

WIEN 1989

Melencolia: Galvè Brita Ingram (Hr.), Wien

Peter Weibel

## Vom Verschwinden des Gegenstands (1789)

Über Allegorie, Epigrammatik und Heraldik in der zeitgenössischen Kunst

S. 11-14, 23

Die Allegorie versucht zu retten, was anders aussterben würde. „Ist doch die Einsicht ins Vergängliche der Dinge und jene Sorge, sie ins Ewige zu retten, im Allegorischen eins der stärksten Motive. In Kunst sowie in Wissenschaft und Staat gab es im frühen Mittelalter nichts, was den Trümmern, welche in allen diesen Bereichen die Antike hinterlassen hatte, an die Seite gestellt werden konnte. Damals entsprang das Wissen um Vergänglichkeit unentrinnbarer Anschauung, sowie einige Jahrhunderte später, zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges das gleiche sich der europäischen Menschheit vor Augen stellte“, schreibt Walter Benjamin.<sup>1)</sup> Doch nicht nur die antike Götterwelt oder die humanen Tugenden sterben aus, nicht nur die mittelalterlichen oder barocken Menschen durchweht das Totdurchdrungensein, auch der moderne und postmoderne Mensch steht ständig vor dem Schauspiel des Verschwindens historischer Bedeutungen und des Verlustes sozialer Formen. Ein „Momento Mori“ wacht in der Allegorie. Die Allegorie tritt also immer dann verstärkt auf, wenn eine Kultur sich bedroht fühlt, wenn eine Kultur sich radikal verändert und historische Formen verschwinden. Die Allegorie ist die Klage über dieses Verschwinden wie auch gleichzeitig die Heilsökonomie. Sie hat eine Reihe ästhetischer Strategien entwickelt, welche das Verschwinden aufhalten, den Untergang bannen sollen, zumindest das Verschwindende in verwandelter Form gegenwärtig und am Leben halten soll. In der (rhetorischen) Figur der Allegorie spielt sich daher nicht nur das Melancholie-Problem ab, sondern sind auch Epigrammatik, Heraldik und Emblematik begründet. Dürers „Melencolia“ bezeugt dies.

Die zeitgenössische Wiederbelebung der Allegorie und ihrer verwandten Ausdrucksformen wie Emblematik und Heraldik hat ihre historische Voraussetzung in der neueren allegorischen Anschauungsweise, den literarischen und graphischen Emblemen Werken des Barock. Wird gemeinhin das Barock denunziert, indem ihm die Technik der Allegorie und der Klassik die Kunst des Symbols zugeordnet wird, erkennen wir heute<sup>2)</sup>, daß mit einer antinomischen Verschränkung von der Natur und Geschichte der allegorische Ausdruck selbst in die Welt tritt. Deswegen drängt die Schrift als Kultur zum Bild, zur Hieroglyphik und drängt das Bild als Natur zur Schrift. Barocke Lehre hat überhaupt erstmals Geschichte als geschaffenes Geschehen begriffen. Die Erkenntnis von der Wandelbarkeit und Vergänglichkeit der Dinge als Teil einer vom Menschen erschaffenen Geschichte im Gegensatz zur Ewigkeit der Natur hat das Barock mit voller Wucht getroffen. Daher entweder die Flucht in die Trübsal oder die pompöse Lebenssucht in die Melancholie oder den Konsumerismus. Die Vergänglichkeit der Dinge in der Geschichte, die solcherart erstmals in das abendländische Denken eintrat, als Vorgang unaufhaltsamen Verfalls, hat als „Momento mori“ das Barock seit dem Augenblick begleitet, wo der Mensch sich als Teil der Geschichte und nicht als Ganzes der Natur begreift. Deswegen konnte nur der zerstückelte, zerteilte Körper als Emblem dienen.

