

Zur Eröffnung der Ausstellung „Blaupause“ von Karina Smigla-Bobinski im Zentrum für interdisziplinäre Forschung

von Eberhard Ortland, Bielefeld



Meine Damen und Herren,
Freunde und Freundinnen des ZiF und der Kunst,
liebe Kolleginnen und Kollegen,

Karina Smigla-Bobinski hat mich gebeten, zur Eröffnung ihrer Ausstellung als Artist in Residence hier im ZiF ein paar Worte zu Ihnen zu sprechen.

Ich empfinde das als große Ehre und komme dieser Bitte gerne nach, denn es gibt mir die Gelegenheit, zu danken – an erster Stelle ihr selbst, Karina (und ich sage gleich auch noch, wofür), aber natürlich auch denen, die sie hierhergebracht und das, was Sie hier sehen, ermöglicht haben: der Kunstkommission und der Leitung des ZiF, der Universitätsgesellschaft und der Goldbeck-Stiftung.



Foyer des ZiFs vor und nach der Installation der Säulen

Sie haben alle schon bemerkt, wie Karina Smigla-Bobinski das ZiF verändert hat: Zunächst das Gebäude, die räumliche Gliederung des Foyers, indem wir stehen und dessen räumlichem Appell – in ihm herumzugehen, sich in ihm zu ergeben – wir gleich auch wieder nachgeben, nachgehen werden.

Eine Wand ist entfernt worden, dafür sind die Säulen mehr geworden.

Karina schärft mit diesen Interventionen unsere Aufmerksamkeit für den Raum, in dem wir uns bewegen, das ZiF. Es ist in der Tat ein bemerkenswerter Raum, der architektonische wie der soziale. Alle, die im ZiF arbeiten, jeden Tag hier ein und ausgehen, wissen das. Und die Gäste, die nur zu bestimmten Gelegenheiten, zu Vorträgen, Tagungen oder wie heute abend zur Ausstellungseröffnung hierher kommen, aber häufig auch gern wiederkommen, nehmen es auch wahr.

Die Veränderung, die Karina der Architektur zugemutet hat, gibt uns einen Anstoß, den Raum neu wahrzunehmen. Die Selbstverständlichkeit, mit der er hier zur Verfügung steht als Durchgangs- wie als Aufenthaltsraum, Empfangsraum, Raum für Gespräche und Begegnungen, ist für einen Moment unterbrochen. Wir müssen uns neu orientieren. So bemerken wir manches, was vielleicht die ganze Zeit schon da war – aber so haben wir es noch nie gesehen.

Dieses obere Foyer erscheint offen in (fast) alle Richtungen. Der primäre Zugang ist die Treppe, durch die man vom Haupt Eingang oder vom Speisesaal heraufsteigt. Wenn man von der Wertherstraße oder gar von der Uni aus über manche Treppen heraufgekommen ist, ist man schon recht froh, wenn der Aufstieg hier an sein Ende gekommen ist. Das Ziel ist für viele Gäste ein Tagungsraum, meist der Plenarsaal, heute abend die Ausstellung. Aber die erste Erfahrung nach der Treppe ist, wie der Raum sich weitet. Hier im Foyer werden Sie erstmal begrüßt. Sie sehen sich um, werfen einen Blick aus dem Fenster in den Garten, bergauf in den Wald, oder auch zur anderen Seite, über den ZiF Campus ins Grüne, ins Blaue oder Graue, im Winter bis hinunter auf die Uni.

Bestimmend für diesen Raum sind – neben vielen Details, auf die man erst bei intensiverer Auseinandersetzung aufmerksam wird – in erster Linie die weiten Fensterflächen, insbesondere die komplett verglaste Front nach Norden, aber auch die Südseite mit Morgen-, Mittags- oder Nachmittagssonne. Die Transparenz kann einem allerdings auch schon mal zuviel werden. Ich muß hier nicht an Heinrich von Kleist erinnern, der seinen Eindruck von Caspar David Friedrichs Bild, das den einsamen Mönch am Meer unter dem unermeßlichen Himmel zeigt, in die Worte faßte, es sei, „als ob Einem die Augenlider weggeschnitten wären“¹. So ein Augenlid war der in den siebziger Jahren ultramodern anmutende, mit Aluminiumblech verblendete Wandschirm, den die Architekten rechts vom Ausgang platziert hatten, so daß nach dem Aufstieg über die Treppe nicht gleich die ganze entgrenzte Weite dieser Halle die Besucher überfallen sollte, sondern der erste Blick nach links, in den Garten gelenkt werde und erst in zweiter Wendung der Raum sich erschließe und nach einem weiteren Wechsel des Standorts der Blick ins Offene gehen könne.



Abmontage des Wandschirms im Foyer des ZiFs

Der Wandschirm gliederte den Raum in unterschiedliche Zonen, Durchgangs- und Rückzugsräume. So wurde das Foyer zur Wandelhalle und verwickelte die Flanierenden in ein abwechslungsreiches Spiel der Blickrichtungen und räumlichen Orientierungen.

Zudem war diese Wand mit ihren angedeuteten Nischen ein über die Jahre vielfältig genutzter Ausstellungsort für klein- bis mittelformatige Bilder; gelegentlich wurde sie selbst zum skulpturalen Objekt².

Damit hat Karina jetzt erst mal Schluß gemacht. Das hat schon einige Unruhe ins ZiF gebracht. Die Kolleginnen und Kollegen lernten sich selbst und einander in ihren Reaktionen auf diese Veränderung teilweise neu kennen. Sowas kann passieren, wenn man sich eine Künstlerin ins Haus holt!



