

Bild und Raum

Ein Vergleich von Silvia Bächli und Wolfgang Tillmans

Bachelorarbeit vorgelegt von Thomas Georg Blank

Matrikelnummer: 17570

Studiengang Kultur- und Medienpädagogik

Angestrebter Studienabschluss: Bachelor of Arts

Betreut durch: Thomas Tiltmann, Bildwissenschaftler (MA) und Prof. Dr. Hardy Geyer

Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird im Text verallgemeinernd das generische Maskulinum verwendet. Diese Formulierungen umfassen gleichermaßen weibliche und männliche Personen; alle sind damit selbstverständlich gleichberechtigt angesprochen.

Inhaltsverzeichnis

1	EINLEITUNG	4
2	METHODE UND BEGRIFFE	5
2.1	METHODE – VERGLEICH	5
2.2	BEGRIFF – BILD	6
2.3	BEGRIFF – RAUM	7
2.4	BEGRIFF – WAHRNEHMUNG.....	8
3	VORSTELLUNG DER KÜNSTLER	9
3.1	SILVIA BÄCHLI.....	9
3.2	WOLFGANG TILLMANS	10
4	VERGLEICH UND GEGENÜBERSTELLUNG	12
4.1	BILDINHALT	12
4.1.1	<i>Körper</i>	15
4.1.2	<i>Gegenstände</i>	17
4.1.3	<i>Umwelt/Natur</i>	19
4.1.4	<i>Abstraktion</i>	20
4.2	ANORDNUNG	21
4.3	RAUM	24
5	ZUSAMMENFASSUNG DES VERGLEICHS	28
6	GATTUNGSGRENZEN DES NEUEN: DIE INSTALLATION ALS GRUNDLAGE DES BEGRIFFES DER BILDERRÄUME	29
7	DIE KUNST VON BÄCHLI UND TILLMANS ALS KUNST DER WAHRNEHMUNG	31
8	FAZIT	33
9	QUELLENVERZEICHNIS	34
9.1	LITERATUR	34
9.2	INTERNET.....	35
10	ANHANG	36
11	EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG	37

1 Einleitung

„Die Ästhetik denkt in der Betrachtung der Kunst über den menschlichen Geist nach.“¹

Mit wenigen Worten zeigt Christoph Menke auf, worin der Wert wissenschaftlicher Betrachtung von Kunst liegt. Es sind die besonderen Erkenntnisse über Denken, Handeln und Fühlen des Menschen, die sich vielleicht nur in diesen nie ganz greifbaren Dingen zeigen, die wir Kunstwerke nennen. Diese machen es reizvoll sich immer wieder mit zeitgenössischen Positionen der Kunst zu beschäftigen. Zwei dieser Positionen sind Gegenstand vorliegender Arbeit. Es handelt sich dabei um Werke von Silvia Bächli und Wolfgang Tillmans. Sie zeichnet, er fotografiert. Mit dieser Feststellung entzog sich für die Kunstwissenschaft bis dato scheinbar die Möglichkeit, die Arbeiten in einem gemeinsamen Kontext zu sehen. Zumindest lässt sich dies aus der Tatsache ableiten, dass über die jeweiligen Positionen publiziert, nie jedoch ein Vergleich gesucht wurde. Ein Vergleich ist aus wissenschaftlicher Sicht aber gerade deshalb sinn- und reizvoll, weil entgegen der oberflächlich betrachteten Unterschiede Parallelen zu finden sind. Diese Parallelen, die ich in Findung von Bildinhalten, Anordnung der Bilder und der Nutzung von Raum für die markanten Wandinstallationen sehe, auszuarbeiten, ist Anliegen dieser Arbeit.

Der Vergleich dient als Grundlage, um ein Vokabular für die neuartige Gattung von Werken zu formulieren, die die Arbeiten von Silvia Bächli und Wolfgang Tillmans begründen. Die Notwendigkeit von Gattungsgrenzen und klarem Vokabular entsteht aus der Tatsache heraus, dass eine begriffliche Ungenauigkeit besteht, wenn über die Kunst von Bächli und Tillmans geschrieben wird. Zwar findet sich ein Konsens im Wortgebrauch der Installation, allerdings ist eben dieser nur ein unscharfer Sammelbegriff für einen ganzen Kader zeitgenössischer Kunst.²

Aus dem Vergleich abgeleitetes Vokabular versucht Besonderheiten in den Werken und den Wert der Betrachtung klarer benennen zu können. Es geht um eine Form der Alltagswahrnehmung als Erkenntnis von Welt im Bild und die Transformation selbiger in visuelle Erfahrungsräume. Dass es sich bei beiden Positionen um komplexe Beschäftigungen mit Wahrnehmung handelt – also einer Kunst der Wahrnehmung – und wie sich diese bestimmen lässt, soll am Ende der Arbeit erkennbar sein.

¹ Christoph Menke, *Die Kraft der Kunst*, 1. Aufl, Bd. 2044, Berlin 2013, 9.

² Vgl. Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, 5. Aufl, Bd. 2318, Frankfurt am Main, Potsdam 2013, 15.

2 Methode und Begriffe

2.1 Methode – Vergleich

Kunstwerke sind Gegenstände, die durch eine Vielzahl von Eigenschaften ihren besonderen Status erlangen und von uns in den Kategorien des Gefallens und Missfallens bewertet werden. Der Vergleich als Methode zur Untersuchung künstlerischer Positionen ist deshalb problematisch und kann schnell als Leistungsvergleich fehlinterpretiert werden. Aus diesem Grund soll an dieser Stelle expliziert werden, dass es sich zu keinem Zeitpunkt um ein Vergleichen im Sinne des „besser oder schlechter als“ handelt. Ebenso soll durch den Vergleich keine Gleichmacherei betrieben werden. Die Positionen der beiden Künstler sind extrem eigenständig und schon des unterschiedlichen Mediengebrauches (Zeichnung – Fotografie) wegen in keiner Weise austauschbar. Aber gerade deswegen ist der Fokus auf Gemeinsamkeiten hochinteressant.

„Zwei Objekte vergleichen heißt: sie aufmerksam [...] mit spezieller Hinsicht auf ihr gegenseitiges Verhältnis betrachten.“³ Es geht also einerseits um eine gesteigerte Aufmerksamkeit, die im vergleichenden Betrachten liegt und andererseits um das definieren von Variablen, die einen Vergleich mit spezieller Hinsicht überhaupt erst ermöglichen.

„Two or more instances of a phenomenon may be compared if and only if there exists some variable, say V, common to each instance“⁴ Diese Variablen sind im vorliegenden Vergleich Bildinhalt, Anordnung und Raum. Die Positionen werden auf diese hin untersucht und verglichen. Motivation dafür ist, „ dass das Auffinden gemeinsamer Merkmale einer zu untersuchenden Klasse von Objekten die erste Stufe der Erkenntnis der Entwicklungsgesetzmäßigkeiten dieser Klasse ist.“⁵ Durch das Erkennen der Entwicklungsgesetzmäßigkeiten versuche ich, wie in der Einleitung bereits angedeutet, Aussagen über Alltagswahrnehmung und deren Reproduktion oder Transformation in

³ Alfred Brunswig, *Das Vergleichen und die Relationserkenntnis*, Leipzig 1910, 62.

⁴ Morris Zelditch, Jr.: "Intelligible comparisons". In Ivan Vallier, David E. Apter (Hg), *Comparative methods in sociology. Essays on trends and applications*, Berkeley 1971, 267.

⁵ "Vergleich (Philosophie)" in: http://de.wikipedia.org/wiki/Vergleich_%28Philosophie%29#cite_note-1; 22.06.2013

Bilderräume zu treffen. Einerseits findet der Vergleich auf sprachlicher Ebene statt, Auszüge aus Essays und Texten aus Publikationen werden gegenübergestellt und auf ihre Aussage bzgl. des zu untersuchenden Aspektes hin überprüft. Da es sich um visuelle Untersuchungsgegenstände handelt, findet sich im Anhang andererseits eine Gegenüberstellung der jeweiligen Bilder bzw. Werkgruppen. Linkerhand sind stets die Arbeiten (bzw. Texte) von Silvia Bächli zu sehen, rechterhand jene von Wolfgang Tillmans. Die Gegenüberstellung ist als gesondertes Heft angelegt, um den Lesefluss nicht zu stören und eine gleichzeitige Beschäftigung mit Text und Bild in angemessener Größe zu ermöglichen. Die Bilder sind nach dem Vorgehen des Vergleichs sortiert - zunächst Bildinhalte, dann die Anordnung und abschließend die Nutzung von Raum – und werden im Text an betreffenden Stellen ausgewiesen durch den Hinweis „Gegenüberstellung 1“, „Gegenüberstellung 2“ usw. Das angehängte Bildheft kann vom Betrachter auch ohne die Lektüre des Textes gebraucht werden, um durch die Gegenüberstellung eigenständig zu Erkenntnissen zu gelangen. Diese Methode findet sich in ähnlicher Form in dem Buch „Sehen – Das Bild der Welt in der Bilderwelt“ (1996) von John Berger wieder. In drei ausschließlich aus Bildern bestehenden Kapiteln stehen sich dort formale wie inhaltliche Aspekte von Fotografien und Malereien gegenüber und werfen durch das synchrone Sehen Fragen z.B. zu Rolle und Bild der Frau in Gesellschaft, Werbung und Kunst auf. Auch hierbei zielt der Vergleich nicht primär auf die Analyse von Inhalt und Form ab, sondern auf das Entwickeln von Fragen und allgemeinen Aussagen durch eben jene vergleichende Analyse.

