

**Aus:**

SEBASTIAN NEUSSER

## **Die verborgene Präsenz des Künstlers**

Inszenierungen der Abwesenheit bei Salvador Dalí,  
Joseph Beuys, Robert Morris und Vito Acconci

Februar 2011, 228 Seiten, kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 28,80 €,  
ISBN 978-3-8376-1635-4

Verborgen präsent ist ein Künstler dann, wenn er seinen Körper vollständig verhüllt, vergräbt, einmauert, einwickelt oder auf andere Weise unsichtbar inszeniert. Er schafft einen Innenraum, mit dem er das Abgetrenntsein von der Außenwelt markiert, zugleich aber direkten Kontakt hält, um alternative Interaktionsmöglichkeiten zu erforschen.

Sebastian Neußer zeigt, dass diese Inszenierungen im Verborgenen, die von der Kunstwissenschaft bislang wenig beachtet wurden, im Schaffen von Salvador Dalí, Joseph Beuys, Robert Morris und Vito Acconci einen zentralen Stellenwert einnehmen.

**Sebastian Neußer** (Dr. phil.) arbeitet als Autor und Kurator.

Weitere Informationen und Bestellung unter:  
[www.transcript-verlag.de/ts1635/ts1635.php](http://www.transcript-verlag.de/ts1635/ts1635.php)

# Inhalt

---

**Vorwort** | 7

**Einleitung** | 21

**1 Salvador Dalí – Unternehmungen zwischen  
theatralischer Inszenierung und mystischer Erhöhung** | 31

- 1.1 *Dalí im Taucheranzug*, London (1936) | 32
- 1.2 *Dalí im metaphysischen Würfel*, Rom (1954) | 40
- 1.3 *Dalí im Ei* (1942) | 45
- 1.4 *Dalí drapé*, Cap Creus/*Dalí drapiert*,  
Cap de Creus (1962) | 49
- 1.5 *La gare de Perpignan*/  
*Der Bahnhof von Perpignan* (1965) | 52

**2 Joseph Beuys – körperlicher Rückzug  
und Metamorphose** | 61

- 2.1 *Mädchenfigur mit Gefäßformen* (1947) | 63
- 2.2 *Entpuppung des Schmetterlings* (1950) | 67
- 2.3 *Initiation* (1953) | 69
- 2.4 *Gummierte Kiste* (1957) | 77
- 2.5 *Der Chef The Chief* (1964) | 90
- 2.6 *I like America and America likes Me* (1974) | 107

**3 Robert Morris – das Objekt inkorporiert den Körper** | 117

- 3.1 *Box with the sound of its own making* (1961) | 120
- 3.2 *Column* (1962) | 131
- 3.3 *I-Box* (1962) | 140

**4 Vito Acconci – Interaktion und visuelle Barrieren** | 147

- 4.1 *Digging Piece* (1970) | 149
- 4.2 *35 Approaches* (1970) | 155
- 4.3 *Filler* (1971) | 157
- 4.4 *Claim* (1971) | 160
- 4.5 *Remote Control* (1971) | 169

- 4.6 *Training Ground* (1971) | 174
- 4.7 *Seedbed* (1972) | 176
- 4.8 *Transference Zone* (1972) | 187
- 4.9 *Air time* (1973) | 191

## **5 Schlussbemerkung** | 195

## **Literaturverzeichnis** | 203

## **Abbildungsverzeichnis** | 215

## Vorwort

---

»Während nach dem herrschenden Vorurteil der Geist der Wissenschaft die Philosophie von Vorurteilen und Mythologemen reinigte, verhält es sich in praxi eher umgekehrt: Kategorien, die in der philosophischen Besinnung so problematisch geworden sind wie die der Definition, werden von den Einzelwissenschaften weitergeschleppt, als verbürgten sie Wissenschaftlichkeit. Keiner vollends ist so versessen aufs Definieren wie der Amateur.«<sup>1</sup>

Wissenschaftliches Arbeiten beginnt nicht selten mit der Definition des eigenen Vorhabens, und so verunsichern Adornos Worte; niemand wird gern zur Gruppe der Amateure gezählt. Nun könnte der beschämte Verfasser einer wissenschaftlichen Schrift einleitende Definitionen damit entschuldigen, die Amateure nicht in das kalte Wasser stoßen zu wollen und allein deshalb der thematischen Komplexität mit vorbereitenden Definitionen zu begegnen. Der Ausgangspunkt wissenschaftlicher Forschung liegt stets in der Feststellung, dass eine Fragestellung, ein Problem, ein Phänomen oder, wie im Falle dieser Arbeit, ein Motiv sich der bisherigen Untersuchung entzogen hat. Sorgsam werden verschiedene Arbeitsfelder erforscht, um zu ersten Definitionen des Vorhabens zu gelangen. Diese Art der Definition hatte Adorno nicht im Sinn, als er von den Amateuren sprach, die nicht Fragestellungen, sondern zu erwartende Ergebnisse formulieren und den Forschungshorizont auf ein Mindestmaß einengen. Eine Antwort auf die Frage, was die verborgene Präsenz des Künstlers im Speziellen oder gar im Allgemeinen zu bedeuten habe, darf hier an

---

**1** | Adorno, Theodor W. in: Durkheim, Émile: Soziologie und Philosophie. Einleitung von Theodor W. Adorno, Frankfurt a.M. 1967, S. 31. (A)

keiner Stelle erwartet werden. Größtmögliche Differenz und nicht Werkidentität ist das Ziel; ein Vorhaben, das, sofern es sich nicht in der textlichen Strukturierung, der Gliederung und vor allem der Methodik widerspiegelt, von Beginn an zum Scheitern verurteilt ist.