Mitarbeiterinnen des ZiFs bei einer Kopie-Säule

Die zweite, ebenfalls weitreichende und frappierende Veränderung, die Karina Smigla-Bobinski an diesem Raum vorgenommen hat, besteht in der Vermehrung der Säulen. Ich bin sicher, daß es Ihnen schon aufgefallen ist: In dieser Halle stehen mehr Säulen als bisher, mehr als nötig wären, um die Decke zu tragen. Karina hat die Betonsäulen, die zum ZiF gehören und diesen Raum prägen, kopiert. Sie hat ihnen nachgemachte Säulen an die Seite gestellt, unter Rückgriff auf Techniken, die im Kulissenbau im Theater üblich sind und in der höfischen Kunst der Inszenierung von Prunk räumen im Rokoko gern zur Vor Spiegelung nicht vorhandener antiker Marmorspolien

eingesetzt wurden: Farbe und Gips auf einer Unterkonstruktion aus Holz. Der Clou ist: Die Mimikry an den Beton wirkt hier äußerst subtil. Auf den ersten Blick dürfte es den meisten gar nicht leicht fallen, zu sagen, welche der Säulen hier eine tragende Rolle spielen und welche bloß schmückende Zutat oder, wie man's nimmt, Fake sind. Ich sehe sie als temporäre, perfekt in den Rahmen des ZiF eingepaßte Skulpturen mit einem eigenen, minimalistischen Charme und von maximal zurückgenommener Farbigkeit.

¹ Heinrich von Kleist, „Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft“ (1810), in: ders., Sämtliche Werke und Briefe, hg.v. H. Sembdner, München 1982, Bd. 3, 327.

² <http://www.uni-bielefeld.de/%28de%29/ZiF/Kunst/2015/06-14-Wicker.html>



Säule aus Gussbeton mit sichtbarer Holzverschalung

Die Kopie erzieht uns zum genauen Hinschauen, sobald wir einmal darauf aufmerksam geworden sind, daß im scheinbar Indifferenten doch gewisse Unterschiede zu entdecken sein mögen³. Wie die Originalsäulen sind die nachgemachten nicht perfekt zylindrisch, sondern ein leicht unregelmäßiges Vierzigeck, Tetracontagon (wenn ich richtig gezählt habe), mit stumpfwinkligen senkrechten Kanten, die ein wenig an die Kannellierung antiker Säulen erinnern. Ihre Oberfläche ist belebt durch Spuren der Maserung von ungehobelten Holzlatten. Bei den Betonsäulen ist es der Abdruck der Verschalung, bei den nachgemachten die nur durch eine dünne Gips- und Farbschicht bedeckte Textur des Holzes, aus dem sie bestehen. In der Senkrechten erscheinen die Säulen, Vorlage wie Kopie, rhythmisiert durch Ringe von erhabenen oder eingesenkten Punkten, die bei den Betonsäulen auf Nägel oder Schrauben zurückgehen, die zur Stabilisierung der Verschalung verwendet wurden, während bei den nachgemachten die Latten, die die Konstruktion tragen, an den betreffenden Stellen um eine Scheibe im sonst hohlen Kern fixiert sind.

Besondere Aufmerksamkeit wurde auf die Basis der Säulen verwendet, die Manschette aus Original-ZiF-Teppichboden, nur ein klein wenig frischer im Farbton als bei den schon etwas ausgebleichenen Vorbildern.

Karina Smigla-Bobinski hat ihre Ausstellung unter den Titel „Blau pause“ gestellt und schlägt damit das Thema der Kopie beziehungsweise des Kopierens an, das uns in der Forschungsgruppe zur Ethik des Kopierens ganz besonders interessiert. Wir müssen allerdings darauf gefaßt sein, daß der Titel nicht unbedingt wörtlich zu nehmen ist. Cyanotypien werden Sie hier vergeblich suchen. Überhaupt ist die Farbe Blau weitgehend abwesend; sie macht Pause. Auch mit Bauplänen und der sklavischen Reproduktion einer Vorlage hat das Spiel mit transformativen Kopien und Kopierverhältnissen, zu dem Karina uns einlädt, bei näherem Hinsehen nicht viel zu tun, trotz ihrer manchmal stark mimetisch wirkenden Herangehensweise an die Vorbilder, mit denen sie sich auseinandersetzt.



„Blaupause“ - Intervention im Foyer des ZIFs

In dieser Säulenhalle, die Karina als Gegebenheit des ZiF vorgefunden und sich auf ihre eigene, kraftvolle und zugleich subtile Weise angeeignet hat, finden wir eine Reihe von sehr unterschiedlichen Objekten oder Installationen verteilt. Man kann diese Stücke je für sich als bemerkenswert gestalteten Gegenstand mit bildlichem Mehrwert würdigen und interpretieren. Einzelne Stücke sind auch durch Werktitel individuiert und über determiniert. Aber sie erschließen sich erst, wenn man das Ensemble in seinem Zusammenhang sieht. Es handelt sich um Variationen auf ein einziges, durchgehendes Thema, das in sehr unterschiedlichen Gestaltungen entfaltet wird.

³ Vgl. Nelson Goodman, *Languages of Art*, Indianapolis 21976, 99-111.

1. Angeschlagen wird dieses Thema in der europäischen Kunstgeschichte durch das Bild der schlummernden Venus, das der venezianische Renaissanceemaler Giorgione vor gut 500 Jahren gemalt hat und das seit gut 300 Jahren zur Sammlung der Dresdner Gemäldegalerie gehört. Sie kennen es alle und Sie haben es auch schon auf den ersten Blick wiedererkannt in einem Bild dieser Ausstellung, einem Gebilde, das allerdings auf den zweiten Blick außerordentlich befremdlich wirkt und an dem noch ganz andere Bilder hervortreten, die mit Giorgione wenig zu tun haben.



