, die sie scheinbar effizient oder lebendig macht. Nur die Gegenwart ist lebendig, sie ist nicht einmal etwas ontologisch Gegebenes, sie ist Projekt, sie ist die Folge des Urteils, sie ist Konstruktion und Verantwortung der Geste. Die Abwesenheit der plastischen Geste erspart nicht die politische Geste.

LVR: *Man muss wohl zugeben, dass die Engführung von acheiropoietischem und fotografischen Bild verführerisch ist ...*

M-JM: Ja, sehr, umso mehr, als in der Fotografie der Begriff der Offenbarung (Fotoentwicklung)⁸ verwendet wird.

LVR: *Sprechen wir weiter über Fotografie. Was halten Sie von der Reaktion von Claude Lanzmann, der, als ihn ein Journalist der Tageszeitung Le Monde nach seiner Meinung über die Ausstellung »Erinnerung der Lager, nationalsozialistische Konzentrations- und Vernichtungslagerfotografie«⁹ und insbesondere über den dritten Teil mit Arbeiten zeitgenössischer Künstler fragte, Folgendes antwortete: »Ich finde das empörend. Michael Kenna reduziert alles auf ein ästhetisches Problem. Wie kann er die ethischen Fragen übergehen, die seine Arbeit aufwirft? Clément Chéroux hat mich im Zusammenhang mit einem Foto von Kenna, auf dem das Tor von Birkenau abgebildet ist, ohne Kontext zitiert. Chéroux spricht von einem ›dunklen Mund‹ (›bouche sombre‹), während ich von einem ›Schattenmund‹ (›bouche d'ombre‹) schrieb. Und die Transformation von vor Ort aufgefundenen Rasierpinseln, Zähnen und Brillen in Fetischobjekte von Naomi Tereza Salmon, funktioniert ein bisschen nach dem Motto: ›Jetzt zeigen wir Ihnen etwas, was Sie noch nie gesehen haben.‹ Das eigentliche Problem an dieser Geschichte ist der Status der Fotografie. Was bezeugt sie? Es geht nicht um das Dokument, wie Chéroux meint, sondern um die Wahrheit.«?*

8 Der französische Begriff der »Révélation« bedeutet gleichzeitig Offenbarung, Enthüllung, Erkenntnis, Aufdeckung und Fotoentwicklung. Anm. d. Übers.

9 *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazi, 1933–1949. Exposition à l'initiative de la mission du patrimoine photographique*, Kurator: Clément Chéroux. Hôtel de Sully, Paris, vom 12. 1–25. 3. 2001. Auf Deutsch hieß die Ausstellung stark gekürzt: »Die Lager – Bildgedächtnis der Nazi-Konzentrationslager«, vgl. die Rezension von Katrin Jaquet in: *H-Soz-Kult* (22. 5. 2001), www.hsozkult.de/exhibitionreview/id/rezausstellungen-72 (letzter Zugriff: 4. 9. 2017). Anm. d. Übers.

M-JM: Ich persönlich bin entschieden gegen den dritten Teil dieser Ausstellung, aber anders als Lanzmann steht es mir nicht zu, zu sagen, »Ich wurde verraten.« Da die Shoah eine undarstellbare historische Realität ist, nicht wirklich archivierbar oder auch nur zeigbar, wird sie zu einem bilderschaffenden Thema. Nachdem also die Lager zum Thema werden können, zeigen wir Ihnen, was die Opfer gemacht haben, was die Täter gemacht haben und was die Künstler gemacht haben: Thema und Variation! Ich finde es absolut unerträglich, dass die Shoah zu einem Thema wird, über das Variationen möglich sind. Die einzig möglichen Variationen dieses Themas sind politische Variationen. Wir setzen uns heute der Gefahr derer aus, welche die Shoah ganz ohne Schrecken und Grausamkeit erfahrbar machen. Das ist immer meine Befürchtung, wenn ich an diesen dritten Teil denke, der inakzeptabel und vulgär ist. Außerdem drängt der dritte Teil die Fotografien an den Rand, die auf Videomonitoren laufen und die in einem Rhythmus abgespielt werden, dessen Tempo durch nichts gerechtfertigt ist. Wenn dies aus Platzgründen entschieden wurde, wäre es besser gewesen, die Wände zu benutzen, damit man beim Betrachten der Bilder stillhalten, schweigen und nachdenken kann. Auf diese Weise hätte man, anstatt schnell die Begleittexte zu lesen, feststellen können, dass die Bilder nicht viel zeigen.

Ich bin allerdings nicht ganz einverstanden mit Lanzmann, wenn er sagt, dass alle gezeigten Fotos bereits bekannt waren. Es besteht natürlich kein Zweifel daran, dass *er* sie alle kannte. Vielen Passanten jedoch waren *nicht* alle bekannt. Die Frage ist sowieso nicht, ob man die Bilder kennt oder nicht, ob man sie gesehen hat oder nicht, die Frage ist, was man gesehen hat, nachdem man sie sah.

LVR: *Dies trifft umso mehr zu, wenn man weiß, dass Claude Lanzmann und andere Historiker der Ausstellung vorwarfen, dass sie trotz ihres Titels nicht eindeutig zwischen Konzentrations- und Vernichtungslagern unterschied.*

M-JM: Ja, da hat er recht! Vor allem, wo Lanzmann sich sehr bemüht hat, unsere Mitbürger über diesen Unterschied aufzuklären und hier wird er plötzlich ganz weggelassen.