Der Körper, Ort der Natur, wurde zur Schrift, Ort der Geschichte, zu kombinierbaren Scherben. So konnten die Haare dies, das Kinn jenes und die Brust etwas anderes bedeuten. Das emblematische Diktat der Aufteilung, das es aus der Schrift herleitete, wurde auf den ganzen Körper des Menschen und der Natur übertragen. So ist Geschichte (als Vergängliches) in den Schauplatz des Denkens hineingewandert, nämlich als Schrift. „Auf dem Antlitz der Natur steht ‚Geschichte‘ in der Zeichenschrift der Vergängnis“, Walter Benjamin.<sup>3)</sup> Die Umwandlung der Natur in Geschichte am Vorabend der industriellen Revolution hat das Barock die Macht der Zeit entdecken lassen. Tempus fugit, das „Buch der Natur“ und das „Buch der Zeiten“, sind daher favorisierte Gegenstände des barocken Sinns. Der Einbruch der Zeit, der Vergänglichkeit als Form der Geschichte in die sakrale Natur war die eigentliche Entdeckung des Barock. Damit wurde auch der Mensch aus der Ewigkeit geworfen und fiel als Teil der Zeit in die Höllen der Melancholia.

Für das Goldene Zeitalter war die Zeit noch eine Reihe günstiger Augenblicke gewesen und konnte in Gott Keiros Gestalt annehmen. Zeit als abstrakte Aufeinanderfolge hieß Chronos. Als Chronos war die Zeit insgesamt nicht mehr so günstig wie ein Ausdruck von Cicero sagt, „occasio est pars temporis“, Tempus bedeutet Ewigkeit, Occasio (Gelegenheit, günstiger Augenblick) menschliches Leben. Wie tief muß daher der Fall gewesen sein, als das Barock entdeckte, daß auch die Zeit keinen ewigen Wert mehr hat, verfällt und flieht (tempus fugit). Die Zeit begann, durch den ökonomischen Wandel bedingt, sich so schnell zu drehen, daß sie selbst die Gelegenheit davontrug; die Zeit wurde zum Feind der Occasio. Zahlreiche Stiche und Skulpturen des 16. Jahrhunderts belegen diese furchtbare Entdeckung des Tempos der Zeit, der Geschwindigkeit des Wandels. Zum Beispiel der Stich „Die Zeit hindert den Menschen, die Gelegenheit zu ergreifen“ von Georges Reverdy aus dem 16. Jahrhundert oder die Skulptur „Verpaßte Gelegenheit“ von David le Marchand aus dem frühen 18. Jahrhundert, wo die Gelegenheit sich selbst tötet mit einem Speer und sie von der Zeit (mit Flügeln) davongetragen wird. Die Zeit wird nicht nur zum Feind der Gelegenheit, sondern zum Feind des Menschen selbst. Die Zeit tötet den Menschen. Die Zeit besiegt die Dinge. Mit dem raschen Verfall der Dinge korrespondiert auch der Fall des Menschen. Auf einem Felsen in der Ferne steht schon: Metanoia. Wie Chronos und Trauer, wie Jugend und Zeit, wie Geduld und Gelegenheit in Antike und Renaissance ineinanderspielen, hat Rudolf Wittkower in einer Reihe von Aufsätzen gezeigt.<sup>4)</sup>