„Lydia“ im Foyer des ZIFs

Ich werde darauf zurück kommen, möchte aber zunächst noch etwas über den ikonographischen und motivgeschichtlichen Zusammenhang dieser Ausstellung sagen.

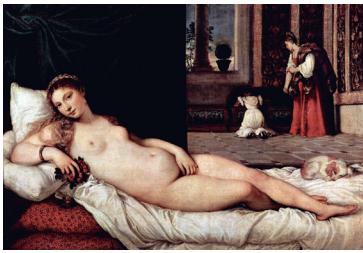
Die Venus von Giorgione, dieses in der europäischen Kunstgeschichte außerordentlich wirkmächtige, vielfach aufgegriffene und variierte Bild einer liegenden jungen Frau mit geschlossenen Augen, die unbekleidet auf einem kunstvoll gerafften weißen Laken im Schatten eines Felsens irgendwo im Grünen liegt und ihren makellosen hellhäutigen Körper zur hemmungslosen Betrachtung darbietet, gerade indem sie den Blick des Betrachters nicht erwidert, ist der Schlüssel zu dieser Ausstellung. Jedes der ausgestellten Werke oder Objekte hier im Obergeschoß, jede Station des Parcours, den Karina hier aufgebaut hat, bezieht sich direkt oder indirekt darauf. Um das zu sehen, muß man allerdings einiges an kunsthistorischem Wissen mitbringen. Karina reibt es uns nicht unter die Nase.

Wie der geheimnisvolle Giorgione wendet sich Karina an ein gebildetes, im subtilen Spiel mit Anspielungen und Zitaten geübtes Elitenpublikum. Wie Giorgione versteht sie es allerdings, ihr elitäres Angebot auf eine Weise zu gestalten, daß diejenigen, die nicht jeder Anspielung ohne weiteres folgen können, sich nicht ausgeschlossen, sondern eingeladen und zu weiterer Auseinandersetzung angeregt fühlen. Es ist schon eine Kunst für Wissenschaftler und Gelehrte – und damit hier genau das Richtige am richtigen Ort. Dabei ist sie alles andere als verkopft; sie ist überaus sinnlich. Mit einem Füllhorn reizvoller Momente lädt sie ein zur Versenkung ins Detail, und sie belohnt die intensive Auseinandersetzung mit weitreichenden Einsichten.

Die Zeit, die Sie mir zuzuhören bereit sein mögen, wird nicht erlauben, daß ich auf jedes der Stücke, jede der Stationen, die Karina hier aufgebaut hat, im einzelnen eingehe, und selbstverständlich muß jeder und jede für sich sehen, was es hier für Sie zu sehen gibt und was Ihnen dazu einfallen mag.

Zu Ihrer Orientierung möchte ich aber zumindest in einigen Eckpunkten den motivgeschichtlichen roten Faden skizzieren, den das Bild der anfangs schlummernden, aber alsbald erwachenden und ihren Betrachter in späteren Versionen durchaus offensiv ins Auge fassenden unbekleideten Liegenden von Giorgione über Tizian, Velazquez und Manet bis in die Bildwelten der Kunst, des Kinos und der Reklame in unserer Gegenwart durchläuft.

2. Auf die schlummernde Venus – die nach dem frühen Tod des Giorgione im Jahr 1510 durch Tizian fertiggestellt wurde – antwortet zunächst Tizian in einer Reihe von wiederum überaus wirkmächtigen Venusbildern; zuerst und am direktesten in der „Venus von Urbino“ (1538), einem Bild von einer umwerfenden erotischen Ausstrahlung, das über Jahrhunderte seine Betrachter zutiefst beunruhigt hat⁴.



„Venus von Urbino“ (1538) von Tizian

In diesem Bild schläft die göttliche junge Frau nicht länger; sie ist hellwach und sieht ihrem Betrachter aus ihrem leicht geneigten Gesicht in die Augen, einladend und ihrer Wirkung durchaus bewusst. Sie liegt auch nicht länger in der Landschaft, sondern vor einem halbgeschlossenen dunkelgrünen Vorhang auf einem mit rotem Brokat bezogenen Diwan im ehelichen Schlaf gemach eines Renaissance-Palasts. Und sie ist nicht allein; zwei Dienerinnen sind im Hintergrund mit den prächtigen Roben der Dame beschäftigt.

Dieses Bild kopiert Karina nicht, wie sie auch die weiteren Stationen des Motivs der liebeizenden Liegenden nicht kopiert. Es ist nicht nötig, uns die Venus von Urbino noch einmal vor Augen zu führen; wir kennen sie zur Genüge. Karina greift lediglich ein Detail aus dem Hintergrund heraus, das meist übersehen wird, und gibt ihm eine neue Wendung: Die Aussteuertruhe, in der bei Tizian die Zofe nach einem Kleidungsstück zu suchen scheint, mit dem die Herrin anständig angezogen werden könnte, ist auf dem Weg durch die Jahrhunderte ein Koffer geworden und erscheint hier in der Ausstellung nun bezeichnenderweise als ein Waffenkoffer, dessen Inneres als Spiegelkabinett eingerichtet wurde.

Dieser Koffer – das Spiegelkabinett im Koffer der Venus von Urbino – ist, wenn Sie wollen, die komplette Ausstellung in nuce. In Begriffen der klassischen Rhetorik kann man das Verfahren, das Karina hier anwendet, als Metalepse bezeichnen: Der Koffer wird unter dem Oberbegriff der Behältnisse als Synonym für die Aussteuertruhe eingeführt, die ihrerseits pars pro toto als Synekdoche für das Bild, in dem sie vorkommt, nämlich Tizians Bild der Venus von Urbino, zu verstehen ist. Kein Wunder, wenn einem im Spiegelkabinett der sich überkreuzenden Verweise schwindlig wird!