Trotz allem ist der Ausstellungsraum an sich nicht unwürdig, er ist nicht durch und durch abscheulich. Er wird abscheulich erst durch die Art, wie er organisiert ist, aber die Idee selbst ist nicht unwürdig. Bei solchen Veranstaltungen fehlt oftmals eine richtige Mobilisierung der Besucher. Was sehen sie? Was ändert das? Wie soll man wissen, ob diese Bilder bei ihnen auch nur ein einziges Gefühl geweckt haben, das sich bei den einen als Überdruß, bei den anderen als Depression oder Abscheu, Angst, Entsetzen oder im Gegenteil als erotische Erregtheit äußern könnte? Welche Mittel haben wir, um zu verstehen, was da passiert? Keine. Denn es wird als kulturelle Veranstaltung inszeniert, an einem kul-

turellen Ort. Anders gesagt: Dieser Moment in der Geschichte, in dem die Kultur am stärksten gefährdet war, wird für das Bild einer kulturellen Veranstaltung ein Motiv für Thema und Variation. Die Shoah wird also, ob man es will oder nicht, zum Ort einer Kultur: Es gibt eine Kultur der Shoah. Genau aus diesem Grund tut Lanzmann gut daran, sich zu äußern (auch wenn er sich manchmal in Worten äußert, die irritierend wirken). Das einzige Mittel, dieses historische Ereignis an jenem Platz zu halten, wo es die Möglichkeit der größten Gefahr (d. h. der Barbarei) ausgesetzt ist und sich immer noch aussetzt, besteht darin, die Archive, die Dokumente, den Aufruf zum Erinnern nicht in kulturelle Veranstaltungen zu verwandeln. Dass das unendlich kompliziert ist, kann man sich denken, aber dass es unmöglich wäre – nein, ich halte es für durchaus möglich. Es stimmt, dass Lanzmanns Werk gewissermaßen den Grad dieser Möglichkeit ausschöpft und man kann ihn dafür nicht genug würdigen. Jedoch ist er nicht der einzige. Alain Resnais wurde auch oft zitiert.¹⁰ Ich denke aber auch an jemanden wie Emmanuel Finkiel und seinen Film *Voyages*,¹¹ in dem er eine Fiktion schafft, womit er sich außerhalb einer Geste der Archive und der Erinnerung verortet. In dem Film zeigt er etwas, das mir genauso entscheidend scheint wie das, was Lanzmann gemacht hat: Die Erinnerung an diese Geschichte bildet sich immer wieder aufs Neue, sie existiert nicht per se.

Das bedeutet, dass sie sich nicht von indexikalischen Dokumenten nährt, sondern von dem Trauma selbst, das dieses Blackout darstellt, der Abgrund, der diejenigen voneinander trennt, die das erlebt haben. Mit seinem Film *Voyages* ist ihm etwas gelungen, das für mich eine wirklich bemerkenswerte poetische und politische Kraft hat. Unter jenen, die das erlebt haben, gibt es keine Solidarität der Kultur, der Erinnerung oder der gemeinsamen Erzählung. Es gibt eine Art unüberbrückbaren Abstand zwischen den Städten, den Menschen, den Momenten: Identifikation unmöglich. Für mich enthält dieses erste Basteln einer Fiktion eine besonders wirkungsvolle Geste von Emmanuel Finkiel. Genau das bezeugt der dritte Teil der Ausstellung »Erinnerung der Lager« gerade nicht. Im Gegenteil, was tun die Künstler? Sie fotografieren den tätowierten Arm eines Deportierten ...

LVR: *Dennoch, ist die Arbeit von zeitgenössischen Künstlern, die sich mit dieser ihnen unbekannt, sie jedoch berührenden Periode der Geschichte beschäftigen wollen (wie z. B. Arnaud des Pallières¹² mit seinem Film Drancy Avenir oder die fotografische Arbeit von Christian Gattinoni) per se kritisch zu sehen?*

¹⁰ Alain Resnais, *Nuit et Brouillard*, 1956, dokumentarischer Kurzfilm, 36 min, Kommentar v. Jean Cayrol, gesprochen v. Michel Bouquet (dt. *Nacht und Nebel*).

¹¹ Emmanuel Finkiel, *Voyages*, 1999, Langfilm, 115 min (dt. *Späte Reise*).

¹² Arnaud des Pallières, *Drancy Avenir*, 1996, 84 min.

M-JM: Aber nein, das kritisiere ich gar nicht! Der Film von Arnaud des Pallières ist bemerkenswert. Das Problem der Ausstellung ist, dass sie einen Zusammenhang zwischen historischen Fotografien und der Herangehensweise der bildenden Kunst behauptet, obwohl dieser Zusammenhang nicht existiert.