2.2 Begriff - Bild

Da es sich bei den Arbeiten der Künstler einerseits um Fotografien und andererseits um Zeichnungen handelt, findet der Begriff des Bildes Anwendung. Dieser umschließt die Eigenschaften beider Produktionsverfahren. Allerdings ist der Begriff des Bildes ein unscharfer und vielfach besetzter. Im Folgenden beziehe ich mich auf Definitionen von Berger und Wiesing. „Ein Bild ist eine nachgeschaffene oder reproduzierte Ansicht; es ist eine Erscheinung oder ein Komplex von Erscheinungen, der von Ort und Zeit ihres

ursprünglich gegenwärtigen Erscheinens abgelöst und - für Augenblicke oder Jahrhunderte - konserviert wurden.“⁶ Ein Bild ist, komplexer gesprochen, was einem Sichtbaren artifizielle Präsenz vermittelt, das heißt: es aus seinem ursprünglichen physikalischen Kontext herauslöst. Genauer gesagt bedeutet dies, dass wir das Abgebildete stets als solches begreifen, es aber nicht ergreifen können. Wir können begreifen, dass das Bild von einem Apfel diesen zeigt und mit dem Gezeigten alle Eigenschaften des Gegenstandes verknüpfen. Doch greifen wir nach dem Apfel halten wir nur sein Bild in unseren Händen, so sehr wir uns dessen Präsenz auch gewahr sind. Dies ist die "artifizielle Präsenz der im Bild sichtbaren Objekte"⁷. Für die Betrachtung ist es weiterhin wichtig, das Bild nicht als in sich geschlossenes System zu verstehen. „Die Bedeutung eines Bildes wird verändert durch das, was man unmittelbar daneben sieht oder was unmittelbar darauf folgt. Die im Bild enthaltene Autorität erstreckt sich auf die ganze Umgebung, in der es erscheint.“⁸

2.3 Begriff - Raum

Eine grundlegende und uns alle stets umgebende Erfahrung ist jene der Räumlichkeit. Menschen bewegen sich durch Räume, leben in ihnen und gestalten diese. Die Beschäftigung mit Raum obliegt nicht einer bestimmten Wissenschaft, sondern ist viel mehr Querschnittsaufgabe unterschiedlichster Disziplinen. Architekten, Soziologen, Psychologen, Pädagogen und Kunstwissenschaftler untersuchen gleichermaßen Räume auf ihre Spezifika. Je nach Bezeichnung und Parameter lassen sich eine Vielzahl von Raumbegriffen und Raumarten finden. Für die Untersuchung der Werke von Bächli und Tillmans möchte ich mich auf den Ausstellungs- oder Werkraum als materiellen, durch Wände physisch begrenzten, aber auch immateriellen Erfahrungsraum konzentrieren. „Neben der materiellen Präsenz des Körpers im physikalischen Raum gib es eine psychische

⁶ John Berger, *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt*, Dt. Erstaug., 53. - 55. Tsd, Bd. 6868, Reinbek bei Hamburg 1996, 9–10.

⁷ Vgl. Lambert Wiesing, *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, 1 Aufl., Originalausg, Bd. 1737, Frankfurt am Main 2005, 7.

⁸ Berger (wie Anm. 6), 29.

und mentale Präsenz des wahrnehmenden Subjekts im immateriellen Raum seiner Befindlichkeiten und seines Bewusstseins.⁹

2.4 Begriff - Wahrnehmung

Ähnlich wie der Begriff des Bildes und des Raumes unterliegt jener der Wahrnehmung einer multidisziplinären Betrachtung und Behaftung. Im Folgenden ist Wahrnehmung – sofern nicht anders ausgewiesen - als Praxis des verknüpfenden Sehens im Sinne eines Lesens zu verstehen. „Das Lesen [...], ob es sich nun auf Schrift oder Bild bezieht, ruft einen inneren Zusammenhang auf, es artikuliert, so dass es stimmt.“¹⁰ Mit Blick auf die Bedeutung von Raum in beiderlei Arbeiten und das Durchschreiten des Betrachters selbiger soll aber auch ein zweites Verständnis von Wahrnehmung mit einfließen: „Wahrnehmen heißt Nähe, physische Nähe gewinnen. In der gewonnenen Nähe berührt der eigene Leib das Andere. [...] Wahrnehmen heißt, etwas anderes in die eigene Empfindung, die eigene Resonanz, die eigene Geste zu nehmen.“¹¹ Wahrnehmung also auch als Form der körperlichen Erfahrung im Annäherungs- und Distanzierungsprozess in der Betrachtung der Bilder von Bächli und Tillmans.

⁹ Gert Selle: „Im Raum sein - über Wahrnehmung von Architektur“; in Michael Hauskeller, *Die Kunst der Wahrnehmung. Beiträge zu einer Philosophie der sinnlichen Erkenntnis*, Bd. 36, Zug/Schweiz 2003, 261.

¹⁰ Hans-Georg Gadamer: „Bildkunst und Wortkunst“; in Gottfried Boehm (Hg), *Was ist ein Bild?*, 2. Aufl. 1995, München 1995, 101.

¹¹ Hans-Joachim Fischer: „Annäherung und Distanzierung im Wahrnehmungsprozess“; in Hauskeller (wie Anm. 9), 59.

3 Vorstellung der Künstler

3.1 Silvia Bächli

Silvia Bächli, geboren 1956 in Wettingen, Schweiz, studierte von 1976-1980 an der Schule für Gestaltung in Basel und an der „Ecole supérieure d'art visuel“ in Genf.¹² Den Schwerpunkt ihrer Arbeiten bilden seit den späten 1970er Jahren stark reduzierte Zeichnungen, die ausschließlich mit Gouache, Ölkreide oder Tusche auf Papier unterschiedlicher Größe gebracht werden. Ergänzt werden diese fast monochromen Zeichnungen seit einigen Jahren durch den sparsamen Gebrauch von Farbe und Fotografien. Farbige und monochrome Zeichnungen sowie Fotografien werden von der Künstlerin in sorgfältiger Weise im Raum arrangiert, Silvia Bächli nennt diesen Vorgang die Erstellung von Ensembles. „Ihre Arbeiten entstehen vorerst als Einzelblätter oder in kleinen Serien, ab 1983/84 beginnt Silvia Bächli, diese zu großen, mehrteiligen Kompositionen auf der Wand zusammenzufügen, zu sogenannten Ensembles: "Die fertigen Zeichnungen werden in unterschiedlichen Höhen aufgehängt, eine dichte, eng zusammengefügte Notation von Tönen an den Wänden. Diese Cluster erinnern mich an die Notenschrift von gregorianischen Gesängen. Diese Gleichzeitigkeit von Dingen, Zuständen, Schwingungen etc. entspricht dem, wie ich mein Ringsum und Innendrin wahrnehme: verschiedene Ebenen, die sich gegenseitig verfärben." Einmal fixiert, werden die Ensembles vermasst, mit einem detaillierten Hängeplan versehen [...].“¹³ Neben der Wand als zentralem Element der Anordnung von Bildern sind es Tischvitrinen, in denen Silvia Bächli ihre Zeichnungen und Fotografien anordnet und dem Betrachter dadurch eine grundlegend von der Wandhängung verschiedene Rezeption abverlangt. Eine weitere Präsentationsform für ihre Bilder sind die Künstlerbücher. Hierbei handelt es sich um Bücher, für die Silvia Bächli selber nach rezeptions-ästhetischen Gesichtspunkten die Reihenfolge und Wahl der Bilder festlegt.

Die Wahl der bearbeiteten Themen leitet sich aus einer generellen Offenheit gegenüber der Welt und deren Bestandteilen ab. „Die meisten Zeichnungen sind anderen Seherfahrungen

¹² Vgl. Silvia Bächli, Beate Söntgen, *Lidschlag. How it looks*, [Baden/Switzerland] 2008.

¹³ Silvia Bächli, Konrad Bitterli, *Silvia Bächli: Far apart - close together*, No. 44, Nürnberg 2012, 9–10.

geschuldet, dem Anblick vertrauter Dinge [...] oder auch der fremden Erscheinungsweise des Vertrauten [...].¹⁴ In die Arbeit fließt alles ein, was wahrnehmbar ist. Sinneseindrücke des Sehens kommen dabei genauso zur Sprache wie Gefühle, Träume und Sehnsüchte. Die Zeichnungen sind sowohl figurativ als auch abstrakt.

Seit 1993 ist sie als Professorin an der staatlichen Akademie der Künste in Karlsruhe tätig. Sie „[...] gilt seit Jahren als bedeutendste und einflussreichste Schweizer Zeichnerin.“¹⁵ In zahlreichen internationalen Ausstellungen werden ihre Arbeiten der Öffentlichkeit präsentiert.

3.2 Wolfgang Tillmans

Wolfgang Tillmans wurde 1968 in Remscheid geboren. Von 1990 bis 1992 studierte er am Bournemouth & Poole College of Art and Design. Die Fotografie in allen Formen, ob mit oder ohne Kamera, ist grundlegender Bestandteil von Tillmans Weltbetrachtung. Ergänzt werden die Fotografien durch wenige Objekte und Zeichnungen, die er in raumfüllende Installationen mit seinen Fotografien kombiniert. Diese Installationen sind gekennzeichnet von extremen Größenunterschieden – vom mehrere Meter umfassenden Print bis zum Postkartenformat – und der Art und Weise ihrer Anordnung. „Tillmans dienen die Installationen in ihrer Variabilität und Flexibilität, die zwar durch ein unsichtbares orthogonales Raster geordnet, aber auf eine prinzipielle Offenheit der Verknüpfung angelegt sind, als Spiegel seiner eigenen Wahrnehmungsweise, als Externalisierung seines Denkens und Empfindens und als Möglichkeit, eine utopische Welt nach seinen Vorstellungen und Phantasien zu entwerfen.“¹⁶ Neben der Wand als zentralem Element der Anordnung von Bildern sind es Tischvitrinen, in denen Tillmans seine Fotografien, Zeitungsartikel und Funde anordnet und dem Betrachter dadurch eine grundlegend von der Wandhängung verschiedene Rezeption abverlangt. Eine weitere

¹⁴ Bächli, Söntgen (wie Anm. 12).

¹⁵ Stegmann, Markus: „Augen der Zeit - zur Werkgruppe Linien von Silvia Bächli“ in Bächli, Bitterli (wie Anm. 13), 175.

¹⁶ Tom Holert, *Das Unvorhergesehene. Über die Produktion des Neuen und andere Bewegungen im Werk von Wolfgang Tillmans*, Stand: 08.07.2013.

Präsentationsform für seine Bilder sind die Künstlerbücher. Hierbei handelt es sich um Bücher, für die Wolfgang Tillmans selber nach rezeptions-ästhetischen Gesichtspunkten die Reihenfolge und Wahl der Bilder festlegt.

Bekannt wurde Tillmans durch Momentaufnahmen und Porträts von Jugendlichen aus verschiedenen Subkulturen der 1980er und 1990er Jahre, insbesondere jener der Rave- und Homosexuellen-Szene im Kontext von Party, Sexualität, Rausch und Aufstand. Einen roten Faden im Dargestellten zu finden ist schwierig. Zu Recht betitelte „Die Welt“ am 1. März 2013 ihren Artikel zur Ausstellung „Wolfgang Tillmans“ im K21 Ständehaus Düsseldorf mit den Worten „Wolfgang Tillmans – der Allesseher, Allesmacher“. Seinen Bildern wohnt eine Unmittelbarkeit und Nähe zum Abgebildeten inne, die oft ein ähnliches Gefühl hervorruft wie das Betrachten eines Schnappschusses. Die vermeintliche formale Ungenauigkeit sowie eine absolute Offenheit gegenüber allen Gegenständen der Welt, Menschen eingeschlossen, kennzeichnen das Werk des Künstlers. „Ein Freund bezeichnete letzters mein Atelier als Forschungsstätte für das Zeitgenössische. Was ist der Stand der Dinge? Von Anfang an ging es mir um den Versuch, diese Frage als Ganzes zu beantworten.“¹⁷

Seine Arbeiten werden in internationalen Gruppen- und Einzelausstellungen gezeigt und sind weltweit in zahlreichen Sammlungen vertreten.

¹⁷ Wolfgang Tillmans, Beatrix Ruf, *Wolfgang Tillmans - Neue Welt*, Köln 2012.