Die Initialzündung zu der Beschäftigung mit dem Motiv der verborgenen Präsenz des Künstlers gab die Arbeit einer Künstlerin im P.S. 1 in New York: Im dunklen Holzboden des Eingangsbereichs befindet sich dort ein recht unansehnliches Loch, das aufgrund der Spuren roher Gewaltanwendung eher wie der Krater eines Vulkans aussieht. Unter diesem Loch flimmert das Videobild von Pipilotti Rist, die nackt, in kochender Lava schwimmend »I am a worm and you are a flower« aus dem Verborgenen schreit.<sup>2</sup> Das kleine Bild der Verdammten im Lavastrom der Hölle blieb in Erinnerung, und so begann die Suche nach weiteren Beispielen der verborgenen Präsenz in der Kunst. Obwohl sich zahlreiche Arbeiten, gerade in der Aktionskunst der 1960er und 1970er Jahre, finden lassen, hat die Kunstgeschichte diesem Motiv bisher kaum Beachtung geschenkt.

Erst das Ringen mit der Formulierung des Vorhabens bewies, dass bei der Fokussierung auf motivische Parallelen etwas Entscheidendes übersehen wurde: Unter dem Boden des Museums befindet sich natürlich nicht Pipilotti Rist selbst, sondern nur ihr Videobild. Das Bild des Monitors ist schließlich nur ein Körpersubstitut, und vor der Geschichte des medialisierten Körpers in verborgener Präsenz sollte die Geschichte des verborgenen lebendigen Körpers geschrieben werden, dem fortan das Interesse galt. Auch spielt dieses Video, das selbst nicht verborgen ist, da jedem Vorbeigehenden der Blick auf den nackten Körper der Künstlerin offen steht, nur mit der Vorstellung des Verborgenseins im Untergrund. Das Motiv musste genauer bestimmt werden, um nicht zwischen den zahllosen Formen mehr oder weniger versteckter Körperinszenierung zerrieben zu werden. Eine Definition der verborgenen Präsenz des Künstlers war vonnöten, um das Feld der relevanten künstlerischen Arbeiten abzustecken.

Ein Künstler ist im Sinne dieser Arbeit verborgen präsent, wenn seine Anwesenheit im Ausstellungskontext eindeutig wahrgenommen werden kann, er selbst jedoch verborgen und somit unsichtbar bleibt. Derartige Inszenierungen verschieben die Grenze zwischen darstellender und bildender Kunst, verlangen alternative Rezeptionsformen und führen passives, visuell dominiertes Rezeptionsverhalten

---

2 | Pipilotti Rist, *Selbstlos im Lavabad* (1994).

ad absurdum. Ein Nichtsehen, Eingeschränktsehen oder Anderssehen muss durch Riechen, Hören, Tasten oder vielleicht sogar emotionales Fühlen ergänzt werden. Umriss oder Bewegungen des Körpers sind erahnbar, Laute aus dem verborgenen Raum hörbar, Gerüche wahrnehmbar oder Formen ertastbar. Ein Videobild kann als Teil einer Closed-Circuit-Installation zwar Zeugnis von der tatsächlichen Anwesenheit eines Künstlers geben, muss dies jedoch nicht, weshalb das Videobild allein nicht Beleg für eine verborgene Präsenz sein kann. Weiteres Bestimmungskriterium liegt in dem isolierten Alleinsein nur einer Person, die ohne die Möglichkeit zu direkter menschlicher Bezugnahme einer besonderen Wahrnehmungssituation ausgeliefert ist. Das bedeutet nicht, dass der verborgen präsente Künstler keinen Kontakt zum Außenraum aufnehmen könnte, doch dies geschieht dann aus der abgeschlossenen Sphäre seiner verborgenen Präsenz, die, zumindest für einen begrenzten Zeitraum, nur er allein belebt.

Die Anfangsphase der Begriffsfindung bestimmte die Suche nach Beispielen verhüllter, vergrabener, eingemauerter, eingewickelter oder auf andere Art und Weise verborgener Körper. Der Blick des Kunsthistorikers richtete sich vor allem auf Beispiele der künstlerischen Inszenierung, doch konnte dies nur die Spitze des Eisbergs sein. Das Motiv körperlicher Präsenz unter der Bedingung visueller Absenz ist keine künstlerische *creatio ex nihilo* des 20. Jahrhunderts. Bei der archivarischen Suche nach Motivbeispielen stellte sich immer wieder die Frage nach Bedeutungen der verborgenen Präsenz eines Künstlers, doch Adornos Worte dienten als Warnung. Es gab zu Beginn der Beschäftigung keine These, die erklären könnte, warum Künstler sich verborgen präsent inszenieren, und es wird auch im abschließenden Resümee keine geben. Die Verborgenen selbst mögen hinter ihren Aktionen einen Sinn erkennen, und über künstlerische Selbstauskünfte wird im Verlauf der Arbeit kritisch zu sprechen sein. Eine Bedeutung ergibt sich daraus jedoch nicht. Der verborgen präsente Künstler schafft sich einen Innenraum, mit dem er das Abgetrenntsein von der Außenwelt markiert. Bei den Außenstehenden führt die Begegnung mit einem verborgen präsenten Menschen zu einer Verunsicherung. Die im Allgemeinen sehr spärlichen Informationen über unser Gegenüber werden auf ein beängstigendes Mindestmaß reduziert. Die Feststellung des Da-ist-jemand-verborgen bedeutet Bedrohung, vor allem, da auch der Grund hierzu im Verborgen liegt. Die verborgene Präsenz des Künstlers könnte kaum treffender als mit einer Einquartierung in eigensinnige, surreale Raumverhältnisse be-