Die Metanoia war der Markt. Das Barock hat in der Flüchtigkeit der Zeit schon jenen Verfall der Dinge erspäht, der eintritt, wenn die Dinge Teil des Marktsystems werden, wenn die Dinge Waren werden. Wie den antiken Göttern in ihrer erstorbenen Dinghaftigkeit in der Klassik die Allegorie entsprach, so entspringt im Barock die Allegorie der Götterdämmerung des Gegenstandes in seiner erstorbenen Dinghaftigkeit, wo er Ware wird. Die Zeit wurde zum Feind des Gegenstandes, weil er im Marktsystem in zwei Werke zerteilbar und somit (ver)tauschbar wurde. Nicht der Gegenstand selbst verfiel mit der Zeit, nur sein Wert. Das Barock erahnte die Raffgier der Zeit, welche die Dinge verschlingt, wenn sie in Gebrauchswert und Tauschwert zerlegbar werden. Nur in einem Marktsystem kann man zwischen dem Gebrauchswert und dem Tauschwert eines Gegenstandes sinnvoll unterscheiden. Marx hat in seiner Kritik der Politischen Ökonomie gezeigt, daß der Gegenstand als Ware in zwei Wertformen zerfällt, nämlich in Gebrauchs- und Tauschwert, und daß es im Marktsystem der Tauschwert ist, der zählt und daher der Gebrauchswert des Gegenstandes rasch verfällt. Dieses rapide Verfallen des Gegenstandes als Gebrauchswert und sein Fall in den Tauschwert hat das Barock früh geahnt und in Allegorien der Trauer und Tugend zu bannen gesucht. „Wenn allegorische Intention auf die kreatürliche Dingwelt, das Abgestorbene, zuhöchst das Halblebendige sich richtet, so tritt der Mensch nicht in ihren Blickkreis. Hält sie an den Emblemen einzig fest, ist Umschwung, ist Errettung nicht undenkbar.“ Benjamin.<sup>6)</sup> Als das Absterben der Dinge im Kapitalismus anhub, begann die große Klage über die Flüchtigkeit der Zeit, denn das Barock erlebte erstmals, wie die Occasio des Gebrauchswertes durch die Zeit des Tauschwertes bestimmt wird, daß also die Zeit eines Gegenstandes nicht nur durch seinen Gebrauchswert, sondern auch durch seinen Tauschwert diktiert wurde. Die Lebens(zeit) eines Gegenstandes, sein Leben wurde durch den Tauschwert bestimmt. Nicht die Gegenstände selbst verfielen natürlich, sondern in dem historischen Augenblick, wo alle Gegenstände Waren wurden, zählte nur mehr der Tauschwert. Marx hatte ja Ricardo folgenden Wert eines Gegenstandes durch seine Geschichte, die menschliche Zeit, die Arbeitszeit ist, definiert. Eine Ware hingegen wird zwar durch Arbeit zum Gebrauch eines Konsumenten geschaffen, aber für einen Markt produziert und dort für Geld getauscht. Der Markt diktierte im Kapitalismus den Tauschwert als einzigen Wert einer Ware und somit eines Gegenstandes. Das Vergängliche an den Dingen wurde also als Vergänglichkeit der Ware, als Vergänglichkeit des Tauschwertes erlebt. Jean Baudrillard geht der Frage nach, ob nicht die rationale Abstraktion, welche dem Konzept der Ware inhärent ist, die Dominanz des Zeichens von Anfang an die eigentliche Bedeutung dessen war, was wir Kapitalismus nennen und in der Renaissance begann, als das Zeichen den symbolischen Tausch ersetzte. In der Renaissance begann ja auch die eigentliche Lehre von der Bewegung, die Dynamik, als Reflexion der Dinge, die durch die Zeit in Bewegung gerieten. In einer Reihe von Büchern — „Le Systeme des objets“ (1968); „De la Société de consommation“ (1970) und „Pour une critique de l'économie politique du signe“ (1972) — hat Baudrillard gezeigt, was geschieht, wenn die Doppelstruktur der Ware auf die Doppelstruktur des Zeichens übertragen wird, wie es in der Welt der Fall ist. Um 10 hat Ferdinand de Saussure das Zeichen als Januskopf definiert, das aus einem Signifikat (Vorstellung) und einem Signifikant (Lautbild) besteht. Baudrillard hat das Signifikat dem Gebrauchswert zugeordnet und den Signifikanten dem Tauschwert. Der Signifikant ist vom Signifikat genauso losgelöst wie der Tauschwert vom Gebrauchswert und wie der Tauschwert dominiert auch der Signifikant in der modernen kapitalistischen Gesellschaft. Es gibt eine neue Struktur der Kontrolle, einen Wechsel von der Ware zum Zeichen. Für einen Marxisten wie Henri Lefebvre bedeutet die Saussuresche Trennung des Zeichens vom Referenten ein Symptom des Kapitalismus selbst, eine Art Ansteckung der Sprache durch die Krankheit des Kapitalismus selbst. Im fortgeschrittenen Kapitalismus nahmen nicht nur die Beziehungen von Menschen den Charakter der Beziehungen von Waren an, wie Georg Lukács in „Geschichte und Klassenbewußtsein“ bemerkt hatte, sondern nun auch die Beziehungen der Zeichen selbst. Die strukturalistische Theorie ist daher für ihn nicht Analyse, sondern Symptom des Kapitalismus. Baudrillard beschreibt den Kollaps der Referenten, wenn die Zeichen selbst unter das gleiche Warengesetz gestellt werden wie einst die Dinge. Waren werden sozial signifikant nicht als materielle Objekte, sondern als Zeichen, unabhängig von ihrer Produktionsweise, das heißt von ihrer Geschichte. Das ursprüngliche Thema der Allegorie, die Transformation von Natur in Geschichte, einst als Verwandlung von Göttern in Kreaturen behandelt, taucht wieder und zwar verschärft auf als Verwandlung von Gegenständen in Waren und von Waren in Zeichen. Die barocke Lehre der Trauer und Tugend und ihr ästhetisches Arsenal, Sinnbilder und Spruchbänder, Sinnsprüche auf Schleifen und allegorische Reben tauchen deshalb allenthalb wieder auf. Die moderne Kunst sieht sich offensichtlich mit einer Welt konfrontiert, in welcher die Gegenstände zweimal kollabiert sind. Einmal im schwarzen Loch der Ware und einmal im weißen Loch der Zeichen. Wieder will (von Ed Ruscha bis Jenny Holzer) Schrift zu Bild werden und Bild zu Schrift (von Arakawa bis zu Barbara Kruger). Wieder leuchten die Tugenden, ethischen Warnungen und moralischen Appelle in Epigrammen auf Holz und Marmor. Auch den Mythos gibt es wieder als Dekorationsmalerei (Kiefer). Doch die Gegenstände sind rettungslos