4 Vergleich und Gegenüberstellung

Für die Lektüre der nachfolgenden Seiten ist der im Methodenteil beschriebene Gebrauch des im Anhang befindlichen Bildteiles gedacht (siehe „2.1 Methode - Vergleich“, Seite 4f). Im Folgenden werde ich durch den Vergleich der Aspekte Bildinhalt, Anordnung und Raum Gemeinsamkeiten in den Werken von Silvia Bächli und Wolfgang Tillmans herausarbeiten. Die Reihenfolge der Aspekte entspricht zugleich dem Dreischritt vom Einzelwerk zur Komposition zum Gesamtwerk. Die Anzahl der gewählten Beispiele ist der Übersichtlichkeit wegen stark limitiert. Die Aspekte Anordnung und Raum können aufgrund der Dichte der Arbeit ebenfalls nur exemplarisch auf Gemeinsamkeiten hin untersucht werden.

4.1 Bildinhalt

Was auf einem Bild zu sehen ist, hängt in höchstem Maße davon ab, wie sich ein Künstler Motive erschließt. Oft entwickeln Künstler eigene Methoden, um sich zu inspirieren. Silvia Bächlis und Wolfgang Tillmans Arbeitsweise weist Überschneidungen auf:

„Manchmal Sammelt Silvia Bächli bewußt Eindrücke, indem sie durch die Straßen geht, ohne alltägliche Besorgungen machen zu müssen und **ohne ein konkretes Ziel** vor Augen. Betritt sie zum Beispiel ein Schuhgeschäft, so achtet sie dabei nicht auf die Schuhauslage, sondern etwa auf die Befestigung der Regale an der Wand oder die Deckenbeleuchtung. Oder sie **beobachtet die Menschen** auf der Straße, ihren Gang, ihre Geste, versucht vielleicht sogar, in ihrem eigenen Körper deren Bewegungen nachzuspüren.“¹⁸

„[...] diese Fotografie **im Fluss**, voll und ganz ohne Sicherheitszone, mit der Kamera ins Leben eintauchen, Peinlichkeit wagen, fördert dauerhaft etwas Wahres/Echtes hervor, da bin ich mir sicher. Es ist auch eine Freude an **der Unvorhersehbarkeit** und Debität des Lebens, daran, was für absurde Situationen sich ergeben können, wie Körper sich zueinander verhalten, kleiden, Nähe oder Distanz halten, überhaupt die **Beobachtung sozialer Interaktion**. Das ist ja alles unendlich faszinierend. [...]“¹⁹

¹⁸ Bachmann, Ingeborg: "Das Unsägliche geht, leise gesagt, übers Land." In Silvia Bächli, Stephanie Hauer, *Silvia Bächli*, Ostfildern-Ruit 1995, 6.

¹⁹ Tillmans, Ruf (wie Anm. 17).

Die benutzten Sprachbilder zeigen ein ähnliches Vorgehen beider: kein planvolles Suchen, sondern ein unvoreingenommenes Beobachten steht im Vordergrund. Diese Beobachterposition darf allerdings nicht als rein passives Sich-Treiben-Lassen interpretiert werden:

„Sich-Zeit-Lassen habe wesentlich mit ihrer Kunst zu tun, sagt Silvia Bächli. Und es bedürfe einer **besonderen Art von Wachheit**, um die ganz **gewöhnlichen Dinge** zu sehen, als sehe man sie zum ersten Mal. "Alles ist schon da, ich muß es nur auflesen."“²⁰

„Im Grunde reicht ja bereits das **Studium einer Falte** im Stoff oder eines Knicks in einer unversehrten Oberfläche, um ein Bild des Ganzen zu finden. Es ist alles eine **Frage des Blickes, des offenen, angstfreien Blickes.**“²¹

Beide Künstler durchschreiten ihre Umwelt mit einer enormen Konzentration und Offenheit auch gegenüber den banalsten Dingen, da sich in der Betrachtung aus dem richtigen Blickwinkel selbst in diesen eine allgemeine Erkenntnis für die Künstler eröffnen kann. Dieser Prozess des Beobachtens ist im Sinne einer künstlerischen Tätigkeit als Sammeln zu charakterisieren. Silvia Bächli sammelt Eindrücke, die sie später im Atelier in ihren Zeichnungen reproduziert. Wolfgang Tillmans sammelt Eindrücke in Form von Fotografien. Aus der Fülle von Bildern wählen die Künstler solche, die aus einem Gefühl heraus als besonders erachtet werden:

²⁰ Bachmann, Ingeborg: "Das Unsägliche geht, leise gesagt, übers Land." In Bächli, Hauer (wie Anm. 18), 6.

²¹ Tillmans, Ruf (wie Anm. 17).

„Erst mit zeitlicher Distanz sichtet sie diese Ablagen, ein eigentliches Zeichnungsarchiv, und behält die wenigen Blätter zurück, die in ihrem Sinne ein Kraftfeld erzeugen. Der Prozess des Sichtens ist dabei wesentlicher Teil der Werkgenese. Erst darin entscheidet sich der Status jedes einzelnen Blattes, sei es als autonomes Werk oder als Element einer mehrteiligen Konstellation.“²²

BR: Du würdest also sagen: Die **Entscheidung fürs Bild** triffst du immer noch auf dieselbe Art und Weise?

WT: Genau. Die findet hinterher, **Wochen oder Monate später** statt. Die Möglichkeiten der sofortigen Verarbeitung nutze ich nicht. **Ich habe das Gefühl, dass Bilder** irgendwie **reifen müssen**. Obwohl das natürlich nicht stimmt, denn sie tun es nicht wirklich. Aber je weiter du von dem Aufnahmezeitpunkt entfernt bist, desto stärker kannst du dich von deinen Wünschen und Hoffnungen trennen.²³

Der zeitliche Versatz zwischen Bildproduktion und Bildauswahl spielt im Arbeiten beider eine zentrale Rolle. Die Bilder, die letztlich aus den Sammlungen hervorgehen und somit den Fundus für weiteres Arbeiten bilden, sind extrem heterogen und changieren zwischen figurativer und abstrakter Darstellung. Da das Werk beider Künstler sehr umfangreich ist, konzentriert sich der nachstehende Vergleichsteil auf Beispiele aus den vier Motivgruppen *Körper, Gegenstände, Umwelt/Natur* und *Abstraktion*, die auf formaler und / oder inhaltlicher Ebene erstaunliche Nähe zueinander aufweisen. Die Motivgruppen ergeben sich aus Begriffen, die bereits von Roman Kurzmeier in der Publikation „Silvia Bächli: far apart – close together“ (2012) geprägt wurden und analog auch für die Motive Tillmans funktionieren. Sie spiegeln die in den Werken am häufigsten auftretenden Motive wieder. Darüber hinaus decken sie die von den Künstlern ausgeübte Form von Alltagserleben und -empfinden bzw. im Falle der Abstraktion das Reflektieren kunst- und medienimmanenter Fragen.

²² Bitterli, Konrad: „Zeichnerische Dispositive. Zu den Tischen von Silvia Bächli“ in Bächli, Bitterli (wie Anm. 13), 71.

²³ Tillmans, Ruf (wie Anm. 17).

4.1.1 Körper

Die Erfahrung von Körperlichkeit ist eine Grundkonstante im Leben. Egal wo wir uns bewegen, Erfahrung kann nicht losgelöst vom Körper gedacht werden. Als Bestandteil der Selbst- und Fremdbetrachtung ist der Körper seit den frühesten bildnerischen Werken des Menschen in jeglicher Form reflektiert worden und auch im Schaffen von Silvia Bächli und Wolfgang Tillmans spielt die Beschäftigung mit diesem eine zentrale Rolle. Markant beim Vorgehen beider Künstler ist die Wahl des Ausschnittes. Durch die Konzentration auf Teile des Körpers, wie zum Beispiel den ausgestreckten Arm (*Gegenüberstellung 1*), lenken Bächli und Tillmans unsere Aufmerksamkeit auf das gestische, die Bedeutung die in einer Haltung liegt. Zu sehen ist jeweils ein ausgestreckter Arm, so beginnend, dass der Ellbogen gerade nicht mehr zu sehen ist, die Finger der Hand leicht aufgefächert. Der Arm in Bächlis Zeichnung steht allein vor weißem Hintergrund, in Tillmans Fotografie nimmt sich der zum Arm zugehörige Körper in der Unschärfe zurück. Beide Arme beschreiben eine Diagonale, in Bächlis Zeichnung vom unteren linken Bildrand hin zur oberen Hälfte des rechten Bildrandes. Bei Tillmans Fotografie verläuft die Diagonale im Vergleich zur Zeichnung horizontal gespiegelt. Fotografiert ist eine rechte Hand, gezeichnet eine linke. Jeder Finger scheint aufgeladen mit einer Forderung.

Nicht nur Hand und Arm, auch Füße (*Gegenüberstellung 2*) sind Gegenstand der Betrachtung. Sowohl in der Zeichnung als auch in der Fotografie dominiert das satte Schwarz. In beiden Bildern findet sich eine Diagonale von der linken, unteren Bildhälfte hin zur rechten, oberen. Es sind einfache, schwarze Schuhe, die die Füße kleiden. In der Zeichnung Bächlis sind zwei Füße zu sehen, in der Fotografie Tillmans ein einzelner. Der Fuß offenbart in einem Moment des Interesses für beide Künstler mehr als seine reine Beschaffenheit. Ersichtlich wird diese Offenbarung im Ausschnitt vielleicht am besten am Beispiel des weiblichen Schoßes (*Gegenüberstellung 3*). Die Künstler leiten unseren Blick in ihren Bildern auf Unterleib und Teile der Beine. Durch die Konzentration des weiblichen Geschlechtsorgans im Zentrum des Bildes – ob in Bächlis Zeichnung unter Kleidung verborgen oder Tillmans Fotografie unmittelbar gezeigt – und die Aussparung weiterer Bildinhalte erhalten die Darstellungen etwas symbolhaftes, allgemeines.