Der Spiegel-Koffer, so bemerkenswert er ist, macht im übrigen die Ausstellung, in der wir stehen und herumlaufen können, nicht überflüssig. Denn die Ausstellung bietet keineswegs nur Spiegelungen und Wiederholungen desselben, sondern Versionen der Ikonographie, bei denen es, wie stets, auf die Unterschiede im Detail ankommt.



Spiegelkabinett im Koffer der Venus von Urbino

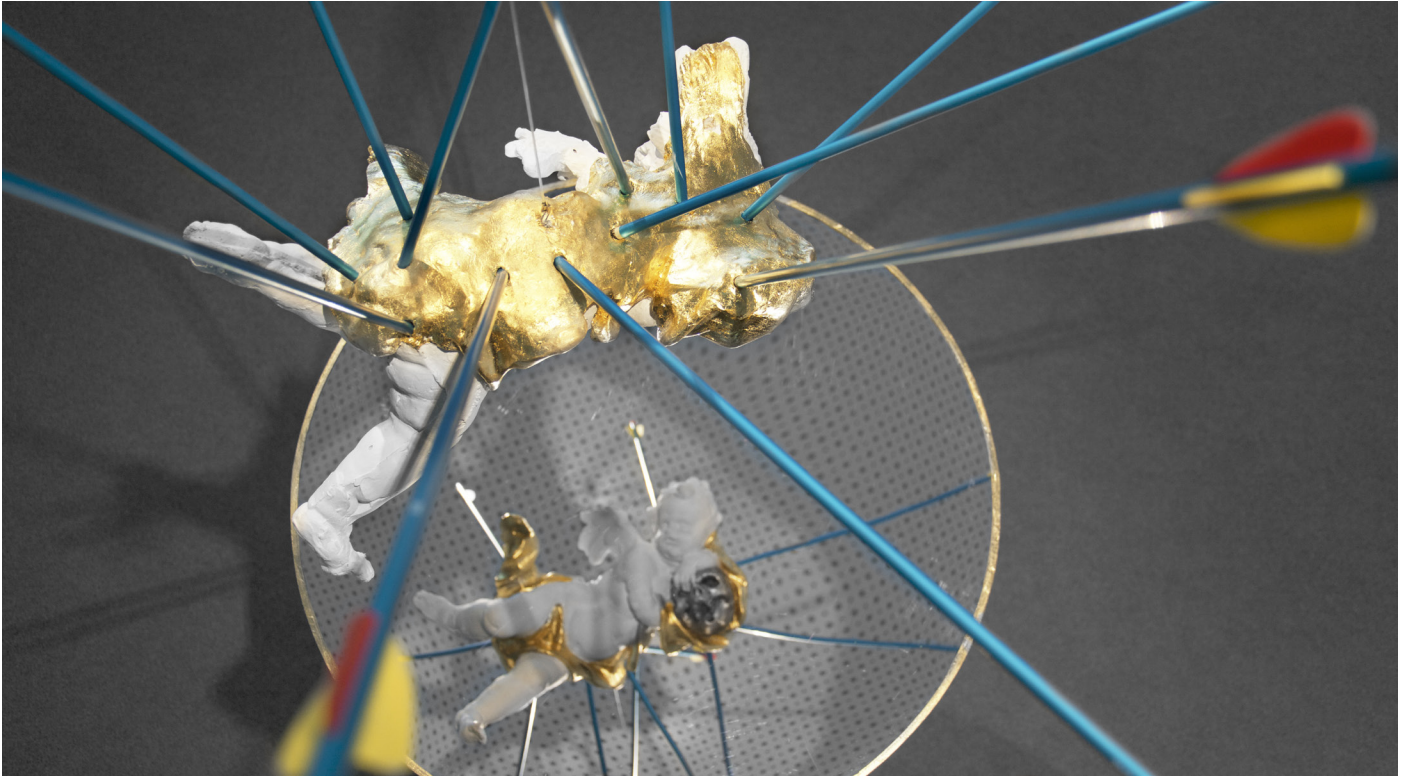
⁴ Vgl. z.B. aus das kategorische Urteil von Mark Twain [Samuel L. Clemens], A Tramp Abroad, Hartford, Conn., 1880, p. 231: „the foulest, the vilest, the obscenest picture the world possesses“. – Nach allem, was wir wissen, handelte es sich bei dem Bild, das der spätere Herzog von Urbino, Guidobaldo della Rovere (1514-1574) als Geschenk für seine minderjährige Braut bestellt hatte (Giulia Varano [1524-1547] war bei ihrer Hochzeit 1534 erst zehn Jahre alt), um ein Stück der *éducation sentimentale*, des Brautunterrichts in elementaren Belangen der ehelichen Liebe. Zur kontroversen Rezeptionsgeschichte und zum aktuellen Forschungsstand vgl. das Lehrmaterial zum Kurs „Art History 213: History of Italian Renaissance Art“ der State University of New York at Oneonta von Allen Farber (2014)
> http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/arth213/Titian_Venus_urbino.html (abgerufen 16. 5. 2016).