besudelt und entwürdigt. Es gibt Gegenstände nur mehr als Ware, und zwar als Massenware. Indem Bau-drillard gezeigt hat, daß die Ware sich wie der Signifikant des Zeichens verhält, ist auch der Schluß möglich, daß die Gegenstände nur mehr als Zeichen fungieren; und zwar als Zeichen unter dem Warengesetz. Die Ohnmacht der Gegenstände ist universal, ihre Daseinsform banal. Auch die Weissagung des Prudentius: „Rein von allem Blut wird endlich der Marmor strahlen, schuldlos werden die Bronzen dastehen, die jetzt für Idole gehalten werden“<sup>6)</sup>, wird nicht halten, obwohl so vielerlei Künstler wie Ian Hamilton Finlay oder Jenny Holzer oder Jasper Johns sich darum bemühen. Auch in Bronze noch ist der Gott oder der Gegenstand gefallen und zur Kreatur beziehungsweise Ware geworden. Auch die heraldischen und epigrammatischen Inschriften auf Marmor- und Granittafeln können den Verfall der Tugend in der Zeit nicht aufhalten. Die Dinge sterben und verschwinden unentwegt, besonders seit im fortgeschrittenen Kapitalismus Massenproduktion und Massenkonsumtion von Waren ein globales Maß erreicht haben. Eben wegen dieser Mortifikation der Dinge (und nicht des Leibes wie im Barock) weht allegorisches Memento mori durch die Welt der Dinge im Spiegel der Kunst. Doch Errettung wurde versprochen, solange man an den Emblemen festhält. Ein Blick durch Ausstellungen aktueller Kunst zeigt eine Prozession von Emblemen und Kleidern, von Worten und Begriffen, die aber in dem Grade wie die Lebenszusammenhänge verloren gehen werden. Sie leisten allerdings bürgerliche Trauerarbeit, Kunst als Ablaß-Kauf, als Tilgung der Schuld, die dem allegorischen Empfinden zugrunde liegt, ohne die Ursache zu klären. Moralische Kunst heute ist das schlechte Gewissen der Bourgeoisie, für das es Abgestorbenheit der Gegenstände und Gestalten präfigurierte, die Abgestorbenheit der Zeichen und Begriffe in der heutigen Kunst bzw. wie sie ein Teil der heutigen Kunst aufzeigen will. Den Kollaps von Gegenstand und Begriff demonstriert zum Beispiel eine Arbeit von Marcel Broodthaers „Entre Deux mers se dressait le Chateau Margaux“ von 1974, wo auf zwei gleichen hellen Flaschen das Etikett „Meer“ zu lesen ist und auf einer dunklen Flasche dazwischen in der Mitte das Etikett „Chateau“. Auch das ständige Aufreißen der Grenze von Bild und Objekt, von Jasper Johns Flaggenbildern zu Richard Artschwagers Möbelobjekten ist als Oszillieren zwischen Gebrauchswert (Möbel) und Tauschwert (Bild) des Gegenstandes interpretierbar. Die Identität des Gegenstandes ist es, was nämlich eigentlich verschwunden ist als er zur Ware wurde. Nicht mehr nur Zeichen können Zeichen für andere Zeichen sein, sondern wir beginnen zu erkennen, was das Endziel der kapitalistischen Abstraktion ist, nämlich daß Gegenstände auch Gegenstände für andere Gegenstände sein können. Ein Gegenstand kann mehrere Gegenstände zugleich sein. Diese endgültige Herabsetzung des Gegenstandes in die universale Pornographie des Tauschwertes ist es, mit der der wahrhaft zeitgenössische Künstler sich auseinandersetzen hat. Die Klage über den Verlust der Dinge kann das Verschwinden der Gegenstände nicht aufhalten. Am allerwenigsten kann dies eine neomodische Leichenpoesie, die ihre Strategien und Strukturen direkt aus der Werbung übernimmt. Es bleiben von den Gegenständen nur noch die Warenzeichen zurück, die das Kleid bilden, um die sich die Epigramme und Embleme bilden. Das Wort „Licht“ oder „Welt“ steht dann dort auf dem Bild, in dem Moment, wo sich Licht und Welt uns entzogen haben. Die Rückkehr der Gegenstände als Embleme ist eine konservative Reaktion auf ihr Verschwinden. Die Identität der Gegenstände ist für immer ambivalent geworden, seitdem sie zu Zeichen und vordem zu Waren geworden sind, zu sozialen Signifikanten. Eine moralische Kunst, wie sie im Kleid einer *Ars Heraldica*, als *Grammatica*, als *Epigramma* und *Emblemata* seit Jahren immer wieder internationale Großausstellungen wie die Documenta dekorieren, sind keine der Allegorie entsprungenen Trauerspiele, sondern bürgerliche Rührstücke, moralische Gemeinplätze. Der Wechsel von der Ware zum Zeichen in der Gegenstandswelt kann in einem aufklärerischen Sinn nämlich im Grunde gar nicht allegorisch gelöst werden, denn nur für den bereits „Wissenden“ kann etwas sich allegorisch darstellen. Die Intention der Allegorie ist ... der auf Wahrheit widerstreitend“, schreibt Walter Benjamin.<sup>7)</sup> Kein *Lumen naturale* kann sich in der Nacht der Trauer als Wissen auf tun, ja da die Natur der Widerpart von Geschichte ist, um deren Wissen die Trauer entspringt, sondern ein künstlich geschaffenes Licht, das Widerpart des Sakralen ist, entzündet vielleicht ein Wissen aus dem Erdgeschoß, aus der Hölle. Ehe er in Trauer versinkt, versucht sich Satan seit ewigen Zeiten im Wissen. „Luzifer, Fürst der Finsternis, Regierer der tiefen Traurigkeit“ heißt es in einem anonymen Luziferbrief von 1410. „Wie also die irdische Traurigkeit zur Allegorie gehört, so die höllische Lustigkeit zu ihrer im Triumph der Materie vereitelten Sehnsucht.“<sup>8)</sup>