„Es ist verlockend, SBs Zeichnungen als Hieroglyphen zu denken, als **Bildzeichen für die Dinge der Welt**. Sie stehen nicht für sich, sondern für etwas außerhalb ihrer Realität.“²⁴

„Es geht nicht darum, ein stereotypes Weltbild zu erzeugen, sondern **etwas Allgemeines sichtbar zu machen**, das trotzdem hochspezifisch ist. Ich glaube, das ist kein Spagat, es ist eigentlich inhärent in allen Dingen vorhanden.“²⁵

So können z.B. die ausgestreckte Hand für eine Sehnsucht, der Fuß für eine Schwere und der weibliche Schoß für eine Zuflucht stehen. Der Symbolcharakter erhebt die konkrete Abbildung über die eindeutige Aussage. Die Wahl der Form, die in den bisherigen Beispielen eindeutige Nähe aufweist, trägt dazu maßgeblich bei. Aber auch jenseits der Konzentration durch den Beschnitt bewahren die Bilder ihre symbolische Qualität, wenn sich vor unseren Augen zum Beispiel ein Körper wie aus heiterem Himmel bis an die Grenzen gebogen präsentiert (*Gegenüberstellung 4*). Formal wird der Fokus jeweils auf die agierende Person gesetzt. Mittig positioniert kann der Betrachter die Haltung studieren. In beiden Abbildungen scheint es nur um die körperliche Möglichkeit zu gehen, es fehlt ein Publikumskontext, wie er z.B. bei akrobatischen Leistungen im Zirkus üblich ist. Nichts soll bejubelt werden, beiden Künstlern geht es um die Analyse der Körperlichkeit, der Vermittlung der Spannung in der im Bild gefrorenen Bewegung. Eine ähnliche Spannung vermittelt sich in der Betrachtung einer Umarmung (*Gegenüberstellung 5*). Auch hier finden sich neben inhaltlicher Nähe formale Gemeinsamkeiten. Erneut sind die Körper zentral angeordnet, die Spannung entsteht einerseits aus der Intensität der Körperlichkeit heraus – die umarmenden Personen umklammern sich, als könnten sie auseinandergerissen werden – andererseits aus der Unschärfe, die beide Künstler nutzen. Gerade diese Andeutung, der kurz vor dem Ausbruch stehende Kollaps, der in der Aufnahme gestoppt wird, verleiht den Bildern ihre Intensität. Durch die Unschärfe schweift der Blick umher, findet keinen Halt. Generell scheinen die Künstler mit dem Blick des Betrachters spielen zu wollen. So lässt zum Beispiel die abgewandte Haltung von Menschen (*Gegenüberstellung 6 und 7*) den Blick

²⁴ Ulrich Loock zitiert in Bitterli, Konrad: „Silvia Bächli – Im Raum. Eine Werkskizze.“; Bächli, Bitterli (wie Anm. 13), 9.

²⁵ Tillmans, Ruf (wie Anm. 17).

des Betrachters unerwidert und wirft ihn auf seine Rolle als Beobachter zurück. Ähnlich wie in den Bildern des Armes (*Gegenüberstellung 1*) lassen sich durch eine Spiegelachse – diesmal vertikal – gleiche Bildrichtungen erzeugen. Ein ähnlicher Effekt stellt sich ein, wenn die Blicke wissentlich erwidert werden (*Gegenüberstellung 8*). Die abgebildeten Menschen scheinen dem Blick des Betrachters entgegenzutreten, ihn fast herausfordern zu wollen. Die Positionierung der Person liegt jeweils im Drittel des Bildes, in Bächlis Zeichnung linksseitig, in Tillmans Fotografie rechtsseitig.

4.1.2 Gegenstände

Neben der Körperlichkeit sind die Wahrnehmung und der Gebrauch von Gegenständen und Dingen jeglicher Couleur Alltagserfahrungen, die das Leben wesentlich prägen. Eine Gruppe von Dingen, die in vielfältiger Weise im Werk beider Künstler Beachtung findet, ist jene der Kleidung. Als Motiv findet sie sich einerseits im Sinne einer Bekleidung am Körper, andererseits aber auch aus der eigentlichen Funktion herausgelöst und als Stillleben arrangiert. Besondere Spannung erhalten bestimmte Stillleben durch ihre vermeintliche Lebendigkeit (*Gegenüberstellung 9*). Die Kleidungsstücke scheinen ohne menschlichen Träger ihrer Bestimmung selbstständig nachzugehen. Zu sehen ist ein Ganzkörperanzug in der Fotografie Tillmans und ein Kleidungsstück ähnlich einem Kleid in der Zeichnung Bächlis. Der Ganzkörperanzug schwebt vor dem Auge feinsäuberlich auf einem Badewannenspritzschutz drapiert. Bächlis Kleidungsstück scheint an einem Balken oder etwas ähnlichem befestigt zu sein. In beiden Bildern ist nur ein einzelnes Kleidungsstück zu sehen. Sowohl in Bächlis Zeichnung als auch Tillmans Foto ist dieses im linken Drittel des Bildes auf ähnlicher Höhe und mit ähnlicher Größe zu sehen. Durch das ganz in weiß gehaltene Interieur des Bades in der Fotografie scheint der Hintergrund zu verschwinden und nähert sich somit auch auf dieser Ebene dem Blattweiß der Zeichnung Bächlis an.

Ein ebenfalls immer wiederkehrender Gegenstand in den Bildern von Bächli und Tillmans ist die aus ihrem natürlichen Umfeld herausgelöste Pflanze, beispielsweise als Topf- oder Zimmerpflanze (*Gegenüberstellung 10*). In strenger Frontalansicht ragen die Pflanzen vor einheitlichem Hintergrund empor. Einheitliche Pflanzen in der Zeichnung Bächlis stehen

einem Sammelsurium an Kleingewächsen in der Fotografie Tillmans gegenüber. Gleich bleibt dennoch der schematische Charakter. Fast wie in ein Herbarium gepresst wirken die Pflanzen, die durch die Reduktion auf ihre Form – durch den Verzicht auf Farbe bei Bächli und durch das Gegenlicht bei Tillmans – eine Konzentration auf eben diese ermöglichen. Um die Konzentration auf Form geht es auch in der Beobachtung der eigenen Arbeit (*Gegenüberstellung 11*). Die eigene Arbeit, hier in Betrachtung der Hängung, im Bild zu reflektieren und erneut in den Fundus einfließen zu lassen, ist im Angesicht der Alltagserfahrung – hier Erfahrung des Arbeitsalltages als Künstler - ebenso einleuchtend wie überraschend. Auch hier wählen beide Künstler eine strenge Frontalansicht, keine Neigung beeinflusst das Einsehen in den Aufbau der Installationen. Einen ganz eigenen Raumeindruck erhalten beide Bilder dennoch durch dezente Spiegelungen. In der Zeichnung Bächlis spiegeln sich die Elemente auf dem Boden und erzeugen das Gefühl von räumlicher Tiefe, in Tillmans Fotografie sind es die Lichtreflexe auf der spiegelnden Oberfläche der Elemente, die auf den umgebenden Raum verweisen.

Einen viel deutlicheren Raumbezug haben die Betrachtungen von Fenstern (*Gegenüberstellung 12*), die den Blick einerseits ins Innere des Raumes lenken (Bächli), andererseits nach draußen (Tillmans). Die formalen Ähnlichkeiten finden sich vor allen Dingen auf Ebene der Glasscheibe. Die Streben, die Teile der dahinterliegenden Ebenen verdecken, teilen die sich dahinter erstreckenden Räume in vier sichtbare Flächen. Die Scheiben verweigern die Durchsicht insofern, als dass sie nur einen durch Schmutz auf der Oberfläche bedingt verschwommenen Eindruck der dahinterliegenden Ebenen ermöglichen. Durch die Fenster der Fassade in der Fotografie Tillmans und den Durchbruch in der Wand, rechts in der Zeichnung Bächlis, erhalten die Bilder weitere Ebenen. Es ist kein absoluter Raum, der sich hinter der Scheibe erstreckt, sondern ein sich weiter fortsetzender.

4.1.3 Umwelt/Natur

Der Übergang von der reinen Gegenstandsebene hin zur Natur ist kompliziert, prägt der Mensch seine Umwelt doch wie kein anderes Lebewesen. Das reine Naturerleben wird immer seltener, Natur und Gegenständlichkeit vermischen sich, wie in Form der Unterkünfte (*Gegenüberstellung 13*). Eingebettet in natürliches Umfeld grenzt eine Unterkunft mit seinen Wänden natürlichen von geschaffenen Raum ab. In den Abbildungen Bächlis und Tillmans sind archaisch anmutende Unterkünfte abgebildet. Aus einfachen Naturstoffen gefertigt erkennt man die stereotype Form westlicher Häuser wie auch Kinder sie häufig in ihren Darstellungen verwenden, ein viereckiger Grundkörper (Fassade) auf den ein Dreieck (Dach) gesetzt wird. Das Dach in der Zeichnung Bächlis ist durch den Blattrand abgeschnitten, es thront auf einer Art Podest, vielleicht eine Treppe. Tillmans Hütte befindet sich an einem Strand, im Hintergrund ist das Meer zu sehen. Gemein ist den Darstellungen jedoch erneut die symbolhafte Qualität, die durch die Reduktion der Form erreicht wird. Aus der Frontalansicht heraus erschließt der Betrachter sich den Gegenstand der Betrachtung, das Haus bzw. die Hütte, ohne perspektivische Dramatisierung.

Ohne perspektivische Dramatisierung kommt auch die Darstellung von Bewegung (*Gegenüberstellung14*) aus. In Bächlis Zeichnung stürzen Linien hinab und kollabieren, ein unruhiger Eindruck entsteht, in der Zeichnung ist ausschnitthaft der Fluss einer Bewegung festgehalten. Schwarze Linien bilden steile Spitzen und Täler, die deutlich hellere Bildmitte erzeugt den Eindruck von reflektierendem Licht. Durch die verwischten Anteile der Ölpastellzeichnung legt sich über die klaren Linien ein Schleier. In der Fotografie Tillmans wird deutlich, woher die Bewegung stammt. Die Wassermassen eines Wasserfalls sind dort eingefroren im Moment der Aufnahme. Es handelt sich um Darstellungen des Sublimen, Bewegungen die den Menschen fortreißen können, deren Gewalt der eigene Körper nicht gewachsen ist.

Ruhiger sind die nebelhaften Darstellungen (*Gegenüberstellung15*) der Künstler. In Bächlis Zeichnung formt stark verdünnte Gouache wolkenähnliche, nebulöse Gebilde. Es lassen

sich drei Komplexe voneinander trennen, eines in der oberen Hälfte des Bildes, zwei weitere in der unteren, die an ihrer Schnittstelle eine Art Tal bilden. Tillmans Fotografie zeigt ebenfalls den Blick in ein Tal oder zumindest eine niedrig gelegene Ebene, die er von einer Erhebung aus fotografierte. In der oberen Hälfte des Bildes ist eine Wolken- oder Nebelformation zu sehen, die durch die helle, weiße Fläche das Bild dominiert. Im Gegensatz zu den starken Bewegungen sind es hier langsame, sich auflösende, die Beachtung durch beide Künstler erhalten.

4.1.4 Abstraktion

Neben den gegenständlichen Dingen der Welt sind es auch solche der Abstraktion, die im Schaffen von Bächli und Tillmans große Beachtung finden. Der Zusammenhang zum Alltäglichen ergibt sich über die Tatsache, dass Menschen ständig von visuell nicht greifbaren Dingen umgeben sind. Geräusche, Emotionen, Gerüche und vieles mehr entzieht sich der optischen Erfahrung. Durch die Übersetzung ins Sichtbare ergeben sich Formen und Muster, die wir so ansonsten nicht sehen würden. So zum Beispiel Sphären, die über Pflanzen auftauchen (*Gegenüberstellung 16*). Die unteren Bildhälften werden dominiert von gegenständlichen Darstellungen, zu sehen sind Pflanzen. In den oberen Hälften breiten sich schwebende Sphären aus. In der Zeichnung Bächlis sind es vier schwarze Kreise, die durch eine geschwungene Linie von den sieben Blumen im unteren Teil getrennt sind. In der Fotografie Tillmans sind es rote Sphären mit variierenden Formen. Sie sind rot und setzen sich stark von dem gelben Untergrund ab.