LVR: *Sie interessieren sich für alle Bildtypen und speziell für das kinematografische Bild, das auch mit der Inkarnation verbunden ist. Sie haben sich insbesondere für die Frage nach der Sichtbarkeit und der Unsichtbarkeit (oder dem »Nicht-Gesehenen«) in den Histoire(s) du Cinéma von Jean-Luc Godard¹³ interessiert. Was die Sichtbarkeit und ihren Bezug zur Wahrheit betrifft, könnte man hier eine Parallele zu einem Film wie Yi Yi¹⁴ z. B. sehen? Vor allem, wenn man an die Figur des kleinen Jungen denkt, der fast die ganze Zeit damit verbringt, die Nacken von Menschen zu fotografieren.*

M-JM: Ja, ich fand diesen Film wunderbar. Schon allein der Titel, in dem das chinesische Zeichen =, Ba, das »zwei« bedeutet mit »Yi Yi« d. h. »eins eins« statt »zwei« übersetzt wird. Der Titel hätte also eigentlich »zwei« sein müssen. Der Film wird deshalb »Yi Yi« genannt, um zu betonen, dass eins und eins niemals zwei ergeben können. Eins und eins bleiben eins und eins. Diese Unmöglichkeit, dass zwei Singularitäten zwei ergeben, d. h. die Unmöglichkeit eines Paares, ist eine Unmöglichkeit, die gleichzeitig eine Möglichkeit der Duplikation, des Spiegels bietet. Diese Unmöglichkeit führt dazu, dass die Kameraarbeit immer solidarisch ist mit dieser doppelten Implikation, dass eins und eins niemals zwei ergeben können. Wenn zwei im Bild sind, dann immer in einer Spiegelung. Andererseits bildet die zwei niemals eine Einheit, zwei ergibt niemals eins. Vorne und hinten, das Gesicht und das Genick z. B. können nie von einem Auge gleichzeitig erfasst werden. Zwei Bilder sind also nötig, ein Bild für das Gesicht und ein Bild für das Genick, damit derjenige, der sich als »eins« denkt, sich in seiner Ganzheit, von zwei Seiten, sehen kann. Die Namen der Protagonisten selbst sind auch eine Art Doppelung: Yang Yang usw.

Wenn die Kamera einem Vater in die Geburtsabteilung folgt, in der das vereinte Paar ein Kind bekommt, geht der Vater dahin, um das Kind zu sehen. Er sieht es durch ein Fensterglas, die Kamera zeigt uns das Kind, dann den Vater, der dem Kind ein Zeichen macht. Daraufhin bewegt sich die Kamera rückwärts und man sieht auf der Scheibe das Spiegelbild des Vaters, der scheinbar mit dem

¹³ Marie-José Mondzain, »Histoire et passion«, in: *Art Press*, Hors-série 1 (1998), Le Siècle de Jean-Luc Godard, S. 91–97.

¹⁴ Edward Yang, *Yi Yi*, 2000, taiwanischer Langfilm, 173 min (dt. *Yi Yi – A One and a Two*).

Kind zu sprechen anfängt. In der Tat sind es jedoch die zwei Gesichter des Vaters, die sich duplizieren, widerspiegeln: Der Vater spricht nur mit sich selbst. Der ganze Film ist nach diesem Prinzip aufgebaut, d. h. auf der Unmöglichkeit, für die zwei eins zu werden, und die Unmöglichkeit, dass eins und eins zwei ergeben. Der Film leistet also eine wundervolle Arbeit über den Abstand des Subjektes zu sich selbst, über die Tatsache, dass das Bild keine eins schaffen kann, dass es kein Bild einer eins gibt, dass das Bild immer nur das Bild eines Abstands sein kann. Und das Auge dieses kleinen Jungen, wie auch der Kamera des Filmemachers, kann in die Zustände und in die Intimität aller Figuren nur unter der Bedingung eintauchen, aus der Intimität herauszutreten, in der die Menschen, einer Familie, eins bilden. Sie wissen bestimmt, dass in der chinesischen Welt der Ort der Familie wirklich *die* unitäre Matrix, der Ort des Glaubens ist. Der Begriff der Familie ist ebenso wichtig wie der Begriff der chinesischen Erde. Der Ort der Familie, *Jia*, entspricht tatsächlich dem Inneren des Inneren. Wenn man einen Chinesen fragt, was das Wichtigste ist, antwortet er, die Familie, das Haus. Wenn die Kamera nun in einem Inneren ist, gibt sie uns nichts Intimes mehr preis. Die Intimität dessen, was sich im Herzen der Protagonisten ereignet, zeigt sie nur, wenn sie in der Stadt ist: Schaufenster, Glasscheiben, Rückspiegel, Spiegel usw. Wenn der Vater in seinem Büro ist, sieht man die Spiegelung der Gebäude, der Straßen, wir sind immer draußen. Es gibt kein Drinnen und kein Draußen. Diese Transparenz der Intimität in einer Äußerlichkeit ohne Innerlichkeit schafft eine Typologie des Drinnen und des Draußen, die völlig unbestimmbar ist. Genau das passiert mit einer der Protagonistinnen, die verschwindet, weil sie als Hausfrau auch die Ehefrau ist, den Kopf verliert und den Bereich der sichtbaren Narration verlässt, indem sie sich an einen Ort der Ruhe, des Haltes¹⁵ zurückzieht. Und erst mit dem Betreten des Außen wird sie sich bewusst, dass sich Innen und Außen gleichen. Wenn man sie danach fragt, was sie entdeckt hat, sagt sie: »Dort ist es genauso wie hier, und was ich hier sagte, wurde mir von den Menschen dort gesagt« usw. Plötzlich stößt man auf eine Dezentrierung und einen Abstand, die das Subjekt ständig darauf reduziert, was es selbst spaltet, und die dazu führen, dass es keinen Ort für eine Identität gibt. Der Ort der Identität ist notwendigerweise ein Ort, der sich in einem Abstand, einem Abgrund, einer Leere befindet, in der sich etwas in der Unüberwindlichkeit konstruiert.

