

Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung Linz
Kunstuniversität Linz

Abteilung für Kunstgeschichte
und Kunsttheorie

Genderstudies – Kunstgeschichte – Kunsttheorien

Masterarbeit
im Fach Medienkultur- und Kunsttheorie (MKKT)

zur Erlangung des akademischen Grades:
Master of Arts (MA)

„Aber ich, ich bin im Bild!“

Jacques Lacan, Katharina Sieverding
und der Stauffenberg-Block I-XVI (1969)

Verfasserin: Adrianna Karolina Miara

Masterstudiengang
MKKT Medienkultur- und Kunsttheorien
(Studien ID: UW 066 772)

Betreuerin: Univ.-Prof. Dr.phil. Anne Von der Heiden

Linz, 2022

Datum der Approbation: _____

Unterschrift der Betreuerin: _____

Abstract

Die vorliegende Masterarbeit untersucht anhand von Jacques Lacans psychoanalytischer Theorie, insbesondere seiner Ausführungen zum Blick im Seminar XI, „Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse“, in welchem Verhältnis das Subjekt zum Bild steht. Dies geschieht auf unterschiedliche Weise: Unterm Blick ist das Subjekt im Bild, so Lacan. Aber auch das eigene Spiegelbild und das Abbild, das sich auf einer Fotografie abzeichnet, spielen eine bedeutende Rolle. Stets ist dabei der symbolische Andere am Werk. Denn das Subjekt sieht sich immer vom Ort des Anderen, auch wenn es sich vermeintlich sich sehen zu sehen sucht. In diesem Theorierahmen untersucht die Masterarbeit die bisherigen psychologischen Deutungen des Werkes „Stauffenberg-Block I-XVI (1969)“ der deutschen Künstlerin Katharina Sieverding. Die Künstlerin hat ihr Gesicht mehrfach ins Zentrum ihres künstlerischen Schaffens gestellt. Im „Stauffenberg-Block“ blickt die Künstlerin selbst, rot eingefärbt und solarisiert, von den Fotografien auf die BetrachterInnen. Auch von den Dingen und den Kunstwerken geht ein Blick aus, so Jacques Lacan, und so finden sich auch die BetrachterInnen im Bild wieder, konfrontiert mit dem imaginären anderen im Bild, erblickt vom symbolischen Anderen. Dies führt zu unterschiedlichen Implikationen. Das Verhältnis der BetrachterInnen zur Kunst kann etwa einem Liebesverhältnis gleichen, nur gestaltet es sich komplexer, so Lacan. Das Subjekt verschwindet unter dem Blick. Und es sieht nie das, was es sehen möchte.

Inhaltsverzeichnis

EINLEITUNG	6
1. VOM SPIEGELBILD UND DEN ANDEREN	10
2. JACQUES LACANS AUSSPRUCH „ABER ICH, ICH BIN IM BILD!“	13
2.1. Die Geschichte von der Sardinienbüchse	13
2.1.1. Was ist der Blick?	16
2.1.2. Das Modell von Auge und Blick	21
2.2. „Aber ich, ich bin im Tableau.“	22
2.2.1. Das Bild: Imago, Tableau und Ikone	25
2.2.2. Von Fleck und Schirm	28
3. KATHARINA SIEVERDING: DIE KÜNSTLERIN IST IM BILD	30
3.1. Der Stauffenberg-Block I-XVI (1969)	30
3.1.1. Das Frühwerk von Katharina Sieverding: Die Selbstporträts	31
3.1.2. Psychologische Deutungen	45
3.1.3. Das Selbstporträt: Das Ich im Bild	47
3.2. Streitpunkt Imago: Die vermeintliche Ich-Imago	50
3.3. Der Blick in Katharina Sieverdings Werk	55
3.3.1. Ich werde „photo-graphiert“: Der Blick von außen	55
3.3.2. „sah ich mich, sah mich sehen“: Der Blick dazwischen	58
3.3.3. „daß da, wo das Subjekt sich sieht, [...] nicht der Ort ist, von wo aus es sich anblickt.“	64
3.3.4. „sich sehen machen“: Beschauen und beschaut werden	66
3.4. Das Bildnis der Katharina Sieverding	68
3.4.1. Der kunsttheoretische Verweis auf Oscar Wildes „Das Bildnis des Dorian Gray“	68
3.4.2. Im Porträt Sein: Maske, Symbol und Oberfläche	70
3.4.3. Das Sehen einer Cassandra	72
3.5. Auftritt Stauffenberg: Eine Frage der Identifizierung	75
3.5.1. Bild-Sprache	75
3.5.2. Identifizierungen	76
3.5.3. Entfremdung	78
3.6. „Hinter dem Bild ist ihr Blick da“: Von Ikonen und Medusen	79
3.6.1. Jacques Lacans Verweis auf den Dogenpalast in Venedig	79
3.6.2. Wie die Künstlerin auf uns blickt: Von Mehrdeutigkeit und Intention	81
4. DIE BETRACHTERIN IST IM BILD	82
4.1. Der Blick in der Kunst	82
4.1.1. Die theoretischen Positionen: Blickzähmung, Sublimierung und Rezeptionsästhetik	83
4.1.2. Der andere und der Andere: Von Liebe und der Liebe zur Kunst	84

4.2. Was es bedeutet, aus dem Bild zu fallen, einen Fleck zu machen	87
4.2.1. Aphanisis/ Fading	87
4.2.2. „Umgekehrt ist das, was ich erblicke, nie das, was ich sehen will.“	87
4.2.3. „...weil aber, unerklärlich, ich in Dir etwas liebe, das mehr als Du – das Objekt klein a, muß ich Dich verstümmeln“	88
5. DEM BLICK RAUM GEBEN	90
6. EPILOG: DIE BEDEUTUNG DES STAUFFENBERG-BLOCK I-XVI (1969)	91
LITERATUR	93
ABBILDUNGSVERZEICHNIS UND -NACHWEIS	97



Abbildung 1: Katharina Sieverdings Werk "Stauffenberg-Block I-XVI (1969)"

Einleitung

Das Theoriewerk des französischen Psychoanalytikers Jacques Lacan wird von Jutta Held und Norbert Schneider in „Grundzüge der Kunstwissenschaft“ in vielerlei Hinsicht als „spekulativ“¹ bezeichnet. Zudem verweisen die beiden Autoren auf die schwierige Verständlichkeit der Sprache Jacques Lacans. Nichtsdestotrotz schreiben Held und Schneider, dass Jacques Lacans Werk bis in die Gegenwart in den Geisteswissenschaften stark rezipiert wird. Der Schweizer Psychoanalytiker Peter Widmer hat in seiner Einführung zu Lacans Theoriewerk angesprochen, dass das Werk von Jacques Lacan sperrig ist, sich nicht leicht vereinnahmen lässt, dass man Lacans Texte immer wieder zur Hand nehmen muss.²

Was in der vorliegenden Masterarbeit angestrebt wird, ist anhand der Betrachtung von Katharina Sieverdings „Stauffenberg-Block I-XVI (1969)“ eine Kritik einiger der bisherigen kunsttheoretischen Publikationen zu Sieverdings Werk. Hauptaugenmerk liegt auf der Argumentation, dass diese kunsttheoretischen, hauptsächlich an die Psychologie angelehnten Darlegungen in vielerlei Hinsicht zu kurz greifen und die komplexen Themen im Werk Katharina Sieverdings in ihrer psychologischen Deutung nur marginal streifen.

Es gilt auch anhand des „Stauffenberg-Blocks“ die Komplexität dieses Werkes und insgesamt der Selbstporträts Katharina Sieverdings darzulegen. Anhand von Jacques Lacan psychoanalytischem Theoriewerk sollen auch spezifisch Lichtpunkte und neue Perspektiven auf diese spezifische sechzehnteilige fotografische Arbeit gesetzt werden.