Der Kampf gegen den Gegenstand und seine Gewalt war nämlich auch ein Kampf gegen die Macht der Materie. Die technische Umformung von Natur und Geschichte hat seit 200 Jahren eine zunehmende Tendenz der Dematerialisation und Immaterialisation, wo ein sich immer schneller drehendes Karussell der Zeichen, Schatten und Simulationen die Welt der Gegenstände zuerst verdoppelt, um sie dann zu verlöschen. In der Allegorie triumphiert der Geist über die Materie. Sein Verschwinden ist Ausdruck einer fortschreitenden Entmaterialisierung und Semiotisierung der Welt durch die Technokultur. In diesem Zwielflicht des Zyklus ist sowohl das Verstummen der Natur wie auch die Schrift der Geschichte überwunden. Die Natur

braucht keine illusorischen Embleme, um zum Sprechen gebracht zu werden, und der Trauernde braucht nicht zu verstummen. Die Schrift als Inbegriff des Geschaffenen, als Macht der Geschichte, braucht die Natur nicht zum Verstummen zu bringen, solange sie selbst ihr Wissen als Geschaffenes versteht, das heißt als Veränderbares. Die verheerenden Erfahrungen des steten Wandels finden in der Allegorie nicht nur ihr Schema, ihr Symptom, sondern auch ihre Heilsökonomie. Doch nicht Emblematisierung und Heraldik bringen die Errettung, sondern die wissentliche Entwürdigung des Gegenstandes bewahrt ihm allegorisch sowohl seine Treue als Ding als auch besiegelt sie seinen Verrat als Ware und Zeichen. Sie gesteht sein Verschwinden ein. Sie blickt um sich, was da noch vorhanden ist, nachdem der Gegenstand verschwunden ist. So will sie die verstummte Materie, die verstummte Natur in der Geschichte des Menschen nicht als Trauer, sondern als Hoffnung zum Sprechen bringen, als Triumph der Immaterialität und des menschlichen Geistes. Allegorie ist insofern klassenbedingt. Denn nur für diejenigen, deren Status quo befriedigend ist, bedeutet Wandel Angst. Für die Ohnmächtigen und Unbefriedigten bedeutet Wandel Hoffnung (auf Besserung). Benjamin H. D. Buchloh hat in „Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art“<sup>9)</sup> nach Spuren einer solchen klassenfreien, materialistischen Allegorie gesucht. Das historische Versagen der Popart hat darin bestanden, zwar das Verschwinden der Gegenstände im Zeitalter der Massenkultur bemerkt zu haben, aber an Stelle des Gegenstandes einfach und naiv die Ware selbst zu setzen. Gelegentlich sogar noch mit allegorischen Trauerschleifen versehen (die Bronze bei Johns Cola Flaschen, oder die Flügel bei Rauschenbergs Cola Flaschen, wenn wir Flügel historisch, was insbesondere bei Wegwerfobjekten wie Cola Flaschen sehr ironisch ist, als Allegorie der Zeit interpretieren wollen.) Die Verherrlichung der Banalität alltäglicher Massenprodukte und Massenbilder durch Warhol und Oldenburg, anfangs als Kritik verstanden, führte schnell zu einer ununterscheidbaren Konvergenz von Objekt und Ware, von Kunstwelt und Werbewelt. Warhols Brillo Boxen um 1964 verraten weder Trauer noch Wissen. Ihre dandyistische Indifferenz bezeugte bloße Komplizenschaft. Die Kisten, da mit Warenzeichen (Schrift) bedruckt, deuten eine Rückkehr des Gegenstandes als Emblem an. Geschichte (Ware) prallt auf Geschichte (Schrift) — aber nur für den Wissenden und erzeugt daher keine Wahrheit. Das gilt auch für seinen besten Schüler Jeff Koons. Haim