Das Bild Japans beispielsweise, zusammen mit diesem anderen radikalen Bild, das ein Japaner für einen Chinesen darstellt, wird zum Ort einer Bewährungsprobe des eigenen Abstands zu sich selbst. Und welche Art von Musik spielt der Japaner? Die Musik des Westens. Gerade dadurch gerät für den Japaner die

15 Zum Beispiel ein buddhistisches Kloster. Anm. d. Übers.

Möglichkeit, sich dem Chinesen zu nähern und eins in einem selben »Fernen Osten« mit ihm zu werden, erneut ins Schwanken. Durch diese Tatsache, dass der Soundtrack des Japaners Beethoven ist. Und wieder stehen wir vor der Unmöglichkeit zu verstehen, was das *hier ist* ohne Referenz auf das *dort*.

LVR: *Spielen in Ihrer Beschreibung von Yi Yi die Aspekte von Transparenz und Opazität eine Rolle, von denen Sie in Ihrem Buch über die chinesische Malerei¹⁶ sprechen?*

M-JM: Die chinesische Malerei, die ich ausstelle, entspricht ja genau diesem topologischen Raum einer endlosen Ausdehnung und Zirkulation des Inneren und des Äußeren, weswegen mir übrigens auch die Reaktion von Philippe Dagen absolut lächerlich schien. Er ist wirklich der Archetyp eines Kritikers, über den die Chinesen lachen: die Rede von den Einflüssen, »die machen alles in der Art der Westler«, »sie imitieren« usw. Dabei befinden sie sich [die chinesischen Künstler, Anm. der Übers.] in einer ununterbrochenen Zirkulation der Tradition, der kulturellen Revolution, des Kommunismus, der Absorbierung der okzidentalen Tradition, in ihrer Fähigkeit, auf Papier oder Leinwand mit Öl zu malen, oder zur Tuschezeichnung zurückzukommen usw. Das Problem des Bildabstands bleibt dabei unverändert, d. h. das Bild ist niemals das Abbild einer bestimmten Sache, sondern vielmehr das Abbild einer unbestimmbaren Sache, die keinen Ort hat, die weder Orient, noch Okzident, noch der Ferne Osten, die weder das Innere noch das Äußere ist. Das Bild ist eine Art intersubjektiver Ort, an dem die Möglichkeit einer Zirkulation der Sinne zwischen klar voneinander getrennten Subjekten stattfindet.

LVR: *Man kann vermuten, dass Sie, die Sie – im Gegensatz zu beispielsweise Philippe Dagen – in China gewesen sind, dass Sie die Sprache gelernt haben und dass Sie eine Kultur gedacht und kennengelernt haben, die uns sehr fremd ist. Wie sollte ein westlicher Kritiker, der den Katalogtext (der wesentlich ist, um das alles zu verstehen) vielleicht noch nicht einmal gelesen hat, diese Malerei überhaupt beginnen zu begreifen?*

¹⁶ Marie-José Mondzain, *Transparence, Opacité? 14 artistes contemporains chinois*, hg. v. Cercle d'Art, Paris 1999. Das Buch erschien anlässlich der europäischen Wanderausstellung 1999–2000. Die Ausstellung wurde in Paris in der Maison de la Villette vom 7.–1.10.2000 gezeigt. Anm. d. Übers.

M-JM: Ja, ich weiß umso genauer, dass er den Text nicht gelesen hat, da er, dazu befragt, ob er ihn gelesen hätte, geantwortet hat: »Das ist gar nicht notwendig, ich weiß ohnehin, was sie sagt«! Diese Reaktion ist letztendlich sehr symptomatisch. Sich einer anderen Perspektive zu verweigern, wenn man sich mit einer anderen Welt auseinanderzusetzen hat, mit exakt denselben Kategorien zu arbeiten und sich nicht einmal zu fragen, ob das Sehen die üblichen Kategorien in Frage stellen könnte. Die Konfrontation mit China war für mich eine richtige Begegnung. Ich meine aber nicht eine Begegnung im metaphorischen Sinne. Ich hatte tatsächlich eine schwierige, aber immer wieder auch freudvolle Zeit.

LVR: *Wie kann das Konzept einer Ökonomie der Inkarnation in einem Land verstanden werden, das so weit von unseren westlichen Traditionen des Monotheismus entfernt ist? Wie wird die Leere gefüllt? Spielt der Monarch nicht die Rolle des einzigen Gottes, indem er sich in den Bildern inkarniert?*

M-JM: Die chinesische Welt und die chinesische Kultur (die Kultur des Fernen Ostens im Allgemeinen) hat bezüglich der Frage der Leere ein Denken, Texte und eine außergewöhnliche künstlerische Produktion entwickelt, die sehr weit über die Art und Weise hinausgeht, wie die Frage der Leere in unseren Kulturen behandelt wurde.