Die Frage des Seins im Bild, die Jacques Lacan im Seminar XI, „Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse“ aufwirft,³ ist eine fruchtbare in der Auseinandersetzung mit Katharina Sieverdings Selbstporträts. Anhand der Geschichte einer Begegnung Lacans mit einer Sardinenbüchse auf hoher See,⁴ wird die Frage nach dem Bild und dem Sein im Bild unter dem Blick entwickelt. Dazu gilt es auch den Begriff des Blickes zu klären, bevor ein Eintauchen in die Fragestellung dieses Seins im Bild möglich ist.

Was die vorliegende Masterarbeit anstrebt, ist die Komplexität des Frühwerks von Katharina Sieverding anhand der Komplexität des Subjekts in Relation zu seinem Abbild darzulegen. Die kritisierten Deutungen von Katharina Sieverdings Werk, insbesondere angelehnt an die

¹ Held, Jutta/Schneider, Norbert: *Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder*, Köln 2007, S. 427.

² Widmer, Peter: *Subversion des Begehrens. Eine Einführung in Jacques Lacans Werk*, Wien/Berlin 1997/2016, S. 9.

³ Lacan, Jacques: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar, Buch XI (1964)*, Wien/Berlin 2015, S. 72-126.

⁴ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 101-103.

Psychologie und die Psychoanalyse, sind wie folgt: Zu nennen ist an dieser Stelle Norman Brysons Erklärung des Begriffes „Ich-Imago“.⁵ Hier stützt sich der Autor auf einen Begriff, der mit seiner Übertragung ins Deutsche als „Image“ übereinstimmt, jedoch psychoanalytisch nicht korrekt ist. Als „Image“ wird im Deutschen das nach außen getragene Bild des Subjekts verstanden. „Imago“ meint jedoch in der Psychoanalyse das unbewusste Bild, das das Subjekt von anderen (Mutter, Vater) in sich trägt oder bei der Imago des zerstückelten Körpers oder der Spiegelimago das unbewusste Bild von sich selbst, das das Subjekt verfolgt.⁶

Auch soll eine Unterscheidung zwischen den beiden Registern des Imaginären und des Symbolischen getroffen werden. Jacques Lacan spricht von den drei Registern Reales, Symbolisches und Imaginäres.⁷ Dafür soll der Blick in Katharina Sieverdings Werk thematisiert werden, wie und wo er sich zu zeigen vermag, wenn man den theoretischen Ausführungen Jacques Lacans im Seminar XI, „Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse“ folgt.⁸

Klaus Biesenbach⁹ und Brian O’Doherty¹⁰ beziehen sich auf Oscar Wildes Erzählung „Das Bildnis des Dorian Gray“. Gudrun Inboden¹¹ wiederum sieht in Katharina Sieverdings Werk ein Sehen einer Cassandra, einer Seherin, wie Christa Wolf dies in ihrer Erzählung schildert.¹² Mit Hans Belting soll hier argumentiert werden, dass das Selbstporträt bereits Maske ist.¹³ Die Maske/“Maskerade“ wiederum, so Jacques Lacan, steht für das Symbolische.¹⁴ Das Sehen einer Cassandra äußert sich in Sprache, auch in Christa Wolfs Erzählung warnt die Seherin die anderen mit Worten, und nicht wie Katharina Sieverding in ihrem Werk mit Bildern.

Jacques Lacan verweist darauf und der Psychoanalytiker Juan-David Nasio hat es zusammengefasst, dass es sowohl die imaginäre als auch die symbolische Identifizierung gibt.¹⁵

⁵ Bryson, Norman: »What If We Are Not Subjects At All? On Sieverding’s Abstraction«, in: Biesenbach, Klaus (Hg.): *Katharina Sieverding. Close Up*, P.S.1 Contemporary Art Center New York/KW Institute for Contemporary Art Berlin, New York 2004 (Kat. Ausst.), S. 17-23, S. 18f.

⁶ Laplanche, Jean/Pontalis, Jean-Bertrand: *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Frankfurt a.M. 1973/2019, S. 229; Evans, Dylan: *Wörterbuch der Lacan’schen Psychoanalyse*, Wien 1997/2017, S. 136f.

⁷ Widmer: *Subversion des Begehrens*, S. 22ff.

⁸ Lacan, Jacques: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 72-126.

⁹ Biesenbach, Klaus: »Menschenbilder«, in: Biesenbach, Klaus (Hg.): *Katharina Sieverding. Close Up*, P.S.1 Contemporary Art Center New York/KW Institute for Contemporary Art Berlin, New York 2004 (Kat. Ausst.), S. 9-11, S. 11.

¹⁰ O’Doherty, Brian, »FACEtime: Katharina Sieverding and (Maybe) Oscar Wilde«, in: Biesenbach, Klaus (Hg.): *Katharina Sieverding. Close Up*, P.S.1 Contemporary Art Center New York/KW Institute for Contemporary Art Berlin, New York 2004 (Kat. Ausst.), S. 42-46.

¹¹ Inboden, Gudrun: »Wer lebt, wird sehn (1)«, in: Inboden, Gudrun (Hg.): *Katharina Sieverding. Biennale di Venezia 1997*, Pavillon der Bundesrepublik Deutschland XL VII, Biennale di Venezia 1997, Ostfildern-Ruit 1997 (Kat.Ausst.), ohne Seitenangabe.

¹² Wolf, Christa: *Kassandra*, Frankfurt a.M. 2008/2020.

¹³ Belting, Hans: *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, München 2013/2019, S. 118-136, S. 120.

¹⁴ Lacan, Jacques: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 202f.

¹⁵ Nasio, Juan-David: *7 Hauptbegriffe der Psychoanalyse*, Wien/Berlin 2013, S. 71-103.

Die imaginäre Identifizierung, als Identifizierung mit dem Bild,¹⁶ sowie die damit einhergehende Entfremdung zum eigenen Ich¹⁷ wird ebenso thematisiert.

Nicht nur geht vom Bild, dem Imaginären, eine Verführung und Täuschung aus.¹⁸ Peter Weibel argumentiert im Kontext des Großbildes auch mit Bezug auf Katharina Sieverdings Werk als Medium des Imaginären, lässt dabei aber das Symbolische größtenteils außer Acht.¹⁹ „Hinter dem Bild ist ihr Blick da“²⁰, mit dem der Betrachter konfrontiert wird. Der Blick aber zählt zum Symbolischen, kommt vom großgeschriebenen Anderen.²¹ Dies kann feministische Intentionen oder Fragen der Repräsentation, wie von Abigail Solomon-Godeau geschildert, darlegen.²² Das Werk von Katharina Sieverding bleibt aber in seiner Mehrdeutigkeit nicht festlegbar. Es kann auch auf ein Zersplittern einer einzigen von der Gesellschaft zugelassenen Identität verweisen, auf die Pluralität von Identität, wie etwa Armin Zweite dies darlegt:²³ „Das Ich ist demnach keine eindeutige Einheit.“²⁴

Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist die Komplexität des Werkes „Stauffenberg-Block“ anhand der Psychoanalyse Jacques Lacans, wie auch insbesondere anhand des Blickes darzulegen. Der Blick, im Sinne einer Spaltung des Subjektes,²⁵ wird anhand des Modells von Auge und Blick veranschaulicht. Es ist eine an die Psychoanalyse angelehnte Studie, nah an Jacques Lacans theoretischem Werk, aber auch eine Betrachtung der Implikationen des künstlerischen Frühwerkes von Katharina Sieverding, einer Künstlerin, die ihr Gesicht ins Zentrum der künstlerischen Debatte stellte, mit ihrem Gesicht ihre künstlerische Position darlegte und markierte. Ihr Gesicht steht bis heute für diese künstlerische Position und somit auch für ihr Werk.