schrieben werden. Die Analyse eines Motivs, das, sofern wir Sloterdijks Sicht teilen, Ausdruck der primären menschlichen Produktivität ist, verspricht lohnende Ergebnisse zu liefern.

»Nur die Körper von Toten sind ohne Mehrdeutigkeit zu lokalisieren [...]. In Bezug auf Wesen, die auf menschlich ekstatische Art am Leben sind, stellt sich die Ortsfrage von Grund auf anders, weil die primäre Produktivität der Menschenwesen darin besteht, an ihrer Einquartierung in eigensinnigen, surrealen Raumverhältnissen zu arbeiten.«<sup>3</sup>

Es wird nicht der Anspruch erhoben, alle künstlerischen Inszenierungen in verborgener Körperpräsenz des 20. und 21. Jahrhunderts in die Betrachtung einzubeziehen, da, selbst wenn dieses Vorhaben realisierbar wäre, nur die Konzentration auf Schlüsselpositionen ein tieferes Verständnis für die Bedeutungen im jeweiligen Gesamtwerk veranschaulichen kann. Mit Salvador Dalí (geb. 1904), Joseph Beuys (geb. 1921), Robert Morris (geb. 1931) und Vito Acconci (geb. 1940) werden vier Künstler zusammengebracht, deren Arbeiten unter anderem die Beschäftigung mit dem Motiv der verborgenen Präsenz des Körpers verbindet. Die gewählte Reihenfolge der Behandlung – Dalí, Beuys, Morris, Acconci – kann zwar begründet werden, ist aber zugleich beliebig. Sie entspricht zufällig dem Geburtsjahr der Künstler, richtet sich jedoch ausschließlich nach der Datierung der jeweils frühesten hier untersuchten Arbeit. Jeder der Künstler inszenierte mindestens einmal während seines Schaffens eine öffentliche Präsenz des verborgenen Körpers; untersucht wird aber jeweils ein größerer Werkkorpus, in den Gemälde, Zeichnungen, Objekte, Photographien und andere Materialien einbezogen werden. Von großem Interesse ist die Wandlung des Motivs im Gesamtwerk. Dalí trat erstmalig 1936 in einem Taucheranzug mit Helm vor Publikum auf, Beuys verbarg sich 1964 in Kopenhagen in einer Filzbahn und wird dennoch vor Morris behandelt, der sich 1962 bei einer Performance in einer Holzsäule versteckte, da die Zeichnungen von Beuys, die Ende der 1940er Jahre entstanden, bereits eine Beschäftigung mit dem Motiv belegen. Acconci, der sich 1972 unter den Galerieboden von Ileana Sonnabend legte, bildet den Abschluss, doch das späteste Werk in dieser Arbeit stammt von Beuys, der sich 1974, diesmal in New York, wo auch Mor-

---

**3** | Sloterdijk, Peter: Sphären, Bd. I. Blasen, Frankfurt a.M. 1998, S. 83. (A)

ris und Acconci ihre Aktionen durchgeführt hatten, erneut in Filz wickelte.

Diese Eingrenzung soll nicht die Vorstellung einer linearen Chronologie evozieren oder sich an der Konstruktion einer eindimensionalen Motiventwicklung versuchen. Durchaus gab es Berührungspunkte, nachgewiesenermaßen zwischen Beuys und Morris, den wiederum mit Acconci ein gemeinsames intellektuelles Umfeld in New York verband, doch Begriffe wie die der Aneignung, des Zitats, der Übernahme oder Neuformulierung unterstellen stets eine einseitige Perspektive. Zweifel hinsichtlich der Verwendung dieser oder ähnlicher Begriffe, die die kunstwissenschaftliche Literatur wie ein rotes Band durchziehen, äußert in jüngster Zeit Nicolas Bourriaud:

»Mit Zitaten zu arbeiten, bedeutet, sich auf eine Autorität zu berufen: Indem der Künstler sich mit dem Meister misst, stellt er sich in eine geschichtliche Abstammungslinie, durch die er vor allem seine eigene Position legitimiert, aber auch, stillschweigend, eine Sicht der Kultur, für die die Zeichen eindeutig einem Autor (dem Künstler X oder Y) »gehören«, auf den die gegenwärtige Arbeit auf ironische, aggressive oder bewundernde Art verweist.«<sup>4</sup>