Das Inkarnationsdispositiv, das dem Götzenglauben programmatisch ablehnend gegenübersteht, konnte die Frage der Leere jedoch auch nicht umgehen, da es genau die von der Inkarnation verdrängte Kategorie mit allen institutionellen, klerikalen, monarchischen und dann republikanischen Machteffekten ersetzt hat. Das, was die Inkarnation verdrängt hat, wurde ständig ersetzt durch abgöttischen Konsum oder seine blinde Verehrung, sodass die Welt der Ökonomie keine Administration des Sichtbaren war, indem sie ihre Leere bewahrt hätte, sondern im Gegenteil eine Administration der Sichtbarkeiten, indem sie durch einen Wiederaufbau des Dispositivs des Götzenglaubens das Sehen bekämpft hat. Die christliche Welt beinhaltet einen echten Widerspruch, einen Widerspruch und eine Krise, die den Kapitalismus und das Christentum in einem fort widersprüchlich gemacht haben. Es ist immer das Ziel des kommunistischen (bzw. zumindest marxistischen) Denkens gewesen, auf eine christlich gewordene Welt (sei es bei den Protesten, dem revolutionären westlichen Denken oder in der zutiefst christlichen russischen Welt) mit einer Utopie der Regulierung der Ökonomie zu reagieren, die die abgöttische Reichtum-, Kapital- und Konsumakkumulation bremsen, beenden oder sich dagegen wehren könnte. Ich werde die Art und Weise, wie dieses Projekt auf diesem oder jenem Gebiet historisch gescheitert ist, hier jetzt nicht weiter diskutieren. Aber es ist nicht zufällig, dass es eine gewisse Kompatibilität zwischen radikalen Christen und dem kommunistischen Denken

gibt, einen christlichen Sozialismus, weil das Grundprinzip doch darin besteht, dass Gerechtigkeit zwischen den Menschen, die brüderliche und gerechte Um-/Verteilung der Güter und der Verantwortlichkeiten auf der Erde möglich seien. Auf Kosten einer radikalen Tilgung jeglicher himmlischen Vorstellung. Wozu? Um den marxistischen Revolutionsplan uneingeschränkt möglich, unabdingbar und erlösend zu machen.

Wir haben es also mit einem Auffüllen zu tun und mit einer Art Ökonomie der Leere/Fülle, wo der Kampf gegen den Reichtum gezeigt hat (und George Orwell hat das übrigens sehr schnell und gut begriffen, sowohl auf der Ebene seiner Fiktionen als auch der Analyse des kommunistischen Denkens, das er gleichzeitig sehr bewundert hat), wie eine Utopie zu einer Diktatur pervertiert wird, indem sie durch die Negation der Subjekte und ihrer Würde eine verderbliche Funktion erfüllte, die – so glaubte man – nur die Ware, die Gold- und die Geldherrschaft hatten erfüllen können.

In China gibt es eine komplett andere Erfahrung. Erstaunlich ist die Art und Weise, wie sich die marxistische Erfahrung weiterhin gegen eine liberale Öffnung des Handels behauptet. Grund dafür ist, dass die Konzepte und Utopien völlig anders verteilt sind. An der Idee des Kommunismus gibt es absolut nichts Erlösendes. Die Probleme der Leere, des Götzenbildes und der Aufrechterhaltung der Leere als Ort des Widerstandes gegen die Götzenverehrung, existieren in dieser Form im Fernen Osten nicht. Die Tatsache, dass es Götzenbilder im materiellen Sinne des Wortes, göttliche Figuren mit Altären und Kulte gibt, beruht auf keinen Fall auf der Überzeugung, dass diese Götzenbilder von einem Geist bewohnt wären, dass es einen ontologischen Zusammenhang bzw. eine göttliche Substanz in der Materie gäbe. Da gibt es letztendlich überhaupt keine Naivität. Es gibt lediglich den Glauben, der als solcher betrachtet wird. Was hingegen die reine Meditation und das Nachdenken anbelangt, so zählen beide zu Körpertechniken, zur Atmung, zur Reflexion über das Leben. Das Schreiben und die Malerei zählen übrigens ebenfalls zu Körpertechniken. Beide Techniken könnten ohne die Atmung und ohne die Körpertechnik des Atmens nicht existieren. Der Atem selbst ist nur dadurch denkbar und kann sich nur dadurch entfalten, dass sich Dinge eben rhythmisch, kontinuierlich und unaufhörlich leeren und füllen. Darin besteht auch die gesamte Denkweise des Yin und des Yang, für die die Ganzheit der Welt Gegenstand einer unaufhörlichen Zirkulation zwischen widersprüchlichen und komplementären Prinzipien ist, welche ihrerseits nur durch ihre Trennung lebendig werden. Diese Trennung ist jedoch keine Trennung durch den Raum, es ist vielmehr eine Atempause, die Spielraum und Bewegung verleiht. Ohne Bewegung gibt es kein Leben. Was also dem chinesischen Denken zugrunde liegt, sind der Atem und die Bewegung als Gesten, als organische Prinzipien, als disjunktive Prinzipien, als unüberwindlicher Abstand, außerhalb dessen es nur

den Tod gibt. Hier geht es nicht um das Problem der Erlösung, sondern um das Problem des Lebens, um das Leben selbst.

LVR: *Ein Problem, das auch im Alltagsleben zu finden ist – beispielsweise bei der Körpergymnastik, die die Chinesen jeden Tag ausüben, an Feierabend im Park um die Ecke.*

M-JM: Ja, es ist überall zu sehen. Unbeweglichkeit ist der Tod. Wenn man sich mit Bildern der chinesischen Kunst befasst, muss man sie in dem topologischen Raum begreifen, in dem sie sich bewegen, selbst wenn auf dem Bild unter Umständen dasselbe Schweigen und dieselbe plastische Unbeweglichkeit zu sehen sind wie auf einem westlichen Bild. In diesem Raum werden sie animiert erstens von der jeweiligen Bedeutung, die ihnen verliehen wird, zweitens von der Zirkulation der Gesten, die sie hervorgebracht haben und drittens von der Veränderung und dem Widerspruch der Bedeutung. Man muss die Tatsache berücksichtigen, dass ein Bild immer etwas und sein Gegenteil bedeuten kann bzw. dass seine Bedeutung sich umkehren und weiter entwickeln kann.