¹⁶ Nasio, Juan-David: *7 Hauptbegriffe der Psychoanalyse*, S. 96ff.

¹⁷ Evans: *Wörterbuch der Lacan'schen Psychoanalyse*, S. 79.

¹⁸ Evans: *Wörterbuch der Lacan'schen Psychoanalyse*, S. 133ff.

¹⁹ Weibel, Peter: »Das fotografische Großbild im Zeitalter der Geschwindigkeit«, in: *noëma art journal* 42 (1996), S. 102-107, S. 104f.

²⁰ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 120.

²¹ Evans: *Wörterbuch der Lacan'schen Psychoanalyse*, S. 57f.

²² Solomon-Godeau, Abigail: »The Face of Difference«, in: Biesenbach, Klaus (Hg.): *Katharina Sieverding. Close Up*, P.S.1 Contemporary Art Center New York/KW Institute for Contemporary Art Berlin, New York 2004 (Kat. Ausst.), S. 24-34, S. 27ff.

²³ Zweite, Armin: »Vergegenwärtigung und Auflösung des Subjekts. Unsystematische Anmerkungen zu einigen Bildern Katharina Sieverdings«, in: Stedelijk Museum of Modern Art Amsterdam/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf (Hg.): *Katharina Sieverding, 1967-1997*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf/Stedelijk Museum of Modern Art Amsterdam, Köln 1997 (Kat.Ausst.), S. 240-251, S. S. 247.

²⁴ Zweite, Armin: »Vergegenwärtigung und Auflösung des Subjekts. Unsystematische Anmerkungen zu einigen Bildern Katharina Sieverdings«, in: Stedelijk Museum of Modern Art Amsterdam/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf (Hg.): *Katharina Sieverding, 1967-1997*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf/Stedelijk Museum of Modern Art Amsterdam, Köln 1997 (Kat.Ausst.), S. 240-251, S. S. 247.

²⁵ Evans: *Wörterbuch der Lacan'schen Psychoanalyse*, S. 58.

In der vorliegenden Masterarbeit geht es um das Sein im Bild, nämlich in dreifachem Sinne: 1. Unterm Blick sein, erblickt werden und somit im Bild sein, sowie 2. wirklich im Bild (abgebildet) sein, sowie 3. erblickt vor dem Bild und durch das Bild, sowohl dem imaginären anderen zu begegnen als auch dem symbolischen Anderen des Blickes. Diese drei Aspekte spiegeln sich auch wider in den drei Hauptkapiteln der vorliegenden Arbeit:

Im Bild sein mit Jacques Lacan, dem französischen Psychiater und Psychoanalytiker, nämlich vom Blick erfasst zu sein und somit erblickt, sich im Bild wiederzufinden. Im Bild sein als Künstlerin, so wie Katharina Sieverding es seit Ende der 1970er Jahre anhand des Selbstporträts vollzogen hat. Die Künstlerin hat sich selbst, genauer gesagt, ihr Gesicht, abgelichtet. Sie hat sich unter den Blick gesetzt, war/ist somit wie Lacan im Bild, weil sie vom Blick getroffen wird. Sieverding hat dabei aber auch Selbstporträts erschaffen und ist somit auch physisch im Bild, nämlich in der Fotografie. Sie ist im Bild, begegnet ihrem Selbstporträt, und dabei auch gewissermaßen ihrem gespiegelten Bild, dem Abbild von sich selbst.

Der Betrachter, der mit dem Werk Katharina Sieverdings konfrontiert ist, - hierbei bezieht sich der Fokus auf die frühen Selbstporträts der Künstlerin - ist nun mit dem Blick durch die Kunst konfrontiert, gleichsam dem Blick, den Jacques Lacan in seiner Geschichte der Sardinienbüchse erfährt und auf die in den folgenden Kapiteln vertiefend eingegangen wird. Somit ist auch der Betrachter/ die Betrachterin im Bild.

1. Vom Spiegelbild und den anderen

In der Lehre des französischen Psychoanalytikers Jacques Lacan gibt es die beiden Begriffe des großgeschriebenen Anderen und des kleingeschriebenen anderen. Der Andere steht für das symbolische Register; der andere, dem Subjekt nahegebracht als Spiegelbild im Spiegelstadium, für das imaginäre Register. Das Reale, das dritte Register, ist nicht erfassbar und fassbar; es entflieht dem Subjekt. Es ist das, wie Lacan schildert, was immer wieder dort auftaucht, wo es bereits zutage gekommen ist.²⁶ Dem Subjekt aber gelingt es nicht in seinem Denken, auf das Reale zu stoßen.

Dass wir alle unter dem Blick sind, legt Jacques Lacan anhand des Verweises auf den Phänomenologen Maurice Merleau-Ponty dahingehend dar, dass wir als Subjekte stets auf der Bühne des Lebens erblickt werden.²⁷ Dabei sieht Lacan im Bewusstsein des Menschen auch den Grund, weshalb das Subjekt als Spiegel der Welt fungiert. Die Welt wird dem Subjekt anhand des anderen, des Mitmenschen, gespiegelt und es fungiert gleichsam als „*speculum mundi*“²⁸. Lacan spricht dem Blick eine Ubiquität zu; das Subjekt wird umringt und doch auch vereinzelt durch diesen Blick.

„Ich ist ein anderer“²⁹, erklärt in einer Einführung zu Jacques Lacans Theoriewerk Gerda Pagel unser Verhältnis zum anderen, zum Spiegelbild, aber auch zum Mitmenschen.³⁰ Das Subjekt, nämlich das Kleinkind, erkennt sich im Spiegel als der andere und dieser andere im Spiegel nimmt in der Wahrnehmung des Subjekts wieder Einfluss auf ihn oder sie selbst. Das Ich ist dabei externalisiert. Das Subjekt baut in frühester Kindheit eine Beziehung zu diesem Bild auf, das es von sich selbst hat. Dies geschieht im Spiegelstadium, im Alter von einem halben bis eineinhalb Jahren³¹. Jacques Lacan spricht vom imaginären anderen.

²⁶ Lacan, Jacques: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar, Buch XI (1964)*, Wien/Berlin 2015, S. 56.

²⁷ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 81.

²⁸ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 81.

²⁹ Pagel, Gerda: *Jacques Lacan zur Einführung*, Hamburg 2002, S. 21.

³⁰ Pagel: *Jacques Lacan zur Einführung*, S. 21-35.

³¹ Pagel: *Jacques Lacan zur Einführung*, S. 23.