Aber auch in der vollkommenen Gegenstandslosigkeit lassen sich noch Gemeinsamkeiten in den Werken finden (*Gegenüberstellung 17*). Je sieben schwarze Linien verlaufen quer über das Material von oben nach unten. Die Linien in Bächlis Zeichnung bestehen aus einzelnen Pinselstrichen die quer zur Verlaufsrichtung der Linie ausgeführt sind. Die Linien in der Fotografie Tillmans verlaufen deutlich homogener. Die Linien beider Bilder variieren in Breite und Neigung. Einzelne Linien berühren sich an den Blatträndern. Schnittpunkte ergeben sich auch in komplexeren Linienmustern (*Gegenüberstellung 18*). Die den Rastern zugrunde liegenden Linien liegen an einigen Stellen enger zusammen, an

anderen weiter. Dadurch ergibt sich ein heterogenes Geflecht, es erinnert an die Linien eines karierten Blattes aus dem Mathematikunterricht oder die Vergrößerung eines Stoffes. Auch in diesen Abbildungen variieren Breite und Neigung der Linien, so dass sich durch das Kreuzen der Linien viereckige Flächen unterschiedlichster Größe und Form ergeben. Noch heterogener sind die expressiver ausgeführten Linien wie sie zum Beispiel in den Freischwimmern, einer Gruppe von Chemogrammen Tillmans, zu finden sind (*Gegenüberstellung 19*). Die schwebenden Linien, die an Haare und Partikel, die im Wasser treiben, erinnern, finden ein formales Gegenüber in der von fließender Bewegung geprägten Zeichnung Silvia Bächlis. Auch wenn den abstrakten Bildern der Künstler unterschiedliche innere Bilder und Ausarbeitungsweisen zugrunde liegen, die formalen Gemeinsamkeiten sind ersichtlich.

4.2 Anordnung

Wie in 4.1 gezeigt, geht es beiden Künstlern zunächst um ein unbefangenes Sammeln von Eindrücken in der Welt. Diese Eindrücke verdichten sich in ihren Bildern - in den Zeichnungen Bächlis einerseits, in den Fotografien Tillmans andererseits. Gemein ist beiden, dass sie diese in einen Fundus aufnehmen, aus dem sie die aus dem ursprünglichen Kontext herausgelösten Bilder in neue Zusammenhänge bringen. Die Anordnung der Bilder ist dabei Grundlage für die raumfüllenden Gesamtkompositionen, die beide Künstler mit ihren Einzelwerken erstellen. Die Form der Anordnung ist dabei nicht zu vergleichen mit gängigen Formen der Hängung wie zum Beispiel der Petersburger-Hängung²⁶. Maßstäbe aus dem Ausstellungsdesign können hier keine Anwendung finden.

Wie geschieht diese Form der Anordnung? Bilder sind visuelle Zeichenträger, die ähnlich wie die Wörter eines Satzes miteinander in Kontakt treten und für uns Menschen Sinn generieren. Bilder sind durch ihre mehrdimensionalen Kommunikationsmöglichkeiten in ihrer Eigenschaft sinnerzeugend zu sein jedoch grundlegend anders zu betrachten als Wörter. Für menschliche Schriftsysteme existieren klare Regelwerke, die Grammatik, die

²⁶ Zum Begriff der Petersburger-Hängung vgl. Tobias Haberl: "Angewandte Theorie der Kunst"; in: *Süddeutsche Zeitung Magazin* 39/2011.

aufgrund einer Grundeigenschaft von Schrift gelingen kann: Schrift erzwingt eine Leserichtung. Diese Leserichtung ist einerseits absolute Voraussetzung für nachvollziehbare Kommunikation, andererseits Grundstock der klassischen Narration. Das Bild besitzt keine immanente Leserichtung. Wir sprechen höchstens von der Lesart, die jedoch nichts über eine Richtung aussagt, sondern nach dem persönlichen Zugang fragt. Diesen persönlichen Zugang setzen beide Künstler sowohl in der Produktion als auch Rezeption in den Vordergrund.

„Bei den Ensembles handelt es sich im Grunde um offene Strukturen, **nicht um lineare Erzählungen**, die einer narrativen Logik folgen würden.“²⁷

„Es bedeutet [...], dass die Bilder auf eine Weise miteinander kommunizieren, die **nicht** dem Muster eines **geschlossenen Narrativs** oder der Struktur des Arguments verpflichtet ist [...].“²⁸

Das Schaffen offener Strukturen fordert vom Künstler ein ständiges Sich-einstellen auf die Eigenarten der jeweiligen Einzelemente.

„Hängt eine **Zeichnung** an der Wand, **bestimmt** sie **ihre Nachbarn**. Ein **vielschichtiges Geflecht** entsteht, das mit jedem Neuankömmling sich verändert. Die einzelnen Blätter sind Knotenpunkte in einem Netz von Beziehungen ... Ich versuche Melodien einer Zeitspanne zu finden Jede Zeichnung ist ein Ton mit einer bestimmten Farbe, Lautstärke, Länge, Helle, Dichte, Ferne, Schwere usw. Je nach Kombination der Töne färben sich Klänge anders. [...].“²⁹

“Tillmans’s universe consists of images. Exhibited photographs are arranged in **configurations that flow into one another, determined by points of contact** that range from formal features such as a color or shape, to symbolic connections, to ephemeral qualities derived from the artist’s internal formations, including memory.”³⁰

²⁷ Bächli, Bitterli (wie Anm. 13), 11.

²⁸ Holert (wie Anm. 16).

²⁹ Bachmann, Ingeborg: "Das Unsägliche geht, leise gesagt, übers Land." In Bächli, Hauer (wie Anm. 18), 9.

³⁰ Wolfgang Tillmans, Julie Ault, Daniel Birnbaum, Russell Ferguson, Dominic Molon, Lane Relyea, Mark Wigley, *Wolfgang Tillmans*, Los Angeles 2006, 131.

Bächli und Tillmans räumen ihren Bildern eine eigene Stimme ein, wie aus dem Sprachgebrauch ersichtlich wird. Silvia Bächlis Zeichnungen „bestimmen“ (determine) ihre Nachbarn, Tillmans Anordnung der Fotografien wird von Berührungspunkten bestimmt (determined). Fast mutet es prophetisch an, wenn von der Praxis der Anordnung als Ausführung einer Bestimmung die Rede ist. Was sich dahinter verbirgt ist jedoch lediglich ein tiefes Verständnis von der Wirkweise der Bilder, das beide Künstler im Laufe ihrer Tätigkeit entwickelt haben. Zwar kann nicht von einer Grammatik der Bilder die Rede sein, aber dennoch gibt es komplexe Reglements im Zusammenspiel von Bildern, die sich am ehesten durch rezeptions-ästhetische Gesichtspunkte erklären lassen. So spielen unter anderem Farbe, Form, Inhalt, Symbolgehalt und vieles mehr mit ein in die Entscheidung über ein funktionierendes Zusammenspiel von Bildern. Noch komplexer wird die Betrachtung der Arbeiten dadurch, dass durch die Überführung der Einzelbilder in bildliche Zusammenhänge zwar Gesamtkompositionen entstehen, die einzelnen Elemente jedoch stets auch die Möglichkeit des Einzelwerkes in sich tragen und keiner Unterordnung anheimfallen dürfen.

“Each drawing is chosen for its **singularity** and, although an integral part of a whole, it is **not subordinate to an overall project**. The installation is a whole which can never be grasped in its entirety but, on the contrary, is a polycentric assortment of details and fragments. This structure emphasises the multitude of viewpoints adopted by the artist - structur that is also reflected in the hanging plan, and thus becomes manifestation of a thought that develops in space and time. It is definitely another way of showing the impossibility of coping with universals, and the need to turn to the particular, the personal, in order to express a potential relationship to history and our environment.”³¹

„In gewisser Hinsicht ist Tillmans' Präsentationsmethode selbst ein Werk, das es den einzelnen Bildern sowohl erlaubt, ihre **Autonomie zu behaupten als auch Teil des großen bildlichen Ganzen** des Künstlers zu sein. Sie suggeriert aber auch den Wunsch des Künstlers nach einer bestimmten Art interner Demokratie zwischen den verschiedenen Bilderarten innerhalb der Logik seiner Bild- und Ausstellungsproduktion, bei der jedes Bild etwas zu sagen hat und keines die anderen dominieren soll.“³²

³¹ Pavlovic, Catherine: "Da - Silvia Bächli's installation as fragmented landscapes" Bächli, Bitterli (wie Anm. 13), 126.

³² Wolfgang Tillmans, Dominic Eichler, *Wolfgang Tillmans. Abstract pictures*, Ostfildern 2011, 17.

An der Wand nehmen die Anordnungen verschiedenste Formen an. Allerdings gibt es auch hier im Werk beider Künstler bestimmte Konstanten, die immer wieder auftauchen. So zum Beispiel die Nutzung ähnlich großer Blätter für die Hängung recht eng gesetzter Raster (*Gegenüberstellung 20*). Die Bildinhalte variieren dabei teils stark. Die Abstände zwischen den Blättern folgen keiner ersichtlichen Geometrie oder Vorgabe. Mal hängen diese dicht beisammen, mal weiter auseinander. Auch die Höhe der Hängung fordert vom Betrachter Bewegung. Zum Teil deutlich über Kopfhöhe, dann wieder nur wenige Handbreit über dem Boden. Neben diesen die Agilität des Betrachters herausfordernden Konstellationen nutzen beide Künstler auch die Möglichkeit extremer Größenunterschiede der Bilder (*Gegenüberstellung 21*), metergroße Abbildungen wechseln sich mit deutlich kleineren ab. Gerahmte und rahmenlose Bilder wechseln sich unregelmäßig ab, die Hängung wirkt strenger, greifbarer. Die Rahmen geben den Bildern einen gewissen Halt, bremsen sie in ihrem Willen „Nachbarschaften“ einzugehen. Die großformatigen Bilder sorgen im Werk beider Künstler für Phasen der Ruhe. Großformatige Abzüge oder Zeichnungen in Reihe erhalten einheitlichere Hängungen (*Gegenüberstellung 22*).

4.3 Raum

Das Bestreben von Bächli und Tillmans, die klassischen Grenzen des Bildes zu negieren und immer wieder auf dessen über die Grenzen des Bildträgers ragende Potentiale zu verweisen, findet seine finale Konsequenz im Eingreifen und Durchsetzen des (Ausstellungs-)Raumes.