„Rokeby Venus“ (1647-51), Velázquez

3. Das Spiegelmotiv wird aufgenommen und verstärkt in einer Reihe von Bildern, die die Venus vor einem Spiegel zeigen. Auch diesen Zweig der neuzeitlichen Venus-Ikonographie – der wirkmächtigen bildlichen Reflexion über Formen und Topoi weiblicher Schönheit und erotischer Attraktion – hat Tizian inauguriert⁵. Karina bezieht sich hier vor allem auf ein etwa hundert Jahre später in dieser Tradition entstandenes Bild des spanischen Hofmalers Diego Velázquez aus dem 17. Jahrhundert, die sogenannte „Rokeby Venus“ (1647-51) in der Londoner National Gallery⁶. Es handelt sich im wesentlichen um eine Rückenansicht wiederum einer liegenden un-

beleideten schlanken hellhäutigen jungen Frau, deren Antlitz der Betrachter nur durch den Spiegel, den ein kindlicher Cupido der Göttin vorhält, unscharf zu Gesicht bekommt⁷.



„Pin-Up“ in Foyer des ZIFs

Wieder kopiert Karina nicht das Bild der liegenden Nackten, sondern hält sich an die Nebenfigur, den kindlichen Amor, der bekanntlich oft leichtfertig mit Pfeil und Bogen spielt, und wen sein Pfeil dann trifft, der muß sehen, wie er damit fertig wird. Karina isoliert in einer wiederum metaleptischen Bewegung den Amor aus dem Bildzusammenhang, in dem er mit der Venus topisch verbunden erscheint, entwindet ihm den Spiegel wie die Pfeile und wendet beides gegen den Cupido. Wir begegnen ihm hier als Gipskopie eines barocken Putto, der mit einem Totenschädel tanzt – ein Vanitas-Motiv: nascendo morimur –, im Rücken von Pfeilen gespickt wie eine Schießscheibe (oder wie der Heilige Sebastian), was ihn aber merkwürdigerweise kaum zu tangieren scheint.

Er schwebt über einem kreisrunden Spiegel – auf einem Säulenschaft im Stil der ZiF-Säulen – und versenkt sich selig in sein Spiegelbild wie einst Narziß.

⁵ Vgl. u.a. Tizians Venus with a Mirror (ca. 1555), National Gallery of Art, Washington D.C.

⁶ Oliver Waldherr, „Die größten Vandalismus-Vorfälle der Kunst“, GoldeneAnanas.com (28. März 2015), erinnert daran, daß die Rokeby-Venus in der Londoner National Gallery bereits 1914 zum Gegenstand einer feministisch motivierten ikonoklastischen Attacke wurde: „1914 brachte Mary Richardson eine Axt in das Museum und schlug 7 x auf das Gemälde ein. Später begründete sie ihre Tat damit, dass es sie irritiert hätte, wie alle Männer immer auf diese nackte perfekte Frau starrten.“ <<http://goldeneananas.com/?p=1020>> (mit Abb. des beschädigten Gemäldes; abgerufen 16. Mai 2016). – Wenn von den Spuren dieser Beschädigung an dem heute in der National Gallery ausgestellten Bild nichts mehr zu sehen ist, so ist dies einer gründlichen Restaurierung zu verdanken: Einer Kopie des Originals, mit der das beschädigte und geflickte Original überdeckt wurde.

⁷ In der präzisen Abstufung scharf und unscharf gesehener Zonen des Bildraums erweist sich Velázquez einmal mehr als überragender Wahrnehmungsphysiologe und -psychologe: Sein Bild ist bereits eine ausgearbeitete Reflexion über den männlichen Blick und keineswegs bloß ein plumper Appell an die zu erwartenden Reflexe des Publikums.

4. Ähnlich geht Karina auch mit dem Bild der „Olympia“ von Edouard Manet um, einer auf viele Betrachter im 19. und auch noch im 20. Jahrhundert erschreckend wirkenden, aktualisierenden und profanisierenden Wiederaufnahme des Motivs der Venus von Urbino.



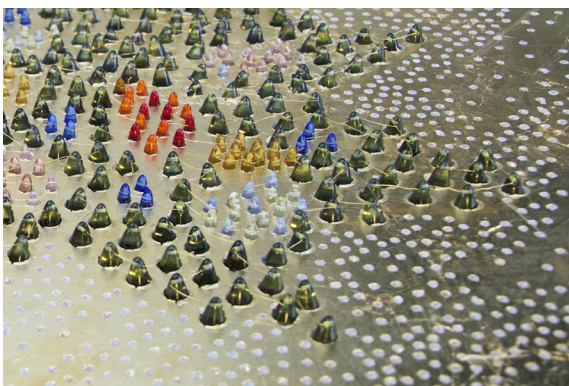
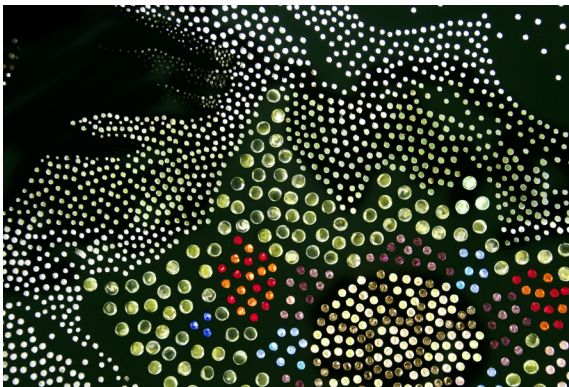
„Olympia“ von Edouard Manet

Aus der Liebesgöttin ist eine professionelle Prostituierte geworden, die durchaus selbstbewußt auf ihrem Polsterbett posiert und den Interessenten, der ihr gegenübertritt, zugleich aufzufordern und zu taxieren scheint, während sie die schwarze Dienerin im Hintergrund und den von ihr überbrachten Blumenstrauß eines weiteren Verehrers keines Blickes würdigt. Die Moralisten, die sich über die Unmoral von Manets Darstellung der sündigen, zur Sünde einladenden Olympia ereiferten, verloren kein Wort über die soziale Lage des afrikanisch stämmigen Gesindes in der Metropole des Second Empire.