Ähnlich einer Liebesbeziehung ist das Verhältnis zum anderen³², wengleich komplexer, auch wenn Lacan stets betont, dass das Imaginäre Aggression in sich trägt.³³ Und doch ruht der Blick auf den Gegenständen, auch den Bildern, die uns ansehen/angehen³⁴ und uns unter den Blick stellen und uns ins Bild setzen.³⁵

Im Bild zu sein, heißt aber auch, sich dort im Bild wiederzufinden, so wie dies beim Spiegelbild der Fall ist. Dort – im Spiegel – bin ich. Über dieses Bild lernen wir uns selbst wahrzunehmen, wengleich anders als im ersten Augenblick gedacht, denn: das Subjekt sieht sich nie da, von wo aus es sich sieht.³⁶ Das Subjekt sieht sich im Ort des großgeschriebenen Anderen. Sein eigenes Bild sieht das Subjekt zudem anhand von verschiedenen Instanzen, wie etwa dem symbolischen Ich-Ideal³⁷ und dem imaginären Ideal-Ich. Wir haben ein komplexes Verhältnis zu unserem Abbild. Die beiden Psychoanalytiker Peter Widmer und Juan-David Nasio nennen es auch Körperbild.³⁸

Der Blick wiederum trifft uns ins Mark und überrascht uns.³⁹ Der Blick überrascht das Subjekt, weil es sich in seinem Begehren behaupten will⁴⁰ und „*das Begehren des Menschen ist das Begehren des Andern*“⁴¹. Lacan geht sogar so weit zu sagen, dass es sich bei eben jenem Begehren des Andern um „eine Art Begehren *nach* dem Andern/désir à l’Autre handelt, an

³² Lacan schildert dies anhand des Zitats aus „Le Fou d’Elsa“ von Aragon, das er zweimal in seinem Seminar XI anführt. (Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 23, S. 85.) Peter Widmer schildert anhand des Beispiels der Liebesbeziehung in ihren Anfangszügen eine Hassliebe, die sich auf die idealisierte Figur des anderen bezieht. Angelehnt an die Verliebtheit (*enamoration*) nennt Lacan diesen Zustand *hainamoration*, zusammengesetzt aus *haine* (Hass) und *amor* (Liebe). (Widmer, Peter: *Subversion des Begehrens. Eine Einführung in Jacques Lacans Werk*, Wien/Berlin 1997/2016, S. 32f.)

³³ Evans führt etwa im Kontext des Imaginären den Narzissmus, die Liebe zum eigenen Abbild, an, der mit einer Aggressivität einhergeht. Mit dem Erkennen des Ichs im Spiegelbild kommt es zu einer Entfremdung. (Evans: *Wörterbuch der Lacan’schen Psychoanalyse*, S. 134) Lacan hat etwa zum Fall der Schwestern Papin seine Dissertation geschrieben. Beide Schwestern habe sich als duale Einheit ineinander gespiegelt, zudem als Schwestern in den beiden Hausherrinnen, die sie auf brutale Weise getötet und ihnen zudem die Augen ausgekratzt haben. (siehe: Kadi, Ulrike: *Bilderwahn: Arbeit am Imaginären*, Wien 1999, S.13-22., Borch-Jacobsen, Mikkel: *Lacan. Der absolute Herr und Meister*, München 1999, S. 38ff.)

³⁴ Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 102.

³⁵ Lacan schildert diesen Sachverhalt mehrfach und aus unterschiedlichen Perspektiven im Seminar XI: Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, 2015.

³⁶ Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 151. Lacan schildert dies anhand des optischen Modells, auf das er auch im Seminar XI, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* zu sprechen kommt.

³⁷ Evans: *Wörterbuch der Lacan’schen Psychoanalyse*, S.126.

³⁸ Widmer, Peter: *Metamorphosen des Signifikanten. Zur Bedeutung des Körperbilds für die Realität des Subjekts*, Bielefeld 2006; Widmer, Peter: *Die traumatische Verfassung des Subjekts I. Das Körperbild und seine Störungen*, Wien 2016; Nasio, Juan-David: *Der unbewusste Körper. Mein Körper und seine Bilder*, Wien/Berlin 2011.

³⁹ Jacques Lacan schlägt im Seminar XI eine Brücke zum Voyeur, der selbst durch ein Rascheln von Ästen sich erblickt fühlt, und schildert eben jene Reaktion des Voyeurs. (Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 90.)

⁴⁰ Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 91.

⁴¹ Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 122. (Hervorhebung im Original)

dessen Ende das *Zu-sehen-Geben/le* donner-à-voir steht.“⁴² Der Psychoanalytiker Peter Widmer schildert dies anhand der Liebesbeziehung.⁴³ Der symbolische Andere, das ist etwa der Blick der Mutter in Kindheitstagen. Die Mutter ist die Person, die uns vor dem Spiegel bestätigt, dass wir das sind, dort im Spiegel und dass wir liebenswert sind.

⁴² Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 122. (Hervorhebung im Original)

⁴³ Widmer, *Subversion des Begehrens*, S. 31.

2. Jacques Lacans Ausspruch „Aber ich, ich bin im Bild!“

Jacques Lacan, der französische Arzt und Psychoanalytiker, der - basierend auf Sigmund Freuds Werk - die Psychoanalyse weiterentwickelte,⁴⁴ erzählt im Seminar, Buch XI, „Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse“, eine Geschichte⁴⁵.

In seinem Seminar XI, „Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse“, beschreibt Jacques Lacan eine Szene des Seins im Bild, die jedoch sehr wenig mit dem Spiegelbild zu tun zu haben scheint. Auf einem Fischkutter fühlt sich Lacan erblickt vom reflektierten Sonnenlicht einer Sardinenbüchse, die im Meer schwimmt und er fühlt sich ertappt, überrascht. Seine Aufmerksamkeit wird von einem Punkt aus ausgerichtet. Er ist im Bild: „Zwar zeichnet sich in der Tiefe meines Auges das Bild/tableau. Das Bild ist sicher in meinem Auge. Aber ich, ich bin im Tableau.“⁴⁶

2.1. Die Geschichte von der Sardinenbüchse

Einst als Student - in seinen Zwanzigerjahren - war Jacques Lacan mit einem Fischer namens Petit-Jean auf dessen Kutter aufs Meer hinausgefahren. Lacan wollte Seeluft schnuppern, wollte Abwechslung zu seinem Alltag schaffen: „Die Fischer fischten in ihrer Nußschale auf eigenes Risiko und eigene Gefahr. Und eben dieses: Gefahr und Risiko wollte ich mit ihnen teilen.“⁴⁷

Lacan, der aus einer reichen Familie stammte,⁴⁸ begegnete dem Fischer und dessen Alltag, ausgesetzt den unbändigen Naturgewalten und einem finanziell nicht gesicherten Dasein. Er hat somit seine soziale Klasse verlassen,⁴⁹ indem er mit dem Fischer hinaus auf das Meer schiffte und generell die Begegnung mit ihm suchte.

Nun waren die beiden Männer bereits hinausgefahren aufs Meer, als der Fischer etwas Glänzendes zwischen den Meereswogen erblickte. Im Gespräch zwischen den beiden

⁴⁴ Widmer: *Subversion des Begehrens*, S. 17.

⁴⁵ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 101ff.

⁴⁶ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 102.

⁴⁷ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 101.

⁴⁸ Jacques Marie Émile Lacan wurde am 13. April 1901 als ältestes Kind in eine Familie geboren. (vgl. Roudinesco, Elisabeth: *Jacques Lacan. Bericht über ein Leben, Geschichte eines Denksystems*, Wien/Berlin 2011, S. 19.) Jacques Lacans Großvater Émile Lacan war Sohn eines Lebensmittelhändlers hatte „in eine der ehrwürdigsten Familien der Stadt Orléans“ (Roudinesco: *Jacques Lacan*, S. 18), die Familie Dessaux, eingeheiratet. Das Haus Dessaux begann seine industrielle Tätigkeit als Weinessigproduzent. Ludovic Dessaux, Bruder von Jacques Lacans Großmutter Marie Julie Dessaux, wurde später als Großhändler im Nahrungsmittelsektor erfolgreich. Jacques Lacans Vater, Alfred Lacan, arbeitete im florierenden Familienunternehmen Dessaux. (vgl. Roudinesco: *Jacques Lacan*, S., 18f.)