Dazu kommt noch etwas anderes: In jenem intersubjektiven Raum, der den, der das Bild malt, von dem trennt, der das Bild sieht, wird noch etwas ganz Anderes gespielt. Diese Leere darf nicht ausgefüllt werden. Was wäre in diesem Fall der Ort des Diktators? Es ist ein Ort der Leere. Das diktatorische Prinzip kann nicht alles ausfüllen. Überraschend (und insofern interessant) ist, wie die Chinesen seit der Moderne, nach und nach, und ohne es zu wollen, die von mir sogenannten »ikonokratischen« Prinzipien der westlichen Welt übernommen haben. Es gab tatsächlich Ikonen von Mao Tse Tung und später eine ganze Ikonografie der Macht. Es ist äußerst interessant zu sehen, wie ein götzendienerisches Denken in die chinesische Welt eindringen konnte, und dass die Chinesen sich gleichzeitig dagegen wehren, indem sie sagen, sie wären sich dieser Invasion bewusst. Bis jetzt habe ich noch nicht klären können, ob die aktuellen Formen der Machtinstitutionen und der Hinwendung zum Westen das chinesische Denken der Leere verändern oder nicht. Ich würde fast sagen, dass die Chinesen alles dafür tun, um nicht überwältigt zu werden. Ihre Abscheu vor der Invasion, der Überflutung, vor allem, was mit Selbstenteignung verbunden ist, entspricht der Forderung nach einer unveränderlichen Identität und bleibt ein Knotenpunkt ihres Denkens. Aber inwiefern und wie lange können sie tatsächlich unbeschadet von dieser götzendienerischen Planetarisierung des Konsums und der Fülle bleiben? Meiner Meinung nach haben sie die kulturellen Mittel dafür, schon mit ihrer Sprache, solange sie an ihrer Komplexität und ihrer Singularität festhalten. Solange sie sich also durch den Gebrauch dieser Sprache vor der Invasion der Zeichen- und Konsumwelt schützen, kann man sich vorstellen, dass die grundlegende, existentielle Leere,

aus der das chinesische Leben seinen Sinn für das Spiel und das Leben zieht, weiterbestehen wird. Was man in chinesischen Filmen wie beispielsweise *Yi Yi*, von dem wir gerade sprachen, sehen kann, ist diese Erhaltung der Spezifität. Eine Spezifität, die sich keineswegs dem Exotismus verdankt. Es ist offensichtlich, wie *Yi Yi* sich jeder Form von exotischem Kino oder Bild verweigert, in dem chinesische Folkloreformen dominieren würden. Wir haben es mit einem westlichen Film zu tun, in dem eine Welt dargestellt wird, die keinerlei Zugeständnisse an die Tradition macht. Der Film zeigt also, dass die Spezifität trotz allem in einem Denken des Abstandes liegt. In diesem Sinne ist das Denken des Abstandes wirklich sehr wertvoll für uns, da wir im Gegensatz dazu einem Denken der Wesensgleichheit verpflichtet sind, einem Denken der Eingliederung und der allgemeinen Nekrose jedes Einzelnen im totalen Konsum, der totalen Käuflichkeit ... Alles spricht von Globalisierung, ich hingegen würde von der Globalisierung minus China sprechen, wobei das dann immerhin einer Hälfte der Welt entspricht!

LVR: *Haben Sie vor, Ihre Arbeit fortzusetzen und nach China zurückzukehren?*

M-JM: Ja, unbedingt. Ich werde dorthin zurückkehren und meine Arbeit wieder aufnehmen. Ich bin wie der kleine Yang Yang, ich stelle fest, dass der Westen das Genick Chinas und China das Genick des Westens ist. Ich wechsele von einem Gesicht zum anderen und denke *Yi Yi*: Solange es einen Abstand zwischen uns gibt, bleibt das Gespräch möglich. Solange wir für einander unüberwindlich sind, können wir miteinander reden.

LVR: *In Ihrer unaufhörlichen Suche nach dem Bild haben Sie viel über Künstler, zeitgenössische und andere, geschrieben: Michelangelo¹⁷, aber auch Van Gogh,¹⁸ Henri Cueco,¹⁹ Ernest Pignon-Ernest²⁰ und viele andere. Was halten Sie von der Ausstellung »Voici! – 100 ans d'art contemporain« (»Hier! – 100 Jahre zeitgenössische Kunst), kuratiert in Brüssel von Thierry de Duve, der Sie in seinem Katalog²¹ zitiert?*

M-JM: Ja, übrigens als »Spezialistin der Orthodoxie«! Man weist mich in die Schranken, und ich sollte mich wohl besser daran halten! Das ist ein bisschen wie das, was Philippe Dagen über die chinesische Ausstellung gesagt hat: dass ich eine »byzantinologische Philosophin« sei, damit war gemeint: »Was sucht sie denn in China, sie sollte besser in der Hagia Sophia bleiben.«

¹⁷ Marie-José Mondzain, *Michel-Ange. La chapelle Sixtine*, Paris 1991–1992.

¹⁸ Dies., *Van Gogh, ou la peinture comme tauromachie*, Paris 1996.