Diesen Begriffen soll nicht der Platz in der kunstwissenschaftlichen Terminologie streitig gemacht werden. Das künstlerische Zitieren ist bis zum heutigen Tag gängige Praxis, doch mit großer Vorsicht sollte verfahren werden, da die Unterstellung eines Zitats zugleich inhaltliche Parallelen impliziert, die so nicht gegeben sein müssen. Auch Roger M. Buergels und Ruth Noacks Konzept der Migration der Form ist kein Vorbild für die Methodik dieser Arbeit;<sup>5</sup> vielleicht aber Lucy R. Lippard, die schon vor Jahrzehnten erkannte, dass manchmal Ideen in der Luft liegen, die das gleichzeitige Erscheinen vergleichbarer Arbeiten bei verschiedenen Künstlern verursachen.<sup>6</sup> Mag sein, dass der eine Künstler das Werk des anderen kannte, Materialien aufgriff, Formen anklingen ließ oder die gleichen literarischen Quellen konsultierte; eine Sicherheit wird es für die Kunstwissenschaft nicht

---

**4** | Bourriaud, Nicolas: Radikant, Berlin 2009, S. 181. (A)

**5** | Vgl. Buergel, Roger M.; Noack, Ruth: Vorwort, in: documenta und Museum Fridericianum (Hg.): Documenta Kassel 16/06 – 23/09 2007, Köln 2007, S. 9-13. (A)

**6** | Vgl. Lippard, Lucy R.: Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972, Berkely, Los Angeles 1973, ix. (A)

geben, und so bleibt es die Aufgabe, eine größtmögliche Vielfalt der Beziehungen offen zu halten und dabei trotzdem ein schlüssiges Bild zu vermitteln, das paradoxerweise immer gleichzeitig zu weit gefasst und doch verkürzt ist.

Dass sich unter den vier Künstlern der verborgenen Präsenz keine Künstlerin befindet, liegt nicht an der einseitigen Auswahl des Verfassers. Erst in den 1970er Jahren begannen Künstlerinnen wie beispielsweise Alice Aycock mit *labyrinth* (1972), sich mit dem Motiv zu beschäftigen, doch diese Positionen sind nicht mehr Gegenstand der Untersuchung, da die erste motivrelevante Arbeit Acconcis, *Digging Piece* (1970), gleichzeitig eine zeitliche Grenze markiert, die zugegebenermaßen auch subjektiv gesetzt ist. Die vier Positionen aber verbindet, trotz ihrer zum Teil sehr unterschiedlichen Herangehensweise, ein modernes Denken, ein radikales Denken, um Bourriauds Bezeichnung zu nutzen,<sup>7</sup> das in der verborgenen Präsenz des Körpers eine Art von befreiendem Rückzug sah: Dalí wickelte sich in Leinen und imitierte die Form der Felsen seiner geliebten Heimatbucht, Beuys lag in der Filzbahn und suchte den Weg zu übersinnlicher Wahrnehmung, Morris verbarg sich in der Säule und wollte die Skulptur von ihrem narrativen Ballast befreien, Acconci masturbierte unter dem Galerieboden und lieferte wohl, nicht ganz ohne ironische Vorzeichen, die letzte große Metapher künstlerischer Verwurzelung des 20. Jahrhunderts. Mit den 1970er Jahren kam eine neue Generation von Künstlerinnen und Künstlern, die im Schatten der Vaterfiguren neue Wege suchten. Dem Motiv der verborgenen Präsenz fehlte meist die Bindung an das Gesamtwerk, die stringente Entwicklung in den verschiedenen Medien (wie es bei Dalí, Beuys, Morris und sogar Acconci der Fall war) und vor allem die theoretische Auseinandersetzung mit philosophischen, naturwissenschaftlichen, theologischen und mythologischen Fundierungen. Den zeitlichen Schnitt legt aber auch der Umstand nahe, dass Beuys und Dalí, die noch bis Mitte der 1980er Jahre arbeiteten, sowie Morris und Acconci, die bis zum heutigen Tag produktiv sind, ihr Interesse an dem Motiv der verborgenen Körperpräsenz zu Beginn der 1970er Jahre zu verlieren schienen. Die verborgene Präsenz des Künstlers muss ab diesem Zeitpunkt unter anderen Vorzeichen betrachtet werden – diese Aufgabe könnte Gegenstand einer eigenen Arbeit sein.

---

7 | Vgl. Bourriaud 2009, S. 21.

Die Nichtauffindbarkeit von Künstlerinnen in verborgener Präsenz bis in die 1970er Jahre hat verschiedene Ursachen: Es wird sicher auch Frauen gegeben haben, die sich mit diesem Motiv beschäftigten, doch war der damalige Kunstbetrieb noch stark männlich bestimmt. Die Arbeit der hier behandelten Künstler wurde von großen Galerien unterstützt und gut dokumentiert, Werke anderer Künstler und vor allem Künstlerinnen fanden dagegen keine Beachtung und sind heute für die Wissenschaft verloren. Darüber hinaus stellt sich die Frage, ob die verborgene Präsenz zu dieser Zeit nicht eher ein männliches Motiv war, da der künstlerische Rückzug in den verborgenen Raum für Frauen zum damaligen Zeitpunkt, als sie sich aus der verborgenen gesellschaftlichen Präsenz zu befreien versuchten, eher kontraproduktiv gewesen wäre. Eine Klärung dieser Frage sollte Aufgabe der Genderforschung sein und kann hier nicht weiter verfolgt werden. Bisweilen bereiteten Künstlerinnen und Künstler Aktionsteilnehmenden oder auch dem Publikum ein Angebot zum Körperverbergen, doch diese Aktionen sind für die Untersuchung von geringerem Interesse, da der Entschluss zum Körperverbergen in diesen Fällen eher spontan und wahrscheinlich unreflektiert getroffen wurde.<sup>8</sup> Die aktive Teilnahme an vorgegebenen Handlungsverläufen mag den Teilnehmenden zwar neue Erfahrungshorizonte eröffnen, der Analyse des Motivs bietet sie keine neuen Erkenntnisse. Das Interesse gilt daher der historischen Einordnung und weniger den Dimensionen ästhetischer Erfahrung, die ohnehin nur schwer kommunizierbar sind.