Die Suche nach den richtigen Nachbarn ist jedoch nicht nur bei den Ensembles mein Interesse, sondern bei jeder Ausstellung. Ich **komme nicht einfach mit einigen Arbeiten dahin. Im Atelier kläre ich schon vorher die Möglichkeiten von Abfolgen und Verbindungen.** Im Modell 1:50 ist die ganze Ausstellung schon eingerichtet, und vor Ort wird nur noch überprüft, ob mein Vorschlag in der Realität auch stimmt.³³

Ausstellungen von Wolfgang Tillmans entfalten ihre Wirkung mit einer feinsinnigen Offenheit und gedankenreichen Leichtigkeit. Sie sind **sorgsam durchdachte** und dabei **präzise auf die jeweilige Ausstellungssituation hin entwickelte Gesamtkompositionen.** Tillmans reagiert mit jeder Ausstellung [...] auf die räumliche und bisweilen auch gesellschaftspolitische Situation eines Ausstellungsortes [...].³⁴

³³ Bundesamt für Kultur, Bern (Hg), *„Woraus bestehen die meisten Minuten? – Fragen an und von Silvia Bächli“ in Prix Meret Oppenheim 2003*, Bern 2007.

Das Zusammenspiel der Bilder, aus ihrem Dasein als Einzelwerk in den zum Teil festgesetzten Ensembles (Bächli) bzw. Wandinstallationen (Tillmans) bereits herausgelöst, wird in zum Teil wochenlanger Arbeit erprobt. Die Zusammenstellungen sind genauestens aufeinander abgestimmt, wenn eine Zeichnung oder eine Fotografie das Gesamtbild stört, so wird unter Umständen der gesamte Aufbau erneut begonnen. Die Gesamtkompositionen sind Reaktionen auf die genutzten (Ausstellungs-)Räume und verlassen die Ebene der einzelnen Wand (*Gegenüberstellung 23*). Über die Ecke des Raumes hinweg stehen die Bilder miteinander in Kontakt, beeinflussen ihre jeweilige Lesbarkeit. Die Bewegung des Betrachters im Raum ermöglicht ihm eine unendlich große Anzahl verschiedener Perspektiven und somit Zugänge. Je nach Position kann der Betrachter ganze Gruppen von Bildern ausblenden, kann sich entfernen oder nähern. Interessant ist, dass beide Künstler von der Auflösung der Hierarchie innerhalb der Installationen sprechen.

Es entstehen "Zeichnungsräume", in denen der Betrachter umherwandert und in denen es **kein Zentrum** und **keine Hierarchie** gibt.³⁵

Meine Installationen ermöglichen es mir, über räumliche Fragen nachzudenken und Architektur zu aktivieren. Ihre **nicht-hierarchische Komposition** soll einen **nicht vorherbestimmten Zugang** zu den Bildern ermöglichen.³⁶

Dies kann als Verweis darauf verstanden werden, dass die Bedeutung, die ein Bild erhält, immer vom sehenden Betrachter erteilt wird und somit jedes Bild das gleiche Potential in sich trägt. Große und kleine Bilder erhalten dieselbe Wertigkeit. Die Bewegung und der persönliche Zugang des Betrachters sind beiden Künstlern in höchstem Maße von Bedeutung. Der Betrachter soll die Möglichkeit haben, sich eigentätig im Raum zu bewegen, ohne Vorgaben selbst assoziieren zu können. Dies entspricht dem Ziel der Erstellung offener Strukturen statt geschlossener Narrationen.

³⁴ Malz, Isabelle: "Schwebende Differenzen. Die Bildwelt von Wolfgang Tillmans" in Wolfgang Tillmans, Isabelle Malz, Jacek Dehnel, Ursula Kiermeier (Hg), *Wolfgang Tillmans*, Warszawa, Düsseldorf 2011, 20.

³⁵ Bachmann, Ingeborg: "Das Unsägliche geht, leise gesagt, übers Land." in Bächli, Hauer (wie Anm. 18), 9.

³⁶ Tillmans, Malz, Dehnel, Kiermeier (wie Anm. 34), 52.

"Die fertigen Zeichnungen werden in unterschiedlichen Höhen aufgehängt, eine dichte, eng zusammengefügte Notation von Tönen an den Wänden. Diese **Cluster** erinnern mich an die Notenschrift von gregorianischen Gesängen. Diese Gleichzeitigkeit von Dingen, Zuständen, Schwingungen etc. **entspricht dem, wie ich mein Ringsum und Innendrin wahrnehme**: verschiedene Ebenen, die sich gegenseitig verfärben."³⁷

„Tillmans dienen die Installationen in ihrer Variabilität und Flexibilität, die zwar durch ein unsichtbares orthogonales **Raster** geordnet, aber auf eine prinzipielle Offenheit der Verknüpfung angelegt sind, **als Spiegel seiner eigenen Wahrnehmungsweise**, als Externalisierung seines Denkens und Empfindens und als Möglichkeit, eine utopische Welt nach seinen Vorstellungen und Phantasien zu entwerfen.“³⁸

Die offenen Strukturen, die beide Künstler anstreben, sind also begründet in dem Wunsch, die eigene Wahrnehmungsweise, die grundlegend an die Erfahrung von Räumlichkeit gebunden ist, erfahrbar zu machen. Raum zu thematisieren und explizit zu nutzen wurde „[...] in den letzten zwei Jahrzehnten immer wichtiger: um ein Thema zu verstärken, um dem Publikum Inhalte noch lebendiger näherzubringen, um es anzuregen, um Erlebnisräume zu schaffen - bis hin zum künstlerischen Erlebnisraum. Es geht nun auch darum, mit Objektanordnungen in Rauminszenierungen neue Kontexte zu schaffen und Fragen aufzuwerfen.“³⁹ Eine zentrale Frage, die Bächli und Tillmans aufwerfen, ist dabei jene nach unserer Wahrnehmung und welche Rückschlüsse diese auf die Beschaffenheit von uns als Menschen zulässt.

Im Hinblick auf die **Zeichnungsinstallationen** sprach ich davon, dass sie erkenntnistheoretisch insofern von Bedeutung sind, als sie **Mehrdimensionalität als Bewusstseinsstruktur** exemplifizieren.⁴⁰

Tillmans's **installations**, with their elaborate recombination of old and new photographs, demonstrate his belief in the capacity of such networks of images and of meanings to suggest **the multivalent complexity of a life**.⁴¹

³⁷ Bächli, Bitterli (wie Anm. 13), 9–10.

³⁸ Holert (wie Anm. 16).

³⁹ Verbizh, Rainer: „Überlegungen eines Ausstellungsdesigners oder „Szenographen““ in Rosmarie Beier-de Haan, Marie-Paule Jungblut, *Das Ausstellen und das Immaterielle. Beiträge der 1. Museologischen Studententage Neumünster, Luxemburg 2006*, Bd. 12, München 2007, 113.

⁴⁰ Bächli, Bitterli (wie Anm. 13), 99.

⁴¹ Tillmans, Ault, Birnbaum, Ferguson, Molon, Relyea, Wigley (wie Anm. 30).

Neben den inhaltlichen Gemeinsamkeiten sind es erneut auch die formalen, die einen Vergleich im Umgang mit Raum ermöglichen. Es sind zum einen die raumfüllenden Installationen (*Gegenüberstellung 24*), die von ihrem Bezug zur Architektur geprägt sind und in Ausstellungen auch stets über den einzelnen Raum hinaus Verknüpfungen suchen (*Gegenüberstellung 25*). In der Konzeptionierung der Ausstellungen achten beide Künstler auf die Einblicke die Durchgänge und Türen bieten, bedenken die Bilder und Ausschnitte die sich einem Betrachter so zeigen könnten. Die Verweise und Bedeutungen, die sich durch die selbsttätige Bewegung des Betrachters bereits ins Unendliche steigern, erfahren somit nochmals eine Steigerung. Die Möglichkeit innerhalb der Installationen Sinn zu generieren ist unerschöpflich und zeigt dies auch. Dem Betrachter erschließen sich immer wieder neue Konstellationen, auf jede Konzentration folgt die unumgängliche Zerstreuung durch die Anzahl der umgebenden Bilder. Rückzugsmöglichkeit für den Betrachter sind die Tischinstallationen (*Gegenüberstellung 26*), die die Künstler zwar in unterschiedlicher Weise bespielen, die für die Wahrnehmung des Betrachters aber in beiden Fällen eine besondere Haltung - das Stehen mit geneigtem Kopf - und Intimität - durch die Nähe zum Objekt - bedeutet. Der dritte Eingriff der Künstler in den Raum findet außerhalb des Ausstellungsraumes statt. Durch die von Bächli und Tillmans gestalteten Künstlerbücher ist es uns möglich, einen von ihnen aufbereiteten Teil ihrer Bilderwelt in ganz anderem Rahmen immer wieder zu erleben. Die Bücher folgen dabei ähnlich der Ausstellung nicht dem Prinzip der klassischen Narration.

„Mit großer Sorgfalt hat Silvia Bächli die **Folge der Blätter festgelegt**, hat harmonische oder spannungsvolle Nachbarschaften gesucht, nicht nur auf den Doppelseiten, auch beim Umblättern. Wie die Gruppen wurden auch die **Konstellationen des Buches im Atelier erprobt**, an den Wänden eines Raumes mit vertrauten Massen [...].“⁴²

„Seine Ausstellungen und **seine Bücher stellen ganz wesentlich Versuche dar, eine Ordnung**, eine Orientierung, eine Taxonomie in der Vielheit der einzelnen Bilder konstruierend zu entdecken. Und zwar ohne, dass diese Ordnung demonstrativ zur Schau gestellt würde [...].“⁴³

⁴² Bächli, Söntgen (wie Anm. 12).

⁴³ Holert (wie Anm. 16).