Steinbach hingegen folgt Jasper Johns, indem er die Doppelstruktur des Zeichens und die Doppelexistenz der Ware zur Schau stellt. Steinbach ist sowohl Erbe der Pop Art, indem er banale Massenwaren an Stelle von Gegenständen benützt, aber gleichzeitig hat er auch die Lektion des Minimalismus verarbeitet. Der Minimalismus hat die Warenkisten von ihrer Banalität erlöst und metaphysisch gereinigt. Er hat die Gegenstände wieder in reine platonische ideale Körper verwandelt. Das war natürlich Illusionsarbeit im Dienste des Kapitalismus und daher auch sind diese Skulpturen zu bevorzugten Schaustücken der Corporate Culture geworden. Steinbach mischt also kühle minimalistische Boxen als (Podeste) mit popartigen Readymades. Waren stehen in ihrer Doppelexistenz und ihrer trostlosen Banalität auf glänzenden, gleichsam metaphysischen Skulpturen statt Regalen. Bei Steinbach kommt solcherart etwas zum Vorschein, was der eigentliche Ansatz des Allegorischen von heute sein könnte. Dieser kann ja nicht darin bestehen, ohnmächtig die Geschichte der Allegorie auszubeuten, wie es Anselm Kiefer tut, noch dazu unter Verkenning aller Errungenschaften der Moderne. Eine Skulptur wie „Palette mit Flügeln“ von 1985 bezieht sich nicht nur auf die historisch überlieferte Bedeutung von Flügeln als Allegorie der Zeit, sondern zeigt pathetisch den Maler als Sieger über die Zeit. Kunst triumphiert über die Zeit, lautet die frohe Botschaft, in dem historischen Moment, wo unübersehbar auch Kunstwerke vollkommen zu Waren geworden sind. Wenn der Himmel bald im Ozonloch zu kollabieren droht und Geld das universale Gesetz stellt, ist ein frommes Epigramm wie „Der gestirnte Himmel über uns, das moralische Gesetz in mir“ als Zitat auf einem bemalten Photo (Kiefer) nicht nur eine Platitüde, sondern entstellt den Maler als Komplizen und Hofsänger der Corporate Culture. Die gleiche reaktionäre Tendenz, Leugnung der Geschichte offenbart auch die Wahl des Materials. Das Gemälde soll als gemachte Geschichte durch das Stroh und die Erde wieder in Natur rückverwandelt werden. Wider diese nostalgische Allegorie ebenso wie gegen die naive Ästhetisierung der Warenwelt gibt es eine andere Strategie der Allegorie. Von der Auflösung der Identität des Gegenstandes durch das Bild und die Schrift, durch Allegorie, Emblematisierung und Grammatik in Renaissance und Barock haben wir schon gesprochen, ebenso von der Auflösung durch die Ware und das Zeichen. In der modernen und postmodernen Zeit bleibt nun die Auflösung der Identität des Gegenstandes durch sich selbst, durch skulpturale Prozeduren, durch das Objekt zu behandeln. Das Objekt will zu Bild werden wie vordem das Bild zur Schrift. So wird es zum (austauschbaren) Zeichen. Hegel hat die Allegorie als leere Form der Subjektivität als bloß grammatisches Subjekt definiert,<sup>10)</sup> weil die allegorische Personifizierung von Eigenschaften der Welt wie Liebe, Tod, Zeit etc. nicht wahrhaft an ein bestimmtes Individuum gebunden ist. Die Allegorie ist für Hegel kahl. Er setzt weniger auf ihren Wert als Trost und ihr Versprechen auf Ewigkeit als auf ihren Versuch, bestimmte Eigenschaften allgemeinen Vorstellungen durch verwandte Eigenschaften sinnlich konkreter Gegenstände der Anschauung nahe zu bringen. In der skulpturalen Allegorie haben wir es