Die Schwierigkeit der Strukturierung des Textes liegt darin, die Geschichte eines Motivs zu schreiben und dabei Kommunikations- und Entwicklungsebenen aufzuzeigen, ohne eine Linearität zu konstatieren, die sich den Seiten- und Nebenwegen verschließt. Gilles Deleuze und Félix Guattari bezeichnen diese lineare und von ihnen

---

**8** | Im Jahr 1965 verhüllte Allan Kaprow die Teilnehmenden seiner Aktion *Calling* und setzte sie an verschiedenen Stellen der Stadt aus. Zum Paket verschnürt verloren sie jede menschliche Kontur und konnten nur durch Rufe zu ihrem Umfeld Kontakt aufnehmen. Der *Performance Corridor* von Bruce Nauman aus dem Jahr 1969 ermöglichte es dem Publikum, eigene Aktion im verborgenen Raum des Korridors zu erkunden. Kontakt zum Außenraum bestand jedoch nicht, weshalb Nauman selbst in seinem Korridor auch nicht Gegenstand der Untersuchung ist. Mit *Labyrinth* (1972) stellte Alice Aycock ein Labyrinth zur Erkundung des Verborgenen zur Verfügung.

als unangemessen kritisierte Geschichtskonstruktion als »Grundmodell des Wurzelbaum[s]«. Dieses Modell, so ihre Kritik, beruhe auf der Vorstellung, es gebe in der Natur lineare Entwicklungslinien, die textlich zu fassen seien.<sup>9</sup> Zur Illustration dient das Bild des Baums, von dessen Stamm Äste abgehen, die sich dann wiederum in kleinere teilen. Setzt man an der Spitze an, so führt der Weg unweigerlich zurück zum Ursprung der Wurzel; beginnt man dort, so lassen sich die einzelnen Wege bis in die Spitzen verfolgen. Querverbindungen und parallele Triebe existieren nicht, weshalb das Modell aus der Sicht von Deleuze und Guattari Ergebnis des ganzheitlichen Totalitätsdenkens ist, das jede Vielheit in einer zugrunde liegenden Einheit verbindet. Traditionelle Motivgeschichten bedienen sich größtenteils, bewusst oder unreflektiert, dieses Modells und suchen einen jeweiligen Ursprung, auf dessen Boden die Geschichte sich linear und chronologisch entfaltet. Es gilt Abschied zu nehmen von der Idee, ein Motiv lasse sich in seiner Fülle angemessen darstellen und seine Genese könne umfassend rekonstruiert werden. Ein Text, und das gilt selbstverständlich auch für die Geschichte der verborgenen Körperpräsenz, konstruiert eine Motivgeschichte, aber erfasst die Realität nicht einmal ansatzweise. Er beleuchtet lediglich kleine Ausschnitte, übergeht Seitenwege und vereinheitlicht bestehende Widersprüchlichkeiten. Dieser Zwangsläufigkeit sollte man sich bewusst sein, um das Maß der notwendigen Vereinheitlichung möglichst gering zu halten und zumindest eine Idee der nicht darstellbaren Vielheit zu vermitteln. Wie jedoch lässt sich in der textlichen Praxis lebensweltliche Vielheit repräsentieren, ohne auf eine übersichtliche und verständliche Strukturierung zu verzichten? Deleuze und Guattari legen eine gedankliche Wende zu Grunde, die als Maxime die Arbeit begleiten soll:

»Das Viele (multiple) muß man machen: nicht dadurch, daß man fortwährend übergeordnete Dimensionen hinzufügt, sondern im Gegenteil ganz schlicht und einfach in allen Dimensionen, über die man verfügt: jedesmal  $n - 1$  (Das Eine ist nur dann ein Teil der Vielheit, wenn es von ihr abgezogen wird.) Das Einzelne abziehen, wenn eine Vielheit konstituiert wird;  $n - 1$  schreiben.«<sup>10</sup>

---

**9** | Vgl. Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Rhizom* (Orig. *Rhizome. Introduction*, Paris 1976), Berlin 1977, S. 9. (A)

**10** | Deleuze; Guattari 1977, S. 11.

Dieser Gedanke nimmt im Bild des Rhizoms Gestalt an, womit ein der Botanik entlehnter Begriff dem traditionellen Baumwurzelmodell entgegengestellt wird. Das Rhizom ist ein unterirdischer Spross und unterscheidet sich von der Wurzel dadurch, dass er verschiedene Formen annehmen kann, sich in alle Richtungen verästelt und sich in Knollen und Knötchen verdichtet.<sup>11</sup> Der morphologische Unterschied zum Wurzelbaum, der aufwärts in eine Richtung strebt, liegt in der zirkulären Struktur. Eine kurze Einführung in die Merkmale des Modells, so wie es Deleuze und Guattari erarbeitet haben, soll zeigen, dass mit dem Rhizom an dieser Stelle nicht bloß eine abstrakte Methodik proklamiert wird, sondern die Überlegungen direkte Auswirkung auf die textliche Strukturierung haben.