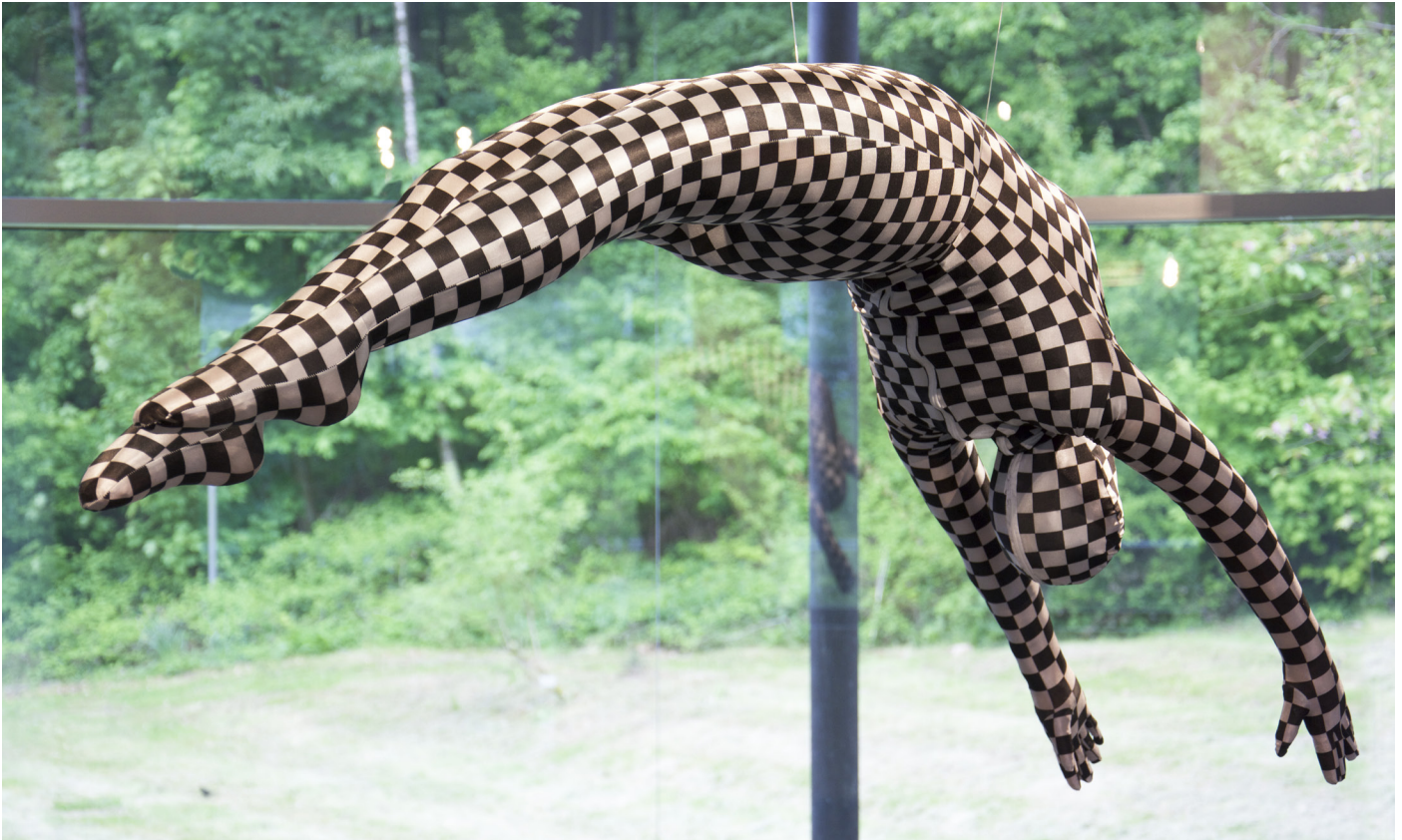
Karina konzentriert sich nun genau auf diese dunkelhäutige Dienerin und setzt ihr ein Denkmal unter dem (Mallarmé entlehnten) Titel „L’absente de Tout Bouquet“: die, die in jedem Blumenstrauß fehlt.



„L’absente de Tout Bouquet“ im Foyer des ZIFs

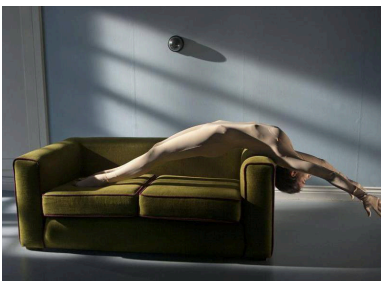


5. Die Faszinationsgeschichte der Venusfiguren, die Karina in dieser Ausstellung skizziert, mündet in der schwebenden Figur, die auch auf der Einladungskarte zu dieser Ausstellung abgebildet ist. Noch eine junge weibliche Figur in überstreckter, liegender Pose, hier in einem eigenartigen Schwebestand.



„Erlkönigin“ im Foyer des ZIFs

Das Vorbild dieser Pose hat Karina in dem Film „Die Haut, in der ich wohne“ von Pedro Almodóvar (2011) gefunden, in dem auch die Masken und „Second Skin“-Ganzkörperanzüge schon eine Rolle spielen. Das schwarz-weiße Würfelmuster ruft wahrnehmungspsychologisch paradox erscheinende Effekte hervor. Es ist einerseits ein absoluter Blickfang und hebt den so gemusterten Körper aus seiner Umgebung hervor. Zugleich erschwert es aber das an Hell-Dunkel-Kontrasten orientierte Kontursehen und die Ausbildung einer Vorstellung von der räumlichen Gestalt eines durch eine so gemusterte Oberfläche bedeckten Körpers. Deshalb findet dieses Design auch in der Autoindustrie Verwendung zur Maskierung von Prototypen in der Testphase, den sogenannten „Erlkönigen“.