⁴⁹ Blümle, Claudia/Von der Heiden, Anne: »Blickzähmung und Augentäuschung. Einleitung«, in: Blümle, Claudia/Von der Heiden, Anne (Hg.): *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*, Zürich/Berlin 2005, S. 7–42, S. 23.

ungleichen Männern, dem Fischer und dem angehenden Mediziner und Psychoanalytiker, entspinnt sich ein Gespräch. Der Fischer fragt Lacan: Siehst Du die Büchse? Es handelte sich dabei um eine Sardinenbüchse, die auf dem Meer schwamm und die das Sonnenlicht reflektierte. „*Siehst Du die Büchse? Siehst Du Sie? Sie, sie sieht Dich nicht!*“⁵⁰

Eindrucksvoll schildert Lacan, dass der Fischer Petit-Jean diese Situation äußerst amüsant fand, im Gegensatz zum Psychoanalytiker, der nicht darüber lachen konnte.⁵¹ Nach dem Vorfall auf hoher See beginnt Lacan zu überlegen, wieso er, diese Situation eben nicht für lustig hielt. Er kommt zum Schluss, dass die Blechbüchse ihn anblickt. Doch wie kann man sich diesen Vorgang vorstellen?

Die Sardinenbüchse reflektiert das Licht und blickt ihn damit an.⁵² Denn Jacques Lacan erkennt, dass der Fischer Petit-Jean hier, ohne es zu wissen, auf einen Sachverhalt hindeutet, der Lacan bisher nicht bewusst war. Die Sardinenbüchse kann Lacan nicht sehen. Sie besitzt keine Augen, ist kein lebendes Wesen und doch – und das ist Lacans Erkenntnis – geht von der glänzenden, metallenen Büchse ein Blick aus. Dieser Blick wird auch genauer bestimmt vom französischen Verb „regarder“, das im Deutschen sowohl anblicken als auch als angehen übersetzt wird.⁵³ Die Büchse blickt Lacan an, so wie er dies auch an Jean-Paul Sartres Beispiel des Voyeurs schildert, wenn sich der Voyeur durch ein Rascheln im Gebüsch ertappt fühlt.⁵⁴ Mit diesem Blick geht eine Überraschung einher. Der Voyeur fühlt sich ertappt und in diesem Moment konzentriert sich das Subjekt auf diesen Punkt, von dem der Blick auszugehen scheint. Von diesem Punkt, wo eigentlich nichts ist, wird das Subjekt in seiner Wahrnehmung organisiert. Lacan beschreibt es als Ausrichtung aller Wahrnehmungssinne und -ebenen des Subjekts.⁵⁵

Auf eben diese Weise fühlt sich Jacques Lacan auch von der Büchse ertappt. Das zurückgeworfene Licht blendet ihn womöglich, trifft ihn. Der Psychoanalytiker beschreibt diesen Zustand näher, indem er sagt, dass der Punkt von dem, der Blick ausgeht, auch der Punkt ist, in dem sich das Licht bündelt, auf der Oberfläche der Sardinenbüchse. Dort befindet sich der Ausgangspunkt des Blickes. Von dort wird das Subjekt angegangen/ angeblickt.⁵⁶ Damit setzt Lacan auch den symbolischen Anderen ins Bild. Von diesem Anderen geht der Blick aus. „Der Andere ist derjenige, der mich sieht.“⁵⁷ Er wird verkörpert in diesem Punkt des konzentrierten Lichts, zeitgleich einem Nichts. Lacan sieht diese Sardinenbüchse, fühlt sich

⁵⁰ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 101.

⁵¹ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 101.

⁵² Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 102.

⁵³ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 102; siehe auch Fußnote: 35 (S. 294)

⁵⁴ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 90f.

⁵⁵ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 90.

⁵⁶ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 102.

⁵⁷ Jacques Lacan: *Die Angst. Das Seminar Buch X*, Wien/Berlin 2010/2016, S. 36.

von ihr erblickt und ertappt und kommt zum Schluss, dass das Bild zwar in seinem Auge ist, aber das Subjekt Jacques Lacan ist im Bild.

Zuerst argumentiert Lacan im Hinblick auf die sozialen Unterschiede zwischen ihm selbst und dem Fischer: Lacan findet diese merkwürdige Situation auf hoher See überhaupt nicht amüsant, während der Fischer lacht.⁵⁸ Aufgrund des sozialen Gefälles zwischen den beiden Männern beschleicht Lacan in dieser Szenerie ein Gefühl, dass er „ein unsäglich komisches Bild/tableau gemacht haben muß“⁵⁹. Der Student Jacques Lacan, der keine harte körperliche Arbeit für sein Auskommen verrichten muss, sieht sich nun – erblickt vom Licht der im Meer schwimmenden Büchse, – dem Denken und Tun der sozial Benachteiligten gegenübergestellt: Petit-Jean und seine Familie, wie Lacan Jahre nach der Ausfahrt aufs Meer erfahren sollte, werden allesamt von der Tuberkulose befallen und sterben.⁶⁰ Hier taucht in Lacans Erzählung der Begriff Bild im Kontext mit dem Subjekt auf. Lacan ist im Bild, er stellt ein Bild, ein Tableau, dar. In dieser Szene, wie auf der Bühne des Lebens, - man denke an Lacans Verweis auf Merleau-Ponty, „daß wir im Schauspiel der Welt angeschaute Wesen sind. Was uns zum Bewußtsein macht, das setzt uns auch mit demselben Schlag ein als *speculum mundi*.“⁶¹ Lacan ist getroffen vom Licht der das Sonnenlicht reflektierenden Sardinienbüchse, stellvertretend für den Blick.

Anne von der Heiden verweist zu diesem Vorfall auf Diderots Verwendung des Begriffes als Tableau auf der Bühne;⁶² die Schauspieler erstarren in einer bedeutsamen Szene des bürgerlichen Trauerspiels und bilden somit gleichsam ein lebendes Gemälde vor den Augen der Theaterbesucher. Wie eine Skandierung wird somit die Bedeutung auf die Handlung und deren moralische Botschaft gelenkt. In diesem Sinne ist auch Lacans Geschichte von der Sardinienbüchse auf hoher See zu deuten. Wie eine Skandierung ist der Ausspruch zu deuten, dass Lacan just in diesem Moment „ein unsäglich komisches Bild/tableau“⁶³ gibt. Gleichsam einem Fremdkörper passt Lacan nicht ins Bild, in diese spezifische Szene. Auf diese Weise ist auch zu verstehen, dass Lacan sagt: „Ich fiel aus dem Bild heraus/ je faisais tant soit peu tache/ ich machte mehr oder weniger einen Fleck im Bild.“⁶⁴ Lacan fällt aus dem Bild, weil er dort nicht hinzugehören scheint.

⁵⁸ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 102.

⁵⁹ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 102.

⁶⁰ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 101.

⁶¹ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 81.

⁶² Blümle, Claudia/Von der Heiden, Anne: »Blickzähmung und Augentäuschung. Einleitung«, in: Blümle, Claudia/Von der Heiden, Anne (Hg.): *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*, Zürich/Berlin 2005, S. 7–42, S. 24.

⁶³ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 102.

⁶⁴ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 102.

2.1.1. Was ist der Blick?

Doch was stellt dieser Blick dar, von dem Jacques Lacan spricht? Lacan stellt selbst diese Frage und sucht sie zu beantworten.⁶⁵ Wie kann man jene psychische Instanz beschreiben, die Lacan hier in seiner Erzählung über den Vorfall mit der Sardinenbüchse auf hoher See anspricht? Der Psychoanalytiker verweist auf das Vorhandensein eines Blicks, der dem Subjekt vorausgeht, weil auch der symbolische Andere dem Subjekt vorausgeht, und der das Subjekt von allen Richtungen aus angeht.⁶⁶ Etymologisch lässt sich der Begriff „Blick“ auch diesbezüglich einordnen. Denn der Blick bedeutet einerseits „das Richten der Augen auf etw., Ausdruck der Augen“⁶⁷, andererseits trägt der Blick in sich auch seine veraltete Bedeutung „Strahl, schnelles Glanzlicht, Blitz“ sowie „glänzen, strahlen, sichtbar werden“⁶⁸.