demnach mit der leeren Form des Gegenstandes zu tun. Gegenstände, wenn überhaupt, mögen zwar anwesend sein, aber nicht als konkrete individuelle Gegenstände, sondern als Schema, als abstrakte Form, als Abstraktion einer allgemeinen Vorstellung. So können Unterhosen einen Berg darstellen, wie bei Georg Herold. Eben weil sie nur leere Form sind, können Gegenstände etwas anderes sein als das, was sie darstellen und daher auch andere Gegenstände darstellen. Gegenstände werden zu „Maquetten für Zeichen“ (1983/84) wie Arbeiten von McCollum, die Surrogates oder die Perfect Vehicles, zeigen. Diese leere Form der Gegenstände im Zeitalter der Massenproduktion zeigt eine kahle Allegorie, wenn 1988 zehntausend gleiche Einzelstücke „Individual works“ genannt werden. Seine schwarzen oder weißen leeren Gemälde haben die leeren Gegenstände als leere Formen inauguriert. Auf das leere Bild folgt das leere Podest. In der Leere will das Objekt zum Bild und das Bild zum Objekt, das heißt zum leeren Zeichen, zum Zeichen des Abwesenden werden. Ist der Gegenstand überhaupt verschwunden und auch das Kunstwerk als Gegenstand, weil es zur Ware geworden ist, und will man keine Waren, auch nicht als leere Gegenstände an die Stelle von Gegenständen setzen, bleibt nur mehr das Gestell übrig. Zum Beispiel das Podest, auf dem man bisher Kunstwerke als Gegenstände zur Schau gestellt hat: Alle gegenständlichen Formen vom Podest bis zum Transportwagen, die bisher der Auratisierung des Kunstwerkes, des Gegenstandes und der Ware gedient haben, ihre Inthronisation ermöglicht haben, werden nun, da das Kunstwerk und der Gegenstand selbst fehlen, an deren Stelle gerückt. So tritt zum Beispiel das Podest an die Stelle des Gegenstandes, der bisher auf ihm ausgestellt war und wird dadurch zum eigentlichen Gegenstand und zum Kunstwerk. Um das zu veranschaulichen, wird das Podest allegorisch ornamentalisiert wie bei Willi Kopf. Alle Verfahren, Prozeduren und Gestelle, die bisher ästhetisch nur zweitrangig waren, ontologische Serviceleistungen erbrachten für das eigentliche Sein des Kunstwerkes, rücken nun nach. Das Gestell, die Displayformen treten an die Stelle der Gegenstände. Nicht die Eingeweide der Gegenstände, ihre Gedärme, werden zur Schau gestellt, sondern gerade die Apparaturen, Werkzeuge, Gestelle, mit denen sie zur Schau gestellt werden, sozusagen ihre Anatomie, das Gerüst, das die Gegenstände trägt, ihr Skelett. Das ist die neue Optik der Objekte: gebrochene Knochen und Scherben der Objekte. Skelettierte Gegenstandswelt mag vielleicht wiederum Anlaß sein für Melancholia, aber sie gibt uns auch eine klarere Anschauung über den radikalen Wandel unserer Kultur, über die Makler-Geschäfte mit unseren Wünschen, über den Markt des Begehrens, der dem Markt der Waren folgte. In diesem Markt leistet das Subjekt Widerstand als Aufstand gegen den Gegenstand als Ware, indem es den Gegenstand bis zum Verschwinden seziiert und skelettiert. Doch in der Inszenation seines allegorischen Verschwindens eröffnet sich dem Gegenstand ein neuer Horizont, wo auch der verbrauchte Gegenstand seine Dignität, wo noch das unbedeutendste Objekt seine Bedeutung erhalten können, indem sie Occasio eines Kunstwerkes werden. Dieser neue Horizont der Objekte ist die alte Heilsökonomie der Allegorie.