„Die Haut, in der ich wohne“ von Pedro Almodóvar



„Erlkönig“ in der Autoindustrie



„Second Skin“-Ganzkörperanzüge



Eve und Lilith, Furtmeyr Bible, after 1465

Der Erlkönig, der uns dem Namen nach aus Goethes Ballade vertraut scheint, ist ein zutiefst unheimliches und elusives Wesen. Karina folgt einer Überlieferung, die den Namen über seine dänische Fassung „ellerkonge“ als „Elfenkönig“ oder „Alberich“⁸ versteht und in diesem nordisch-sagenhaften Oberhaupt der alles andere als zarten Elfen, der bedrückenden Albe, Kinder mordenden weißen Dämoninnen aus dem Moor, noch weit ältere mythologische Traditionen ausmacht, die sich zurückverfolgen ließen zur

⁸ Vgl. Burkhard Schröder, „Die Erlkönigin“, Telepolis (9. 6. 2002), <http://www.heise.de/tp/artikel/12/12692/1.html>, aktualisierte Fassung v. 11. 2. 2008 unter <http://www.burks.de/burksblog/2008/02/11/die-erlkonigin> (abgerufen 17. 5. 2016).

altgriechischen Göttin Alphito⁹, und noch weiter bis zur auf altbabylonische Mythen und Bilder zurückgehenden talmudischen Überlieferung von Lilith, der ersten Frau Adams, die sich weigerte, ihrem Mann zu gehorchen, und seither als Kinder tötendes und Männer verführendes Unwesen die Welt unsicher mache¹⁰. Führt man sich diesen mythologischen und dämonologischen Zusammenhang vor Augen, in dem wir, wenn ich Karinas bildnerische Argumentation richtig verstehe, die in der verflachten Bildkultur der Moderne allgegenwärtigen, aber auf ihren Sex-Appeal und ein angebliches Glücks versprechen¹¹ reduzierten Images der erotisch bewegenden Frauengestalt durchgängig sehen müssen, wird uns auch der Säulenwald, in den sie das ZiF verwandelt hat, noch einmal zusätzlich unheimlich.

6. Es wird höchste Zeit, daß wir uns dem Zentralstück der Ausstellung zu wenden. Vom Treppenaufgang her präsentiert es sich als ein merkwürdig geformtes, silbrig glänzendes, mit Glühbirnen illuminiertes und mit sich verfransenden weißen Kabeln den Teppich bewurzelndes Lichtobjekt.



Rückseite von „Lydia“ im Foyer des ZIFs



„Schlummernden Venus“ von Giorgione

Aber das ist nur die Rückseite. Die Vorderansicht zeigt das Schlüsselbild der Ausstellung: eine vergrößerte Teilkopie der schlummernden Venus von Giorgione. Sie liegt auf ihrem Kissen, ihrem Laken, aber nach oben hin ist sie ausgeschnitten entlang der Umrißlinie des Körpers der Liegenden. Je näher man das Bild betrachtet, desto mehr entdeckt man darauf ein zunehmend erschreckend wirkendes Gewimmel von Vögeln, Reptilien, Insekten und Fabelwesen, die den Körper der Venus ebenso wie die Kissen und das Grünzeug unter ihr bevölkern.

⁹ Göttin der Gerste, aber wohl auch des Mutterkorns, mit entsprechenden Zuständen; vgl. Schröder, ebd., gestützt auf Ailia Athena, „The Greek Goddesses“, <http://www.paleothea.com/Goddesses.html> (abgerufen 17. 5. 2016).

¹⁰ Schröder, ebd., gestützt auf Robert Graves / Raphael Patai, The Hebrew Myths, New York 1964, 65-69; vgl. a. Raphael Patai, The Hebrew Goddess, Detroit 31978

¹¹ Vgl. Winfried Menninghaus, Das Versprechen der Schönheit, Frankfurt a. M. 2007.



„Lydia“ im Foyer des ZIFs



Close-up von „Lydia“ im Foyer des ZIFs

Das kopierte Frauenbild wird überlagert und ausgefüllt durch eine Mikrostruktur aus animalischen oder dämonischen Gestalten. Auf einen Schlag die Erfahrung der frühen Griechen anschaulich, die Thales von Milet zu dem Ausspruch brachte, „alles“ sei „voller Götter“¹² oder „voller Dämonen“¹³. Wie sind sie in dieses Bild hineingekommen? Es ist ein Effekt, den eine Bilderkennungssoftware mit dem passenden Namen „Deep Dream“¹⁴ quasi selbsttätig hervorbringt.

¹² Vgl. Diels/Kranz, Die Fragmente der Vorsokratiker, Bd. I, Zürich/Berlin 111964, 79, Thales, A 22 (= Aristoteles, de anima A 5, 411 a 7): „pánta plêre theôn“.

¹³ Ebd., S. 68, Thales A 1 (= Diogenes Laertius I 27): „daimónōn plêre“.

¹⁴ <http://deepdreamgenerator.com>

Ein künstliches neuronales Netz wurde programmiert, in Form einer digitalen Kopie eingegebene Bilddaten für anschließende Informationsverarbeitungsprozesse etwa der Gesichtserkennung dadurch zu erschließen, daß größere und kleinere Bereiche der Bildfläche nach charakteristischen Mustern, Farb- und Hell-Dunkel-Verteilungen statistisch abgesucht und die dabei ausgemachten Muster abgeglichen werden mit einer Datenbank „bekannter“ Muster aus anderen Bildern¹⁵. Wo immer das System etwas nach den eingegebenen Parametern passend Erscheinendes in der Datenbank findet, wird die „bekannte“ Figur im „unbekannten“ Bild „wiedererkannt“ und an die betreffende Stelle kopiert. Dieser Vorgang wird des öfteren wiederholt, was schnell zu derart psychedelischen Wimmelbildern wie der durch „Deep Dream“ animierten Bildfläche der „schlummernden Venus“ hier führt.