Die Unterscheidung zwischen dem Auge, das das Subjekt symbolisiert und dem externalisierten Blick legt die Spaltung des Subjekts dar. Der Trieb taucht hier als Bestandteil des Sehens in eben jener Spaltung des Subjekts auf.⁶⁹ Der Blick wird von Jacques Lacan gleichgesetzt mit einer Art „konstitutive[m] manque/Fehl der Kastrationsangst“⁷⁰. Lacan setzt den Blick mit dem Objekt *a* gleich.⁷¹ Partialobjekte gibt es vier: Stimme, Blick, Brust und Kot.⁷² So ist das Partialobjekt von Jacques Lacan, als Mittelpunkt des Begehrens, als Objekt *a* bezeichnet worden. In diesem Objekt *a* verschwindet das Subjekt.⁷³ Doch eben jenes Verschwinden oder Schwinden des Subjekts – Lacan bezeichnet es auch als Fading oder Aphanisis – wird vom Subjekt nicht wahrgenommen.

Der Begriff „Aphanisis“ stammt aus dem Griechischen und bedeutet „Verschwinden“.⁷⁴ In Lacans Theorie, so führt Dylan Evans in einer Definition aus, steht die Aphanisis, die gleichbedeutend verwendet wird wie der Begriff Fading, für „das Verschwinden des Subjekts“⁷⁵.

⁶⁵ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 89.

⁶⁶ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 78.

⁶⁷ Zentralinstitut für Sprachwissenschaft Berlin: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, Berlin 1993, S. 149.

⁶⁸ Zentralinstitut für Sprachwissenschaft Berlin: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, S. 149.

⁶⁹ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 79;

⁷⁰ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 79.

⁷¹ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 83; Ruhs, August: *Lacan. Eine Einführung in die strukturelle Psychoanalyse*, Wien 2010, S. 111.

⁷² Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 254; Evans: *Wörterbuch der Lacan'schen Psychoanalyse*, S. 198

⁷³ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 83.

⁷⁴ Evans: *Wörterbuch der Lacan'schen Psychoanalyse*, S. 43.

⁷⁵ Evans: *Wörterbuch der Lacan'schen Psychoanalyse*, S. 43.

„*Fading* [...] (dt. Ausblenden [...]) bezieht sich auf das Verschwinden des Subjekts im Prozess der Entfremdung. [...] Das Subjekt *fades* [...] oder verschwindet, wenn es mit dem Anspruch oder dem Objekt konfrontiert wird.“⁷⁶

Lacan benennt die Wirkung des Blicks als Objekt *a* als eine Art „Fall“ oder „Sturz des Subjekts/la chute du sujet“⁷⁷. Er spricht zudem von der Nichtung des Subjekts.⁷⁸ Lacan verweist auf den Blick als Verkörperung des Objekts *a* in zweierlei Sinne, nämlich einerseits als der Mangel oder als ein Fehlen, das sich dem Auftauchen der Kastration darstellt; andererseits zeigt sich der Blick als Objekt *a* in Form eines dem Verschwinden nahen Punktes, der dem Subjekt keinerlei Auskunft gibt, „was jenseits des Scheins ist“⁷⁹. Auf diesem Mangel an Wissen begründet sich die Philosophie.⁸⁰ „[W]as jenseits des Scheins ist“⁸¹, legt eine Unklarheit des Subjekts dar und verschwindet auch mit jedem Schritt der neuen Erkenntnis eben nicht.

Lacan definiert den Begriff des Blickes als „die Kehrseite des Bewußtseins“⁸². Er erklärt, dass das Subjekt von einer Allmacht seines Bewusstseins ausgeht und dass dabei das Unbewusste vernachlässigt wird.⁸³ Im und durch den Blick kommt es zu einem Bruch im Subjekt – die sogenannte Spaltung von Auge und Blick, in der das Bewusste offensichtlich dem Unbewussten ausgeliefert ist. Das Bewusstsein des Subjekts aber ist durch zwei Prinzipien gekennzeichnet: Es findet sowohl eine „Idealisierung“ als auch eine „Verkennung“⁸⁴ statt. Beide Prinzipien in der Wahrnehmung des Subjekts äußern sich, ähnlich einem Gesichtsfelddefekt, der partiellen Einschränkung des Sehvermögens, genannt Skotom.⁸⁵ Jene Idealisierung und jene Verkennung, letztere insbesondere des Blicks und seiner Wirkung, ist vergleichbar mit dem Auftauchen eines Skotoms im Gesichtsfeld des Subjekts, gleichsam einem blinden Fleck. Dies gibt zeitgleich Einblick in das Funktionieren des psychischen Apparates des Subjekts, so Lacan.⁸⁶ Einerseits sehend, andererseits des Sehens durch das Skotom oder den Fleck im Gesichtsfeld beraubt, ist

⁷⁶ Evans: *Wörterbuch der Lacan'schen Psychoanalyse*, S. 43.

⁷⁷ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 83.

⁷⁸ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 89.

⁷⁹ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 83.

⁸⁰ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 83.

⁸¹ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 83.

⁸² Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 90

⁸³ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 89.

⁸⁴ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 89.

⁸⁵ Die etymologische Bedeutung des Begriffes Skotom lautet: „krankhafter Ausfall eines Teils des Gesichtsfeldes, dunkler Fleck vor dem Auge; aus griech. *skotoma* >Schwindel, Ohnmacht<, zu *skotos* >Dunkelheit, Dunkel vor den Augen, Blindheit<“, aus: Hermann, Ursula: *Knaurs etymologisches Lexikon: 10 000 Wörter unserer Gegenwartssprache; Herkunft und Geschichte*, München 1983, S. 445.

⁸⁶ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 89.

das Subjekt mit einer Mehrdeutigkeit des Gesehenen und Wahrgenommenen konfrontiert.⁸⁷ Diese Mehrdeutigkeit erfasst alles mittels des Schautriebs.

Lacan verweist auf die Bedeutung des Sprechens in diesem Kontext,⁸⁸ denn in der Psychoanalyse und im psychoanalytischen Gespräch ist das Ziel, das Subjekt durch das Sprechen wieder auf sich selbst zu lenken, wodurch das Subjekt gewissermaßen „bei sich ist“. Die Spaltung von Auge und Blick ist für das Subjekt äußerst ansprechend, so Lacan.⁸⁹ Diese Spaltung wird vom Objekt *a* bestimmt und eben jenes Objekt macht die Spaltung attraktiv für das Subjekt. Lacan spezifiziert, dass das Objekt *a*/der Blick aus einer Art „Urseparation“⁹⁰ des Subjekts hervorging. Genauer gesagt, ist es der Einfluss des Realen auf das Subjekt, das hier eine bedeutende Rolle einnimmt. Das Objekt *a*/der Blick entstammt einer Trennung zwischen Subjekt und Objekt, der Spaltung von Auge/Subjekt und Objekt *a*/Blick, die durch das Einwirken des Realen auf das Subjekt in einer Art „Selbstverstümmelung“⁹¹ hervorgingen. Um zwischen sich und dem Realen zu vermitteln oder dieses abzudecken in seiner Wahrnehmung, hat sich das Subjekt auch auf dem Gebiet des Schautriebs gespalten, um das Reale aushalten zu können. Die Spaltung von Auge und Blick als Modell dient Lacan dazu, die Wahrnehmung des Subjekts und seinen psychischen Apparat zu veranschaulichen, ohne dabei jedoch starre, substanzielle Strukturen vorzugeben.⁹² Die psychische Realität kann zwar nicht verkörpert, aber doch erfasst werden.