¹⁹ Dies., *Cueco, dessins*, Paris 1997.

LVR: Was können Sie über die Ökonomie des Bildes oder das Bild der Ökonomie einer vorgefassten musealen Meinung sagen, die mit einem donnernden »Hier!« offen erscheinen möchte?

M-JM: Ich finde die Entscheidungen von Thierry de Duve nie schlecht. Ein ästhetisches und kritisches Interesse sind auch in dieser Ausstellung zu finden, aber es gibt m. E. eine politische Fehlleistung. Das Denken des Bildes ist ohne das Denken des Politischen nicht möglich. Ich kann nicht in derselben Weise über das 20. Jahrhundert nachdenken, wie ich die Kunst der Renaissance betrachte. Nein, das 20. Jahrhundert stellt eine so wichtige Erschütterung der Zivilisation, der symbolischen Formen, der menschlichen Kommunikationsformen, der Distributionsformen von Leben und Tod dar, dass ich mir die »100 Jahre« oder die Gleichzeitigkeit eines Jahrhunderts gar nicht anders als durch die Aktualisierung dessen, was sich während dieser 100 Jahren ereignet hat, vorstellen könnte. So ist die geschickte und virtuose Analyseübung von Thierry de Duve am Beispiel der optischen Konstruktion Édouard Manets ein sehr interessanter theoretischer »Coup«, aber na und? *So what?*

Als Jean-Luc Godard in den *Histoire(s) du Cinéma*²² das Gesicht Manets erscheinen lässt und seine Off-Stimme sagt: »Je sais à quoi tu penses« (dt. »Ich weiß, woran du denkst«), sagt er unendlich viel mehr über die Verantwortung oder die Rolle Manets in einer Geschichte des Blicks (die *Histoire[s] du Cinéma / 100 Jahre zeitgenössischer Kunst*, von wegen!). Gleichzeitig berücksichtigt er die großen Brüche des Jahrhunderts, d. h. die Frage, wie sich Liebe, Leben, Tod, Verbrechen, Verführung durch das kinematographische Abenteuer hindurch verteilt haben. Godard könnte hier [im Gegensatz zu Thierry de Duve, Anm. der Übers.] in der Tat den Begriff des »Hier« (»Voici«) nutzen: *hier* ein Jahrhundert von Brüchen in Bildern. Wenn er über Manet spricht, zeigt er, dass mit Manet etwas auf der

²⁰ Dies., *Ernest Pignon-Ernest*, Paris 2000.

²¹ »Hier! 100 Jahre zeitgenössische Kunst«, Ausstellung kuratiert von Thierry de Duve im Palais des Beaux-Arts in Brüssel, vom 23. November 2000 bis zum 28. Januar 2001. Katalog mit gleichem Titel ist im Verlag Ludion/Flammarion 2000 erschienen. Die Ausstellung war in drei Teile gegliedert, was Thierry de Duve wie folgt erklärt: »Der Einsatz der Ausstellung Voici! (dt. »Hier!«) besteht darin, die Werke so zu präsentieren, dass sie sich selbst präsentieren, dass sie sich direkt an uns Zuschauer wenden, und dass sie uns von uns erzählen – von uns allen. Daher die Gliederung in drei Teile: Hier komme ich, wenn das Werk das Wort ergreift und sich präsentiert; hier kommt ihr, wenn das Werk sich an die Männer und Frauen wendet, die davorstehen; und hier kommen wir, wenn die Werke bezeugen, was wir, Menschen, gemeinsam haben.« (Original auf Französisch, ebd. S. 7, Anm. d. Übers.)

²² Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du Cinéma*, 1998, Langfilm, 4h 30 min (dt. *Geschichte[n] des Kinos*).

Ebene des Blickes und des Denkens passiert. Gleichzeitig kann er sagen, dass etwas mit der Kamera in Frankreich passiert, dass etwas in Hollywood passiert, und dass das, was in Deutschland und überall in Europa passiert, untrennbar von all dem ist. Er kann auch sagen, dass da eine richtiggehende Solidarität ist, die wir aus heutiger Sicht wie ein Puzzle verstehen können. Er konstruiert diese Geschichten des Kinos. Bei Thierry de Duve fehlt diese Tiefe. Er spielt lediglich mit der Syntax: »Ich, wir, ihr, und unsereins«... Die Frage ist doch aber, und gerade in dem Teil »Hier komme ich«, was wird aus dem Subjekt in diesem Jahrhundert? Dieses Subjekt wurde von allen Seiten angegriffen. Wenn ich ein Gemälde von Manet zeige, so geht es nicht nur darum, die Komplexität eines optischen Dispositivs und seine Rolle in der Geschichte der Repräsentation zu erläutern, sondern darum, die Erschütterung zu untersuchen, die das Subjekt auf die Probe stellt. Der Krieg von 1914 ist wesentlich, um den von 1939 zu verstehen ... und absolut nichts in der Ausstellung verweist darauf, gar nichts.

LVR: *Es gibt doch aber das Werk von Gérard Haller und Sylvie Blocher²³, das die Ausstellung abschließt.*

M-JM: Ja, das reicht aber nicht aus, und es ist übrigens ähnlich problematisch wie die zeitgenössischen Werke, die im Hotel de Sully²⁴ ausgestellt sind. Das ist noch einmal ein anderes Problem, jenes der dargestellten Erinnerung an die Shoah.