Das erste Prinzip des Rhizoms lautet »Konnexion«: Konnexion verlangt, dass alle Punkte eines Rhizoms miteinander verbunden werden. Diese Forderung ist theoretisch nachvollziehbar, stellt jedoch hohe Ansprüche an die Umsetzung, da wissenschaftliches Schreiben linear strukturiert ist und bereits die Aufeinanderfolge der Gedanken und Kapitel eine Hierarchie impliziert. Für die verborgene Präsenz bedeutet Konnexion, dass keine Motivvorgänger gesetzt werden, denen spätere Formulierungen vermeintlich folgen. Immer nur die Vielheit des ganzen Motivschatzes ist ausschlaggebend, obwohl diese bei den Einzelanalysen in ihrer Fülle nicht jeweils wiedergegeben werden kann. Jede Einzelanalyse tritt also in einen Dialog mit ausgewählten Motiven, die aus Sicht des Verfassers größere Bedeutung für den Künstler gehabt haben könnten als andere – auch bei einem Rhizom gibt es dickere und dünnere Verästelungen. Im Hintergrund müssen jedoch immer Anschlüsse zu anderen Linien gedacht werden.<sup>12</sup>

Das zweite Prinzip der »Heterogenität« ist der Kunstwissenschaft grundsätzlich gut bekannt und wird allgemein als Interdisziplinarität bezeichnet; ein Ansatz, der heterogene Wissensgebiete in die Analyse mit einbezieht und sich wissenschaftlich in den letzten Jahrzehnten behaupten konnte. Die Heterogenität im Sinne des Rhizoms muss jedoch weiter gedacht werden, da es nicht nur um die Einbeziehung verschiedener wissenschaftlicher Disziplinen geht: »Ein Rhizom verknüpft unaufhörlich semiotische Kettenteile, Machtorganisationen, Ereignisse in Kunst, Wissenschaft und gesellschaftlichen Kämpfen.

---

**11** | Vgl. Deleuze; Guattari 1977, S. 11.

**12** | Vgl. Deleuze; Guattari 1977, S. 11.

Ein semiotisches Kettenglied gleicht einem Tuberkel, einer Agglomeration von mimischen und gestischen Sprech-, Wahrnehmungs- und Denkakten [...].«<sup>13</sup> Das einzelne Beispiel verborgener Körperpräsenz wird weniger als Kunstwerk und somit außergewöhnliches Phänomen begriffen, sondern mehr als semiotisches Kettenglied des Rhizoms, das auf verschiedenen Ebenen mit weiteren Phänomenen (z.B. Literatur, Mythologie, Zeitgeschehen) Verbindungen eingeht.

Das dritte Prinzip des Rhizoms ist die »Vielheit«: Auch die folgenden Analysen verborgener Körperpräsenzen werden die Konzeption des jeweiligen Künstlers als maßgebend für das Werk anerkennen. Vermieden wird aber die Annahme, dass jede Formulierung, bewusst oder unbewusst, einzig auf die Person des Künstlers zu beziehen wäre, womit in der Vergangenheit den ebenso beliebten wie meist irrelevanten Biographismen Tür und Tor geöffnet wurde. »Eine Vielheit hat weder Subjekt noch Objekt; [...] Als Rhizom oder Vielheit verweisen die Fäden der Marionette nicht auf den angeblich einheitlichen Willen eines Künstlers oder Marionettenspielers, sondern auf die Vielheit seiner Nervenfasern.«<sup>14</sup> Die Suche nach Bezugspunkten einzelner Motive darf und kann im Ergebnis weder ein geschlossenes Bild noch einen einheitlichen Sinn ergeben. Das einzelne Werk kann nie umfassend verstanden werden, und jede Erklärung, warum der Weg rückblickend auf eine bestimmte Weise verlaufen musste, ist ein Trugschluss. Gesucht werden einzelne Fäden, die sich im besten Falle zu einem Netz von Linien fügen, das eine Idee der Motivbewegungen vermittelt. Dabei bleibt es nicht aus, sich einzelne Bezugspunkte und Phänomene als feste Punkte eines Netzes vorzustellen, obwohl die menschliche Suche nach Verbildlichung der eigentlichen Idee von Deleuze und Guattari im Wege steht. Diese betonen, dass es gar keine festen Punkte, sondern nur Linien gebe, deren Verkettung einen »Konsistenzplan der Vielheiten«<sup>15</sup> zeige. Die Dimensionen des zu erarbeitenden Konsistenzplans sind endlich, doch nicht einmal annähernd zu erfassen. Wir schreiben  $n - 1$  und erarbeiten mit jedem Bezugspunkt einen Faden, der die Gesamtheit verändert. Praktisch bedeutet es den notwendigen Verzicht auf vermeintlich biographische Fakten, die, da der Konsistenzplan subjektlos ist, keine Bedeutung haben. Eine Kunstgeschichte ganz ohne Künstlergeschichte ist

---

**13** | Deleuze; Guattari 1977, S. 12.

**14** | Deleuze; Guattari 1977, S. 13.

**15** | Deleuze; Guattari 1977, S. 15.

zu diesem Zeitpunkt schwer vorstellbar, doch ein sorgsamerer Umgang mit der Geschichte des Künstlers wäre ein Schritt in die richtige Richtung.