Jacques Lacan beschreibt die Beschaffenheit des Blicks auch als „Privileg des Blicks“⁹³. Dies führt jedoch dazu, dass der Blick vom Subjekt nicht anerkannt wird und das Subjekt sogar sein Abhängig Sein vom Blick ignoriert. Lacan verweist einerseits auf den Blick als Objekt *a*. Andererseits steht das Phantasma in einem Abhängigkeitsverhältnis zum Objekt *a*/Blick. Das Subjekt klammert sich an den Blick, der in sich sein typisches „Schwanken, Flimmern/vacillation“⁹⁴ trägt. Sobald das Subjekt versucht, sich an den Blick anzupassen, sich einzufügen, wird dieser zu einem Punkt im Raum, zu einem Objekt, von dem der Blick auszugehen scheint. Dieses punktförmige Objekt wird zum „schwindende[n] Seinspunkt, mit

⁸⁷ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 89.

⁸⁸ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 89.

⁸⁹ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 89.

⁹⁰ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 89.

⁹¹ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 89.

⁹² Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 79.

⁹³ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 79.

⁹⁴ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 79.

dem das Subjekt sein eigenes Schwinden verwechselt.“⁹⁵ Das Subjekt „[kommt] zu Fall“⁹⁶ im/vor dem Objekt *a*, dem der Blick anheim ist.

Das Sehen geht einher mit einer Befriedigung.⁹⁷ Konfrontiert mit dem Blick fällt bzw. stürzt das Subjekt. Doch der Blick ist so beschaffen, dass das Subjekt dies nicht merkt. Lacan merkt an, dass diese Gegebenheit des Falls oder des Sturzes des Subjekts so strukturiert ist, dass der Fall „sich auf Null reduziert“⁹⁸, ähnlich einer Stütze. Aufgrund seine/ihrer Begehrens des Subjekts befindet sich das Subjekt in einem Abhängigkeitsverhältnis zum Objekt *a*, dem Blick. Der Blick, so Lacan, lässt sich vom Subjekt nicht bestimmen.⁹⁹ Er ist nicht erfassbar. Das Subjekt ignoriert deshalb den Blick und dies gelingt ihm aufgrund der Struktur des Blickes. Unter dem Blick schwindet das Subjekt.¹⁰⁰ Doch das Subjekt bemerkt dies nicht. Das Objekt *a* als Punkt spielt hierbei ebenfalls eine Rolle. Das Schwinden des Subjekts sowie der Punkt, von dem der Blick auszugehen scheint, lässt dem Subjekt die Täuschung, „*sich sich sehen zu sehen*“¹⁰¹. Der Blick wird währenddessen zum Schein getilgt oder gestrichen. Lacan spricht davon, dass „der Blick elidiert wird.“¹⁰² Lacan sagt wortwörtlich: „es ist möglich, den Blick zu verkörpern“¹⁰³, nämlich „in der Dimension der Existenz des andern“¹⁰⁴. Aber das Subjekt wähnt sich, ohne den Blick zu sein. Das Sich Sich Sehen Sehen des Subjekts ist durchdrungen vom Blick. Der Blick stellt sich zwischen das Subjekt und die Wahrnehmung seiner selbst. Der Blick führt dazu, dass das sehende Auge skotomisiert¹⁰⁵ wird. Das Auge sieht nur partiell. Es macht das Subjekt zum Objekt, wird aber gleichzeitig vom Subjekt ausgeblendet. Der Blick kann sich nichtsdestotrotz offenbaren: „Der Blick ist sichtbar“¹⁰⁶. Und: „Es ist nicht wahr, daß, wenn ich unter dem Blick bin, wenn ich nach einem Blick heische, wenn ich einen Blick erhalte, ich diesen Blick nicht als Blick sehen würde.“¹⁰⁷ Der Blick äußert sich nicht nur auf visueller Ebene.¹⁰⁸ Das Subjekt stellt sich diesen Blick vor und unterstellt ihn dem symbolischen Anderen. Der Blick taucht auf und überrascht das Subjekt. Er kann nämlich auch gehört werden, etwa durch das Knistern von Blättern am Boden oder im Gebüsch bei der Jagd, wenn man sich

⁹⁵ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 89f.

⁹⁶ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 83.

⁹⁷ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 83.

⁹⁸ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 83.

⁹⁹ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 90.

¹⁰⁰ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 90.

¹⁰¹ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 90. (Hervorhebung im Original)

¹⁰² Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 90.

¹⁰³ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 90.

¹⁰⁴ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 90.

¹⁰⁵ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 90.

¹⁰⁶ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 90.

¹⁰⁷ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 90.

¹⁰⁸ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 91.

plötzlich selbst als Gejagter fühlt. Der Voyeur kann jemanden herannahen hören, während er selbst im Geheimen andere beobachtet. Bedeutend ist für Lacan auch das von Sartre beschriebene Gefühl von Scham. Das Subjekt wird reduziert auf seine Scham.¹⁰⁹ Der Blick wird imaginiert als „Gegenwart des andern“¹¹⁰, kommt aber vom symbolischen Anderen, von dem Ort aus, von dem das Subjekt sich auch selbst sieht, dem Ort des Anderen. Peter Widmer fasst es folgendermaßen in Worte: „Das Subjekt spricht vom Andern her, den es im andern verkörpert sieht.“¹¹¹ Dies veranschaulicht Widmer zudem folgendermaßen:

„Was Bedingung der Möglichkeit des Sprechens ist, nämlich die Differenz zwischen Ich und Du, bedeutet zugleich Trennung, Vereinzelung, Begehren nach Zusammensein. [...]

Wenn das Subjekt spricht, spricht es vom Ort des Andern aus. Die Kommunikation mit andern läuft über die spiegelbildliche Achse. Gäbe es nur sie, verschwänden die Gegensätze von Ich und Du, vom Anderen und dem Subjekt, alles würde zusammenfallen.“¹¹²

Keht man zurück zur Geschichte mit der Sardinenbüchse, die Lacan im Seminar XI schildert, so gilt auch für Lacan die Beschreibung des Voyeurs, der bei seiner versteckten Beobachtung überrascht wird, auf hoher See. Die Sardinenbüchse mit dem reflektierten Sonnenlicht „wirft ihn aus dem Gleis, haut ihn um“¹¹³. Das glänzende Objekt steht für die Anwesenheit des anderen und geht das Subjekt Lacan vom symbolischen Register her mit dem Blick an, von dort, von wo aus auch das Subjekt sich selbst sieht. Jacques Lacan betont aber auch, dass die Überraschung das Subjekt deshalb trifft, weil es sich in seinem Begehren durchsetzen will.¹¹⁴ Weil sich das Begehren im Gesichtsfeld des Subjekts erneuert und sich dort manifestiert, kann das Subjekt den Blick wie durch einen Zaubertrick verschwinden lassen bzw. wegzaubern. Lacan verwendet hier den Begriff „eskamotieren“. Der Begriff Eskamotage meint „Taschenspielerkunststück“¹¹⁵.

¹⁰⁹ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 91.

¹¹⁰ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 91.

¹¹¹ Widmer, Peter: *Subversion des Begehrens*, S. 66.

¹¹² Widmer, Peter: *Subversion des Begehrens*, S. 67.

¹¹³ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 91.

¹¹⁴ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 91. (Einschub: Adrianna Miara)

¹¹⁵ Hermann, Ursula: *Knaurs etymologisches Lexikon: 10 000 Wörter unserer Gegenwartssprache; Herkunft und Geschichte*, München 1983, S. 141. Französisch bedeutet „escamotage“, etwas verschwinden zu lassen. Das spanische Verb „escamotear“ wird ins Deutsche übersetzt mit: „wegzaubern, mit leichter Hand verschwinden lassen“.