LVR: *Was halten Sie von den drei Werken, die ausdrücklich für die Ausstellung bestellt worden sind: That/Cela/Dat von Michael Snow, Two-Way-Mirror Half-Cylinders von Dan Graham und Living Pictures/For ever von Sylvie Blocher?*

M-JM: Die Werke, die Sie erwähnen, sind ganz und gar diskursive Ereignisse. Diese sehr allegorischen Werke ähneln letztendlich der Rhetorik von Thierry de Duve. Die Wahl entspricht dieser Rhetorik. Ausstellen bedeutet sichtbar machen, d. h. man geht ein Risiko ein, man übernimmt eine Verantwortung für den Blick, der eine Geschichte konstruiert. Die Geschichte, die Duve konstruiert hat, ist eine Geschichte von Kunstkritikern, von Kunsthistorikern, die die selbstbezügliche Verführung ihrer eigenen Konzepte ins Zentrum stellt.

²³ Sylvie Blocher, Gérard Haller, *Nuremberg 87*, 1987, 16 mm Filmübertragung, mit der Stimme von Angela Winkler, Sammlung der Künstlerin.

²⁴ Das Hôtel de Sully (auch Hôtel de Béthune-Sully) in Paris befindet sich im Marais im 4. Arrondissement und ist seit 1862 unter Denkmalschutz gestellt. Seit 1967 ist das Hôtel de Sully der Sitz der *Caisse nationale des monuments historiques et des sites*, die seit 2000 *Centre des monuments nationaux* heißt. Anm. d. Übers.

LVR: Wenn man das Bild nicht ohne das Politische denken kann, wäre es Ihrer Meinung nach notwendig, dass die Personen, die das Privileg haben, Bilder zu zeigen, sich ihrer politischen Verantwortung stärker bewusst werden?

M-JM: Mehr denn je. Die aktuelle Mobilisierung rund um die Frage »Wer zeigt wem was und in welcher Absicht?« verweist natürlich auf die Frage »Wer ermöglicht wem, zu zeigen, und was soll gesehen werden?« Das ist zu einem umso gravierenderen Problem geworden, als unsere Epoche durch Prognostik und Marktforschung gekennzeichnet ist. Aber wir kommen aus dem unliebsamsten Zeitalter unserer Geschichte hervor. Diese 100 Jahre sind keine »100 Jahre zeitgenössischer Kunst«, sondern 100 Jahre einer Geschichte der Sichtbarkeit: Es geht darum, was gesehen, was nicht gesehen wurde, was gezeigt und was nicht gezeigt wurde, und darum, welche Effekte dadurch erreicht werden sollten. Und das ist eine Frage ernster politischer Verantwortung.

Übersetzt von Marion Biet und Nicole Kandiolier.

Literatur

- Duve, Thierry de, *Voici, 100 ans d'art contemporain* (Ausstellungskatalog), hg. v. Palais des Beaux-Arts, Brüssel 2000.
- Guilló, Anna, »Qui refuse l'économie refuse l'iconomie. Entretien avec Marie-José Mondzain«, in: *La Voix du Regard 14* (Herbst 2001), S. 14–22.
- Jaquet, Katrin, »Die Lager – Bildgedächtnis der Nazi-Konzentrationslager« (Rezension), in: *H-Soz-Kult* (22. 5. 2001), www.hsozkult.de/exhibitionreview/id/rezausstellungen-72 (letzter Zugriff: 4. 9. 2017).
- Kempis, Thomas von, *Die Nachfolge Christi (De imitatione Christi)*, hg. v. Walter Kröber, übers. v. Johann Michael Sailer, Ditzingen 41986.
- Mondzain, Marie-José, *Discours contre les iconoclastes de Nicéphore le Patriarche*, Paris 1989, S. 7.
- *Michel-Ange. La chapelle Sixtine*, Paris 1991–1992.
- *Image, Icône, Ecomonie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris 1996.
- *Van Gogh, ou la peinture comme tauromachie*, Paris 1996.
- *Cueco, dessins*, Paris 1997.
- »Histoire et passion«, in: *Art Press*, Hors-série 1 (1998), Le Siècle de Jean-Luc Godard, S. 91–97.
- *Transparence, Opacité? 14 artistes contemporains chinois*, hg. v. Cercle d'Art, Paris 1999.
- *Ernest Pignon-Ernest*, Paris 2000.
- *Bild, Ikonie, Ökonomie*, Zürich/Berlin 2011.
- Robert, Paul, *Le Petit Robert de la langue française*, Paris 2016.

Filme

Blocher, Sylvie, Gérard Haller, *Nuremberg 87*, 1987, 16 mm Filmübertragung, 9 min, mit der Stimme von Angela Winkler, Sammlung der Künstlerin.

Des Pallières, Arnaud, *Drancy Avenir*, 1996, 84 min.

Finkiel, Emmanuel, *Voyages*, 1999, Langfilm, 115 min (dt. *Späte Reise*).

Godard, Jean-Luc, *Histoire(s) du Cinéma*, Langfilm, 1998, 4h 30 min (dt. *Geschichte(n) des Kinos*).

Resnais, Alain, *Nuit et Vrouillard*, 1956, dokumentarischer Kurzfilm, 36 min, Kommentar v. Jean Cayrol, gesprochen v. Michel Bouquet (dt. *Nacht und Nebel*).

Yang, Edward, *Yi Yi*, 2000, taiwanischer Langfilm, 173 min (dt. *Yi Yi – A One and a Two*).