Der »asignifikante Bruch« ist das vierte Prinzip und besagt, dass ein Rhizom an jeder beliebigen Stelle gebrochen werden kann. Als anti-genealogisches Modell der Wissensorganisation existiert keine dichotomische Ordnung von über- und untergeordneten Aspekten, die jeweils ihre notwendige Zugehörigkeit zum vermeintlich geschlossenen Text bedingen. Das Rhizom ist unabgeschlossen und kontinuierlich in seiner gesamten Struktur modifizierbar. Anti-Genealogie ist nicht die euphemistische Benennung von ungeordnetem Chaos, nur werden tradierte Ordnungen aufgebrochen, und es entsteht ein höheres Maß an Abstraktheit. »Jedes Rhizom enthält Segmentierungslinien, nach denen es geschichtet ist, territorialisiert, organisiert, bezeichnet, zugeordnet [...]«<sup>16</sup> Bei der Strukturierung der Arbeit verlaufen die Segmentierungslinien im Sinne traditioneller Kunstgeschichtsschreibung. Die einzelnen Kapitel behandeln jeweils das Werk eines Künstlers, und die Arbeiten sind chronologisch geordnet. Diese Entscheidung ist vor dem Hintergrund rhizomatischer Überlegungen nicht selbstverständlich und vielleicht kritisierbar, da doch dem Subjekt des Künstlers seine Autorität entzogen werden soll. Wäre es dann nicht sinnvoller, Künstlerperson und Entstehungsdatum zu vernachlässigen und dafür einzelne Werke verschiedener Herkunft hinsichtlich formaler Verbindungslinien zusammenzustellen? Das Problem einer derartigen Textorganisation läge einzig in einem stark verbreiteten Künstlerzentrismus. Gerade aufgrund der relativen Unbekanntheit einzelner Arbeiten scheint es hilfreich zu sein, sich über den Weg der weitaus bekannteren Künstlerpersönlichkeiten zu nähern. Die chronologische Ordnung impliziert dabei keine lineare Entwicklung.

Ein im Laufe der Schaffensjahre wiederkehrendes Motiv baut sich weder zu einem Reichtum auf, der früheren Arbeiten fehlte, noch verwässern späte Motivformulierungen die reinere Form einer früheren Schaffensphase. Vorstellungen von qualitativem Aufstieg oder Verfall sind meist Ergebnis eines Wunsches nach Qualifizierbarkeit und Kategorisierbarkeit. Ein Motiv knüpft neue Verbindungen, Schwerpunkte verlagern sich und Perspektiven wechseln, ein Motiv »macht

Rhizom«<sup>17</sup> mit der Welt, und dies vollzieht sich außerhalb simpler Bewertungsmodi. Gleiches gilt für sich ähnelnde Motivformulierungen von verschiedenen Künstlern: Zu oft widmet sich die kunstwissenschaftliche Suche der Überführung vermeintlich nachahmender Künstler, die sich an den Arbeiten anderer nur mimetisch bedienen. Es wird gern übersehen, dass die geniale Künstlerschöpfung ein seit langer Zeit enttarnter Mythos ist, auf den man aber in letzter Konsequenz nur ungern verzichten möchte. »Es gibt weder Nachahmung noch Ähnlichkeit, sondern eine Explosion zweier heterogener Serien in der Fluchtlinie, die aus einem gemeinsamen Rhizom zusammengesetzt ist [...].«<sup>18</sup> Das Motiv der verborgenen Präsenz ist eine »Deterritorialisierung« von Welt, die kunstwissenschaftliche Analyse eine »Reterritorialisierung« des Motivs,<sup>19</sup> die Verbindungslinien aufzeigt bzw. das Rhizom macht. An jeder Stelle kann die Analyse einer Arbeit bzw. des Gesamtwerks enden, der asignifikante Bruch erfolgen, da keine vorgegebene Fülle existiert, die erschöpft werden könnte.

Die beiden letzten rhizomatischen Prinzipien lauten »Kartographie« und »Dekalkomonie« (ein Verfahren, Abziehbilder herzustellen). Wie bereits angedeutet, handelt es sich bei einem Rhizom nicht um die Kopie eines zuvor Gegebenen. Dem Rhizom liegen weder »genetische Achsen« noch »Tiefenstrukturen« zu Grunde, und so ist es als Karte zu begreifen, die konstruiert, wo ein Bild lediglich reproduziert. Das Rhizom ist, anders als das Baummodell, offen wie eine Karte, in allen seinen Dimensionen verbunden und unaufhörlich modifizierbar.<sup>20</sup> Das Wesen einer Reproduktion ist die mechanische Abbildung eines Vorbilds, wohingegen Karten »von einem Individuum, einer Gruppe oder gesellschaftlichen Formationen angelegt werden. [...] Eine Karte hat viele Eingänge, im Gegensatz zu einer Kopie, die immer auf das Gleiche hinausläuft.«<sup>21</sup> »Kartographie« und »Dekalkomonie« sind wichtige Prinzipien für die Struktur des Textes, der nicht den unerfüllbaren Anspruch erhebt, das textliche Abbild einer faktisch gegebenen Motivgeschichte zu sein. Ziel ist die Erstellung einer Karte, mit der die Navigation durch die Geschichte des Motivs erleichtert wird. Aufgabe des Kartographen wie auch des Verfassers