#### Anmerkungen:

- 1) Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels. Suhrkamp, Frankfurt, 1978, S. 199
- 2) Seit Karl Gieschow, Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenpforte Kaiser Maximilians I. Ein Versuch. Wien, Leipzig 1915. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Bd. 32, Heft 1
- 3) Walter Benjamin, op.cit., S. 155
- 4) Rudolf Wittkower, Allegorie und Wandel der Symbole in Antike und Renaissance. Dumont, Köln 1983
- 5) Walter Benjamin, op.cit., S. 202-3
- 6) Aurelius P. Clemens Prudentius, Contra Symmachum I, 502
- 7) Walter Benjamin, op.cit., S. 205
- 8) Walter Benjamin, op.cit., S. 203
- 9) In: Artforum, Sept. 1982, N.Y., S. 43-56
- 10) G. W. F. Hegel, Vorlesung über die Ästhetik 1, Suhrkamp Frankfurt 1970, S. 511

PETER WEIBEL  
 1945 in Odessa geboren  
 Studium der Literatur, Logik und Philosophie in Paris und Wien. Promotion über mathematische Logik. 1981 Lehrauftrag am College of Arts in Halifax, Kanada, 1982 Professor an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien, 1983 an der Gesamthochschule Kassel; seit 1985 Direktor des Digital Art Laboratory und Professor für Video der State University Buffalo, New York. Arbeitsbereiche in Theorie und Praxis: Medienkunst (Foto, Film, Video, Computer), Skulptur, Performance, Musik.