5 Zusammenfassung des Vergleichs

Anhand der Variablen Bildinhalt, Anordnung der Bilder und Nutzung von Raum habe ich durch die Analyse von Texten und Bildmaterial Gemeinsamkeiten auf formaler und inhaltlicher Ebene herausgearbeitet. Eine Grundkonstante, die sich dabei deutlich gezeigt hat, ist das Arbeiten mit Wahrnehmung. Sei es die konzentrierte Beobachtung des Umfeldes in der Findung von Motiven im Alltag, der rezeptions-ästhetische Ansatz bei der Anordnung der Bilder oder die Externalisierung der eigenen Wahrnehmungsstruktur in den Raum. Die Konzentration auf die Art und Weise der Wahrnehmung führt in einigen Arbeiten der Künstler trotz unterschiedlicher Medien zu bemerkenswerten Parallelen. Nicht nur die besondere Form der Hängung und der Umgang mit Raum, die beide Künstler ausüben, sondern auch die Ähnlichkeit in der Wahl der Ausschnitte bestimmter Motive verdeutlicht Gemeinsamkeiten. Was kann man aus der Tatsache lernen, dass die gezeichneten Bilder Bächli, die im Atelier entstehen, oft ähnliche Beschnitte wie die Fotografien Tillmans aufweisen? Denn gerade das harte Beschneiden von Körpern und Gegenständen ist spätestens seit den Surrealisten des frühen 20. Jahrhunderts eine klassisch fotografische Praxis. Lässt sich daraus ableiten, dass mittlerweile ein fotografischer Blick die Beobachtung und Wahrnehmung von Alltag und Welt dominiert? Die gesteigerte Wahrnehmung von Welt in Bildern, in Ausschnitten und begrenzten Rahmen, der nicht unmittelbaren Erfassung durch das eigene Sehen, spielt dabei bestimmt eine Rolle. Es verweist aber viel mehr auf die Unmöglichkeit der Welterfahrung als ein Ganzes und dem daraus entstehenden Bedürfnis der Menschen, aus den Bruchstücken, die wir wahrnehmen, ein sinnerfülltes Ganzes zu generieren. Diesem sinnerfüllten Ganzen nähern sich Bächli wie Tillmans in ihren Arbeiten, indem sie Wahrnehmung erfahrbar machen, ohne sie explizit in den Mittelpunkt zu stellen.

6 Gattungsgrenzen des Neuen: Die Installation als Grundlage des Begriffes der Bilderräume

Wie eingangs erläutert, ist es ein Ziel der Arbeit, einen Begriff für die Kunst von Silvia Bächli und Wolfgang Tillmans in Abhängigkeit ihrer Gemeinsamkeiten zu finden. Ich möchte an dieser Stelle den Begriff des Bilderraumes einführen und erläutern, warum ich diesen für treffend halte. Unter einem Bilderraum soll verstanden werden, was ein nicht physisch greifbarer Erfahrungsraum ist, der in besonderer Weise unsere Wahrnehmung reflektiert. Nicht zu verstehen sind darunter Räume, die schlicht voller Bilder hängen wie die Sammlungen der Kunstliebhaber vergangener Jahrhunderte. Grundlage ist die besondere Art der Kommunikation der Bilder untereinander, die dafür sorgt, dass innerhalb des physischen Raumes sozusagen ein Metaraum entsteht. Grundlegend dafür ist die Anordnung bzw. Hängung der Bilder, womit auch eine klare Abgrenzung gegenüber traditionellen Formen, wie zum Beispiel der Petersburger Hängung, deutlich werden muss. Um den Begriff des Bilderraumes als Teil einer besonderen Form der Kunst einzuführen, ist es notwendig, die Künstler zunächst konkret im Bereich der Installationskunst zu verorten, da dadurch viele Qualitäten der Arbeiten noch einmal auf andere Weise deutlich hervortreten. Zwar fand der Begriff der Installation im Laufe der Arbeit explizit oder sinngemäß bereits mehrfach Anwendung, an dieser Stelle soll nun jedoch herausgearbeitet werden, warum die Kunst von Bächli und Tillmans mit dem Begriff der Installation einerseits treffend beschrieben werden kann, andererseits aber auch zu unklar bleibt. Juliane Rebentisch benennt in ihrem Buch „Ästhetik der Installation“ (2003) Eigenschaften von Installationen, die sich auch in den Werken von Bächli und Tillmans finden lassen. „Widerstand gegen einen objektivistischen Werkbegriff leistet installative Kunst [...] mit der Entgrenzung des traditionellen, des organischen Kunstwerks in den sie umgebenden Raum [...].“⁴⁴ Zwar sind die Elemente der Installationen Zeichnungen und Fotografien, also Kunstwerke im „traditionellen“ Sinn, die Gesamtkompositionen der Bilderräume jedoch entgrenzen den Raum nicht nur, sie überziehen den physischen Raum mit einer zweiten Ebene. "Gerade durch ihr Nebeneinander verleihen die einzelnen Elemente einander wechselseitig Bedeutung. In diesem unauflöslich mit dem Konzept des Bedeuten

⁴⁴ Rebentisch (wie Anm. 2), 15–16.

verknüpften Sinne ist es zu verstehen, daß alles, was in Caros Kunst beachtenswert ist, in ihrer Syntax liegt" (KuO 356f.) Caros "Syntax" ist bei Fried nicht nur das, was die einzelnen Elemente in einer ästhetischen Einheit zusammenhält und damit übersteigt, sondern wichtiger noch, sie ist das, was seinen Skulpturen - qua Zusammenhang - Sinn verleiht, und zwar unerschöpflichen Sinn. In diesem Sinne ist auch Fried's Rede von der unerschöpflichen Fülle der Kunst (vgl. KuO 363) zu verstehen: als Unerschöpflichkeit von Bedeutung.⁴⁵ Juliane Rebentisch zitiert den amerikanischen Kunstkritiker Michael Fried, der in seinem Buch „Kunst und Objekthaftigkeit“ (hier abgekürzt als KuO) anhand der Skulpturen des Künstlers Anthony Caro die Bedeutung der Syntax erarbeitet. Sie überträgt Fried's Interpretation der Syntax auf den gesamten Bereich der Installationskunst und etabliert diese somit als wesentliches Element selbiger. Die in der Anordnung von Bächli und Tillmans, der Syntax der Bilder in offenen Strukturen begründete Unerschöpflichkeit der Bedeutung stellt die Möglichkeit zur Verfügung, dass jeder Betrachter immer wieder aufs Neue Erfahrungen in den Bilderräumen erlangen kann. Diese Möglichkeit zur Erfahrung – zur ästhetischen Erfahrung - nennt Rebentisch Theatralität. Explizit definiert sie diese als „[...]einen offenen Möglichkeitsraum [...] in dem das Subjekt ein experimentelles, [...] nicht verfügendes Verhältnis zum Objekt unterhält.“⁴⁶ Die Installation ist geprägt von einer besonderen Beziehung zwischen Subjekt und Objekt. „Das Objekt ist nur eines der Elemente in der neuen Ästhetik. Auf gewisse Weise ist es reflexiver, weil das Bewusstsein, sich im selben Raum wie die Arbeit zu befinden, stärker ist als bei älteren Werken mit ihren zahlreichen internen Beziehungen. Man ist sich stärker als früher bewusst, dass man selber die Beziehungen herstellt, indem man das Objekt aus verschiedenen Positionen, unter wechselnden Lichtbedingungen und in unterschiedlichen räumlichen Zusammenhängen erfasst.“⁴⁷

Warum aber besteht das Bedürfnis, neue Begriffe für das Nachdenken über die Kunst von Bächli und Tillmans zu finden, wenn doch jener der Installation bereits treffend zu sein scheint? Das Problem liegt eben darin begründet, dass die Elemente der Installationen traditionelle, bildgebende Medien sind – Zeichnungen und Fotografien. Für die

⁴⁵ Ebd., 44.

⁴⁶ Ebd., 56–57.

⁴⁷ Ebd., 59.

Betrachtung der Arbeiten der Künstler ergibt sich daraus ein Zwiespalt: ich sehe Bilder aber doch auch mehr. Gleichzeitig scheint eine zentrale Komponente der Installation zu fehlen, dass physische Hinaustragen in den Raum. Welche Form von Kunst aber durchschreiten wir nun in den Bilderräumen, wenn auch der Begriff der Installationskunst noch zu unklar besetzt ist? Eine sinnvolle Verortung der Bilderräume findet sich in einer Kunst der Wahrnehmung.

7 Die Kunst von Bächli und Tillmans als Kunst der Wahrnehmung

Da sich die Arbeit der beiden Künstler auf besondere Weise mit Wahrnehmung beschäftigt, liegt es nahe, sie als Kunst der Wahrnehmung zu bezeichnen. In dem Buch „Die Kunst der Wahrnehmung – Beiträge zu einer Philosophie der sinnlichen Erkenntnis“ definiert Gert Selle in seinem Beitrag Bedingungen, die für den sinnvollen Gebrauch dieser Gattung gelten müssen:

„Wie wäre es zu vermeiden, dass eine "Kunst der Wahrnehmung", die sich auf alles irgendwie Wahrnehmbare und jede Sinnesaktivität beziehen kann, ihr Thema nur nach dem Zufallsprinzip oder persönlicher Neigung des Beobachters findet? Man müsste nach Gegenständen und Formen der Wahrnehmung fragen, die nachweislich für alle existentiell bedeutsam, das heißt aus keiner Biographie fortzudenken sind. Dazu gehört der gebaute Raum als Umgebung des Lebens [...].“⁴⁸

Selle sieht die Bedingung der existentiellen Bedeutsamkeit in besonderem Maße im gebauten Raum erfüllt. Eine Kunst der Wahrnehmung also als Bezeichnung der Architektur. Deutlicher sind die Bedingungen, die Selle stellt, jedoch in der Kunst von Bächli und Tillmans erfüllt. In ihrer Auseinandersetzung mit Alltag und dem persönlichen Umfeld thematisieren sie existentielle Erfahrungen in deutlich höherem Umfang, als es der reine Raum könnte. Körperlichkeit, Dingwelt, Umwelt – Erfahrungen, die aus keiner Biographie wegzudenken sind. Hinzu kommt, dass die Künstler Räume bauen, nur eben

⁴⁸ Selle, Gert; „Im Raum sein - über Wahrnehmung von Architektur“ in Hauskeller (wie Anm. 9), 261.

nicht im klassischen Sinne aus Baustoffen wie Holz und Stein, sondern viel fragileren und eigenwilligeren Materialien, den Bildern. „Man könnte sagen, dass der Sammler in einem aus Gemälden erbauten Haus lebt.“⁴⁹ John Berger bezieht sich mit seiner Aussage auf die Kunstliebhaber vergangener Jahrhunderte. Auf Silvia Bächli und Wolfgang Tillmans trifft dieser Satz in ganz anderem Sinne allerdings auch zu.

„Zwischen Bildern und Orten bestehen Beziehungen [...]. [...] [Es ist] möglich, von geographischen Orten zu sprechen, denen ortsansässige Bildwerke erst das bekannte Gesicht verleihen.“⁵⁰ Hans Beltings Aussage über die Verquickung von Bildern und Orten erfährt in der Kunst von Bächli und Tillmans eine Zuspitzung, denn die Bilder verleihen ihren jeweiligen Orten nicht nur das bekannte Gesicht, sie erzeugen den Ort – die Bilderräume – überhaupt erst.