---

**17** | Deleuze; Guattari 1977, S. 19.

**18** | Deleuze; Guattari 1977, S. 17.

**19** | Vgl. Deleuze; Guattari 1977, S. 17.

**20** | Vgl. Deleuze; Guattari 1977, S. 20.

**21** | Deleuze; Guattari 1977, S. 21-22.

eines Textes ist die vorherige Festlegung eines Maßstabs und die Entscheidung, welche topographischen Punkte bezeichnet werden. Eine Straßenkarte im Maßstab 1 : 200.000 unterscheidet sich von einer Wanderkarte im Maßstab 1 : 25.000, doch keine von beiden ist deshalb korrekter. Die Textkarte der verborgenen Präsenz des Künstlers setzt, aus zuvor genannten Gründen, erste Markierungspunkte mit Salvador Dalí, Joseph Beuys, Robert Morris und Vito Acconci. Es werden Wege in unterschiedlicher Breite als Verbindungslinien zu anderen Motivorten gezogen, die ihrerseits mit weiteren Stellen der Karte verbunden sind. Andere Wege und Orte spart der Textkartograph aus, da es die Aufgabe jeder Karte ist, Übersicht zu schaffen und Verwirrung zu vermeiden. Die Auswahl unterliegt letztlich der subjektiven Entscheidung des Kartographen.

Der Künstler findet in der Karte der Werke keinen Platz. Dieser Umstand bedeutete für Deleuze und Guattari keinen Nachteil, da sie sich, wie andere zu dieser Zeit auch, von der Dominanz des Autors zu befreien versuchten. Aus heutiger Sicht ist ihre Herangehensweise in dieser Form für die Kunstwissenschaft nicht mehr in vollem Umfang tragbar, doch verzichten muss man auf die Vorteile der rhizomatischen Struktur deshalb nicht. Bourriaud entwickelt auf der Basis von Deleuze und Guattari das Modell des Radikanten, wiederum ein botanischer Begriff, der Pflanzen beschreibt, die nicht aus einer Wurzel ihren Halt nehmen, sondern, so wie Efeu, sich mit Häkchen an vielen Stellen der Oberfläche festhalten.<sup>22</sup> Der Radikant unterscheidet sich von dem Rhizom dadurch, dass er die Frage nach dem Subjekt wieder aufgreift und die Strecken des wurzellosen Umherwanderns nachzeichnet.<sup>23</sup> Mit der Metapher des Radikanten wird die Subjektgeschichte des Kunstschaffens geschrieben, wohingegen das Rhizom eine Objektgeschichte zum Ziel hat. Für die Motivtypologisierung ist das Rhizom weitaus besser geeignet, doch Bourriauds Modell kann bei der Bewegung zwischen den Werken von großer Hilfe sein, da er in Erinnerung ruft, dass der künstlerische Prozess stets als »dialogische oder intersubjektive Erzählung«<sup>24</sup> verstanden werden sollte.

Die Prinzipien des Rhizoms werden auch formalen Einfluss auf die Textgestaltung haben: Jedes Kapitel trägt eine Überschrift, die dem Motiv der verborgenen Körperpräsenz im Werk des jeweiligen Künst-

---

**22** | Vgl. Bourriaud 2009, S. 51.

**23** | Vgl. Bourriaud 2009, S. 56.

**24** | Bourriaud 2009, S. 56.

lers zumindest eine grobe Richtung gibt; die Unterkapitel erscheinen in der Form eines Werkindexes. Jeder weitere Titel und jeder Versuch der thematischen Pointierung widerspräche der rhizomatischen Methodik im Kern, da man sich nicht einerseits gegen Essentialismus wenden und andererseits ein Inhaltsverzeichnis mit resümierenden Reduktionen versehen kann. Der informative Blick in das Inhaltsverzeichnis bleibt verwehrt, doch dieser vermeintliche Einschnitt wird sich hoffentlich als Bereicherung erweisen.

Zwei Menschen bin ich im besonderen Maße dankbar: Frau Prof. Dr. Ursula Frohne bestärkte mich in den vergangenen drei Jahren immer wieder und gab mir Vertrauen in die eigene Arbeit. Ihre Vorlesungen spornten mich an und zeigten mir neue Perspektiven des wissenschaftlichen Arbeitens. Die Forschung von Frau Prof. Dr. Antje von Graevenitz ebnete entscheidende thematische Wege. Auch in schwierigen Phasen fand sie immer die richtigen Worte und ermutigte mich zum Durchhalten. Nicht weniger dankbar bin ich meinen Eltern und meiner Familie, die seit Beginn des Studiums an mich geglaubt und mich bedingungslos unterstützt haben. Nicht gegangen wäre es ohne Charlotte Kraft, Vera Eberl und Philipp Goldbach, auf deren Freundschaft ich mich stets verlassen konnte und die sich der mühsamen Textkorrektur widmeten. Lotte und Juno akzeptierten in bewundernswerter Weise, dass die verborgenen Präsenzen zu ständigen Begleitern unseres Lebens wurden.