So veranschaulicht die maschinelle, künstliche Intelligenz, was nach Goyas beunruhigender Einsicht auch für unseren eigenen bescheidenen Verstand und insbesondere für die mit großen Erwartungen befrachtete gesellschaftliche Vernunft gilt: El sueño de la razón produce monstruos¹⁶.

Der Schlaf oder Traum der Vernunft – die träumende Vernunft oder der Traum von der Vernunft – gebiert Ungeheuer; a fortiori die träumende künstliche Intelligenz. Die Software und die Bilder, die sie auswirft, eröffnen uns eine neue Möglichkeit, diesen Prozeß der Entstehung des Unheimlichen in der Welt zu beobachten und vielleicht sogar ein kleines bißchen zu verstehen.

„El sueño de la razón produce monstruos“ von Goya

Karina hat dieser Arbeit den Titel „Lydia“ gegeben und erinnert damit an eine vor hundert Jahren in Amerika berühmte und von Groucho Marx in At the Circus 1939 unvergeßlich besungene¹⁷ tätowierte Frau, die im Schausteller gewerbe tätig war: Lydia the Tattooed Lady, Lydia the Queen of Tattoo, Lydia, die Bild-Enzyklopädie, die alte Haut, auf der alles, was in der Welt von Belang sein mag, was uns lockt und was uns schreckt, bildlich archiviert ist¹⁸.



Maud Wagner (1877-1961)



Lydia (Nora Hildebrandt) - „Tattooed Lady“

Ich habe schon viel zu lange gesprochen; danke Ihnen für Ihre Geduld und Aufmerksamkeit und wünsche Ihnen und uns einen anregenden Abend im Rundgang durch die Ausstellung, im Gespräch mit den Bildern und miteinander.

*Weitere Fotos zur der Ausstellung > <https://www.flickr.com/photos/66595551@N04/albums/72157668725814155>

15 Vgl. Mark Gibbs, „Deep Dream: Artificial intelligence meets hallucinations“, Networkworld (Aug 23, 2015),

> <http://www.networkworld.com/article/2974718/software/deep-dream-artificial-intelligence-meetshallucinations.html> (abgerufen 17. 5. 2016).

16 Francisco de Goya y Lucientes, Caprichos. Introduced and Edited by M. Micko, London u. a. 1958, Nr. 43.

17 <https://www.youtube.com/watch?v=uVBBxtpSY8>: „Lydia oh Lydia, that encyclopedia, Oh Lydia the Queen of Tatoo. On her back is the Battle of Waterloo. Beside it the wreck of the Hesperus, too. And proudly above waves the Red, White, and Blue, You can learn a lot from Lydia.“

18 Vgl. Nikki, „Lydia the Tattooed Lady“, india ink elephant (May 14, 2011),

<https://indiainkelephant.wordpress.com/2011/05/14/friday-ephemera-lydia-the-tattooed-lady> (Abruf 18. 5. 2016)



Eberhard Ortland ist Fellow der Forschungsgruppe Ethik des Kopierens an ZiF Bielefeld. Er hat Philosophie, Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft studiert in Bochum, Berlin (FU) und Kyoto; Promotion über philosophische Ästhetik als „Lehre von der Wahrnehmung“ an der Universität Potsdam. Er war 2007-2014 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Hildesheim und Redakteur der Allgemeinen Zeitschrift für Philosophie.

> <http://www.uni-bielefeld.de/ZiF/ZiF-Team/WissMitarbeit/eortland.html>

ZiF

Kunst am ZiF - Das ZiF eröffnet Forschungsfreiräume auf interdisziplinären Grenzgebieten. Die Erfahrung zeigt, dass der Austausch verschiedenartiger Forschungsansätze zu unerwarteten Synthesen, Selbstverortungen und Sichtweisen führen kann und bisweilen sogar völlig neue Forschungsfelder erschlossen werden.

In diesem Sinn fördert das ZiF neben dem fachübergreifenden Austausch auch die Auseinandersetzung zwischen Kunst und Wissenschaft. Es setzt dabei keineswegs auf direkte Anschlussfähigkeit und friedliche Koexistenz zwischen Kunst und Wissenschaft, sondern vielmehr auf Eigensinn, Widerständigkeit und Dissens. Kunstaustellungen und Kunstaktionen sind in diesem Sinn substantieller Bestandteil unserer Arbeit. Sie wird ganz wesentlich von den Künstlern, Kuratoren und Wissenschaftlern unserer Kunstkommission gestaltet.

Von Zeit zu Zeit lädt das ZiF auf Vorschlag der Kunstkommission Künstler/-innen zu einem dreimonatigen Gastaufenthalt am ZiF ein. Die Artists in Residence arbeiten in der Regel mit der ZiF-Forschungsgruppe zusammen und können darüber hinaus eigene Diskurse anstoßen.

Eine weitere Möglichkeit zur langfristigen Intervention ist durch einen exponierten Kunstort im Außenbereich des ZiF gegeben. Dort wird in unregelmäßigen Abständen eine Zeitskulptur errichtet, eine Installation, die dort ein Jahr lang Wind und Wetter ausgesetzt ist, die sich verändert und so die Zeit und die Prozesshaftigkeit des künstlerischen wie wissenschaftlichen Arbeitens thematisieren soll.

> <http://www.uni-bielefeld.de/ZiF/index.html>