Wir alle bewegen uns im Alltag durch Bilderräume - mobile Endgeräte, Plakate, Zeitungen, Monitore und vieles mehr. Es wird sich zeigen, ob und wie die Einführung von Geräten wie der Google Glass diesen alltäglichen Umgang mit Bildern noch verstärken wird. Worin liegt also der Wert der Betrachtung von Silvia Bächlis und Wolfgang Tillmans Werken, wenn wir in unserem Alltag bereits allgegenwärtig von Bildern umgeben sind? In den Werken der Künstler erfährt dieser Alltag eine notwendige Explikation. Die Bilderräume sind Erfahrungsräume, in denen wir unser eigenes Wahrnehmen reflektieren und schulen können. „Trotz aller Apparate, mit denen wir heute Bilder aussenden und speichern, ist allein der Mensch der Ort, an dem Bilder in einem lebendigen Sinne (also ephemere, schwer kontrollierbar usw.) empfangen und gedeutet werden, wenngleich die Apparate Normen ausüben wollen.“⁵¹ Bächli und Tillmans lehren uns, die Welt mit offenen Augen zu sehen. Es geht zu keinem Zeitpunkt um ein Pauschalisieren, um Gleichmacherei. Es geht um das Anerkennen von Welt, um das Erkennen dessen, was hinter der Gegenständlichkeit durch unsere Wahrnehmung möglich wird: Schönheit im Sinne einer Wahrheit.⁵²

⁴⁹ Berger (wie Anm. 6), 81.

⁵⁰ Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001, 61.

⁵¹ Ebd., 57.

⁵² Zum Begriff der Schönheit als Wahrheit vgl. Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer, *Der Ursprung des Kunstwerkes. Mit einer Einführung von Hans-Georg Gadamer*, Reclam, Stuttgart 1962, c1960.

8 Fazit

Es mag zunächst problematisch erscheinen, zwei Künstler zu vergleichen, die ihre Arbeiten auf extrem unterschiedliche Medien gründen. Doch wie sich gezeigt hat, ist durch die Definition bestimmter Variablen ein Vergleich der Arbeiten von Silvia Bächli und Wolfgang Tillmans möglich und ertragreich. Dies mag vielleicht als Zufall gewertet werden, verweist aber tatsächlich auf die Mängel der theoretischen Diskurse des letzten Jahrhunderts. Diese waren bestimmt von der Suche nach medienimmanenten Eigenschaften und Abgrenzungen, die spätestens in den 1960er Jahren durch die Fotobilder Gerhard Richters deutlich und öffentlich in Frage gestellt wurden. Durch die extreme Fokussierung auf die Art und Weise der Bildproduktion ging eine einfache Tatsache unter: jedes Bild ist ein abstrakter Verweis auf etwas außerhalb seiner Darstellung.

Die Gemeinsamkeiten der Werke die sich durch den Vergleich ergeben, nämlich das Arbeiten mit und an der menschlichen Wahrnehmung, ermöglichen die Verortung der beiden Positionen in einer Kunst der Wahrnehmung. Da weder die Begriffe der Installation noch jene der Zeichnung oder Fotografie ausreichend fassen, was die Werke ausmachen, ist mit dem Bilderraum eine neue Begrifflichkeit gegeben, die diese Lücke ausfüllt.

In der Kunst von Bächli und Tillmans zeigen sich Wahrnehmungsstrukturen, wird deutlich wie wir Bilder mit Inhalt füllen. Durch die Betrachtung der Arbeiten wird der Blick des Betrachters geschärft, wie Konrad Bitterli im Hinblick auf den konzeptuellen und skulpturalen Aspekt in den Zeichnungen Bächlis feststellt und der analog auch für Tillmans Fotografien gilt: „[...] in diesem gedanklichen und inszenatorischen Aspekt ihres Schaffens manifestiert sich neben dem eigenen Zugang auf die alltäglichen Dinge Silvia Bächlis grundlegender Beitrag zum Thema Zeichnung. Er lässt in der Kunst der Gegenwart so etwas wie eine andere Sicht auf die Dinge anklingen - mit der Konsequenz einer grundlegend veränderten Wahrnehmung nicht nur der Kunst.“⁵³

⁵³ Bitterli, Konrad: „Silvia Bächli - Im Raum. Eine Werkskizze“ in Bächli, Bitterli (wie Anm. 13), 21.

9 Quellenverzeichnis

9.1 Literatur

- Silvia Bächli, Konrad Bitterli, *Silvia Bächli: Far apart - close together*, No. 44, Nürnberg 2012.
- Silvia Bächli, Stephanie Hauer, *Silvia Bächli*, Ostfildern-Ruit 1995.
- Silvia Bächli, Beate Söntgen, *Lidschlag. How it looks*, [Baden/Switzerland] 2008.
- Rosmarie Beier-de Haan, Marie-Paule Jungblut, *Das Ausstellen und das Immaterielle. Beiträge der 1. Museologischen Studientage Neumünster, Luxemburg 2006*, Bd. 12, München 2007.
- Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001.
- John Berger, *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt*, Dt. Erstaug., 53. - 55. Tsd, Bd. 6868, Reinbek bei Hamburg 1996.
- Gottfried Boehm (Hg), *Was ist ein Bild?*, 2. Aufl. 1995, München 1995.
- Alfred Brunswig, *Das Vergleichen und die Relationserkenntnis*, Leipzig 1910.
- Bundesamt für Kultur, Bern (Hg), "Woraus bestehen die meisten Minuten? – Fragen an und von Silvia Bächli" in *Prix Meret Oppenheim 2003*, Bern 2007.
- Tobias Haberl, *Angewandte Theorie der Kunst*, in: *Süddeutsche Zeitung Magazin* 39/2011.
- Michael Hauskeller, *Die Kunst der Wahrnehmung. Beiträge zu einer Philosophie der sinnlichen Erkenntnis*, Bd. 36, Zug/Schweiz 2003.
- Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer, *Der Ursprung des Kunstwerkes. Mit einer Einführung von Hans-Georg Gadamer*, Reclam, Stuttgart 1962, c1960.
- Tom Holert, *Das Unvorhergesehene. Über die Produktion des Neuen und andere Bewegungen im Werk von Wolfgang Tillmans*, Stand: 08.07.2013.
- Christoph Menke, *Die Kraft der Kunst*, 1. Aufl, Bd. 2044, Berlin 2013.
- Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, 5. Aufl, Bd. 2318, Frankfurt am Main, Potsdam 2013.
- Bernd Stiegler (Hg), *Texte zur Theorie der Fotografie*, [Nachdr.], Nr. 18708, Stuttgart 2012.
- Wolfgang Tillmans, *Wolfgang Tillmans. Moderna Museet, Stockholm, 06.10.2012 - 20.01.2013; Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, K21 Ständehaus, 02.03.2013 - 07.07.2013*, Bd. 374, Stockholm 2012.
- Wolfgang Tillmans, Julie Ault, Daniel Birnbaum, Russell Ferguson, Dominic Molon, Lane Relyea, Mark Wigley, *Wolfgang Tillmans*, Los Angeles 2006.
- Wolfgang Tillmans, Dominic Eichler, *Wolfgang Tillmans. Abstract pictures*, Ostfildern 2011.
- Wolfgang Tillmans, Isabelle Malz, Jacek Dehnel, Ursula Kiermeier (Hg), *Wolfgang Tillmans*, Warszawa, Düsseldorf 2011.
- Wolfgang Tillmans, Beatrix Ruf, *Wolfgang Tillmans - Neue Welt*, Köln 2012.
- Ivan Vallier, David E. Apter (Hg), *Comparative methods in sociology. Essays on trends and applications*, Berkeley 1971.
- Lambert Wiesing, *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, 1 Aufl., Originalausg, Bd. 1737, Frankfurt am Main 2005.

9.2 Internet

http://de.wikipedia.org/wiki/Vergleich_%28Philosophie%29

Seiteninhaber: Wikimedia Foundation Inc.

Der Artikel wurde zuletzt am 27. Juli 2013 um 10:41 Uhr geändert.

Zugriffsdatum: 05.08.2013

The screenshot shows the German Wikipedia page for "Vergleich (Philosophie)". At the top left is the Wikipedia logo and navigation links. The article title "Vergleich (Philosophie)" is prominently displayed. Below the title is a short introductory paragraph. A table of contents is visible, listing sections from "Voraussetzungen" to "Einzelnachweise". The main text under "Voraussetzungen" explains that a comparison requires at least two objects and discusses the concepts of subject and object. The page footer contains search and navigation controls.

Benutzerkonto anlegen Anmelden

Artikel Diskussion Lesen Bearbeiten Versionsgeschichte Suchen

Vergleich (Philosophie)

Der **Vergleich** (auch: **Komparation**) bezeichnet eine grundlegende, auf Wahrnehmung basierende Methode, die zur **Erkenntnis** von Gemeinsamkeiten/Gleichheit oder **Unterschieden** zwischen Objekten der **Realität** führen soll. Eine prägnante Definition der Vergleichsmethode stammt von **Alfred Brunswig**: „Zwei Objekte vergleichen heißt: sie aufmerksam ... mit spezieller Hinsicht auf ihr gegenseitiges Verhältnis betrachten.“^[1] Die wenigen Definitionen des Begriffs *Vergleich* stimmen im Großen und Ganzen überein. Sie wandeln sich historisch kaum.^[2]

Inhaltsverzeichnis [Verbergen]

- Voraussetzungen
 - Vergleichbarkeit
- Anwendung
 - Philosophie
 - Sozialwissenschaften
 - Geisteswissenschaft
- Bedeutung des Vergleichs in der Gesellschaft
- Einteilung der Vergleiche
- Literatur
- Weblinks
- Einzelnachweise

Voraussetzungen [Bearbeiten]

Die Durchführung eines Vergleichs setzt folgende vier Elemente voraus:

Menge
mindestens eine Menge von zwei **Objekte** muss gegeben sein, denn andernfalls ist das Erkennen eines Verhältnisses („Verhältnis“ meint hier eine zweistellige *Relation*) nicht möglich.

Subjekt und Objekt
Es gibt ein vergleichendes **Subjekt**, denn *Subjekt* und *Objekt* sind relative Begriffe. Wenn man etwas als „Objekt“ bezeichnet, dann setzt man voraus, dass es auch ein Subjekt gibt.

Verhältnis
ein Verhältnis, entweder in Gleichheit oder Ungleichheit, ist vorhanden. Husserl: „Eine Vergleichung kann entweder das Ergebnis liefern, dass die betrachteten Inhalte gleich sind oder dass sie verschieden, das heißt nicht gleich sind.“^[3]

Hinsicht
Objekte werden „aufmerksam ... mit spezieller **Hinsicht**“^[4] verglichen, denn Gleichheit und Ungleichheit werden stets in einer bestimmten Hinsicht erkannt.

Voraussetzung dafür, durch einen Vergleich eine richtige Erkenntnis zu gewinnen, ist die strikte Einhaltung einer Reihe von notwendigen Bedingungen. Eine Bedingung ist zelditch zufolge, dass

Suchen: auff

Abwärts Aufwärts Hervorheben Groß-/Kleinschreibung Der Seitenanfang wurde erreicht, Suche vom Seitenende fortgesetzt

10 Anhang

Der zugehörige Bildteil ist als externes Heft angelegt.

11 Eidesstattliche Erklärung

Ich versichere, dass die vorliegende Arbeit ohne fremde Hilfe selbständig angefertigt und mich anderer als der im beigefügten Verzeichnis angegebenen Hilfsmittel nicht bedient habe.

Ort, Datum, Unterschrift