2.1.2. Das Modell von Auge und Blick

Unterm Blick mache ich mich zum Bild.¹¹⁶ Lacan fasst zusammen, dass der Blick sich beim Sehen im Außen befindet, weshalb das Subjekt vom Blick getroffen wird und sich dann im Bild/tableau wiederfindet.¹¹⁷ Lacan sagt wortgenau: „ich bin Bild/ tableau.“¹¹⁸ Lacan beschreibt die Beziehung des Subjekts zu den Objekten in seinem Umfeld als geprägt durch das Sehen.¹¹⁹ Das Subjekt sortiert die Eindrücke in seinem Gesichtsfeld nach den bereits vorhandenen Vorstellungen in seinem Denken. Doch auf den Dingen liegt der Blick. Er „gleitet, läuft und überträgt sich von Stufe zu Stufe“¹²⁰.

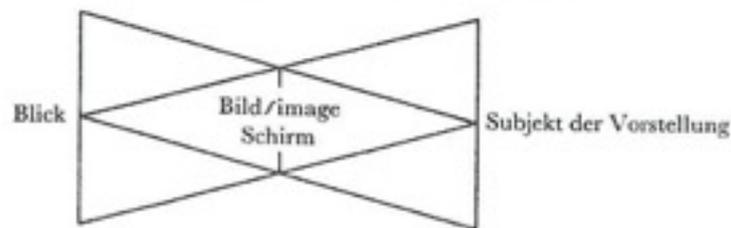


Abbildung 2: Das Modell von Auge und Blick

Jacques Lacan spricht vom Bild und vom Schirm in seinem Modell von Auge und Blick. Den Schirm setzt Lacan gleich mit dem Fleck. Der Fleck („la tache“¹²¹) funktioniert unabhängig und Lacan stellt den Fleck mit dem Blick auf eine Ebene.¹²² Beider Funktion kann, so Lacan, übereinstimmen und dann lässt sich nachvollziehen, wie das Subjekt sein Umfeld visuell wahrnimmt.¹²³ Die Vorstellung des Subjekts von der Welt ist beherrscht von Fleck und Blick, die in ihrem Funktionieren übereinstimmen. Aber das Bewusstsein des Subjekts blendet diese Prozesse aus. Sie passieren im Unbewussten, beherrschen aber das Gesichtsfeld des Subjekts gänzlich.

¹¹⁶ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 113.

¹¹⁷ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 113.

¹¹⁸ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 113.

¹¹⁹ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 79.

¹²⁰ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 79.

¹²¹ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 80. (Hervorhebung im Original)

¹²² Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 80.

¹²³ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 80.

2.2. „Aber ich, ich bin im Tableau.“

In der Geschichte um die glänzende Sardinenbüchse auf hoher See schildert Jacques Lacan, dass das Licht das Subjekt als Blick trifft.¹²⁴ Das Subjekt wird nämlich vom Licht erblickt. Auf den Augenhintergrund wird durch das Licht ein Bild geworfen. Lacan beschreibt dieses Bild als „Impression, das Rieseln einer Fläche“¹²⁵, innerhalb dessen das Subjekt sich befindet.

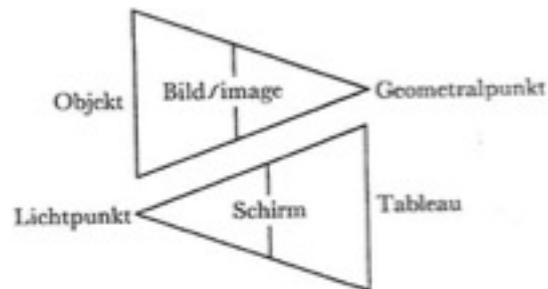


Abbildung 3: Das Modell von Auge und Blick

Alenka Zupančič beschreibt das Modell von Auge und Blick als eine Verbindung zwischen zwei Punkten innerhalb eines Raumes.¹²⁶ Den Geometralpunkt stellt in diesem Modell das Subjekt dar. Das Objekt, das Bild/image und der Geometralpunkt stehen auf der einen Seite des Modells. Zwischen dem Objekt und dem Subjekt befindet sich das Bild/image. Auf der anderen Seite des Modells stehen Lichtpunkt, Schirm und Tableau. Vom Lichtpunkt geht der Blick aus. Der Blick wird jedoch maskiert vom Schirm. Das Subjekt ist im Tableau.

Alenka Zupančič argumentiert anhand der Figur des Blinden in der Philosophie, dass Lacan das Sehen oder Schauen sehr spezifisch argumentiert: Das Subjekt sieht und stellt sich das Gesehene vor. Jedoch das, was sich vor dem Subjekt in seinem Gesichtsfeld ausbreitet, entkommt vor dem Subjekt zugleich. Es unterliegt nicht dem Zugriff durch das Subjekt. Was beim Sehen geschieht, ist ein „Auszeichnen eines Raums“¹²⁷. Zupančič verweist, dass das „Schauen“ nicht zu reduzieren ist auf das, was sich dem Subjekt im Gesichtsfeld präsentiert. „Es ist genau das, *was nicht zu sehen ist* und was durch die Funktion des Blicks in das Feld des Sehens eingeführt wird.“¹²⁸ Laut Jacques Lacan, so Alenka Zupančič, konzentriert sich das

¹²⁴ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 102.

¹²⁵ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 102.

¹²⁶ Zupančič, Alenka: »Blindekuh der Philosophen«, in: Blümle, Claudia/Von der Heiden, Anne (Hg.): *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*, Zürich/Berlin 2005, S. 425-448, S. 427f.

¹²⁷ Zupančič, Alenka: »Blindekuh der Philosophen«, in: Blümle, Claudia/Von der Heiden, Anne (Hg.): *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*, Zürich/Berlin 2005, S. 425-448, S. 427.

¹²⁸ Zupančič, Alenka: »Blindekuh der Philosophen«, in: Blümle, Claudia/Von der Heiden, Anne (Hg.): *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*, Zürich/Berlin 2005, S. 425-448, S. 427.

Sehen auf das, was Lacan mit den Begriffen „Schirm“, „Makel“ oder „Fleck“ bezeichnet.¹²⁹ Der Blick – wie etwa in der Geschichte von der Sardinenbüchse – „materialisiert“ sich im Medium des Lichts als Wechsel zwischen dem Licht und dem Opaken. Zupančič argumentiert, dass es einem blinden Menschen nicht möglich ist, den Mangel, der der Blick ist, wahrzunehmen. Dieser Mangel kann nicht im Gesichtsfeld des Blinden auftauchen. Dem geometralen Sehen steht der Blick gegenüber, der den Mangel symbolisiert. Zupančič setzt diesen Mangel gleich mit einem konstanten Mangel des Blicks. Das Subjekt kann den Blick nicht bewusst erhaschen. Alenka Zupančič beschreibt die Situation des Subjekts als zweifache Rahmung. Das geometrale Sehen ist für das Subjekt notwendig, weil sich dadurch das Subjekt im Zentrum seiner Vorstellung imaginieren kann. Das Subjekt versteht sich als „Ich/Auge des *Cogito*“¹³⁰. Unter dem Blick wiederum ist das Subjekt im Tableau, nämlich sein „Ich“ befindet sich im Tableau/Bild. Das Subjekt kann sich nicht dort sehen, von wo es schaut. Es ist diese „Dichotomie zwischen Anblicken und Sehen, zwischen Blick und Auge“¹³¹ von der das Sehen regiert wird. Zupančič verweist durch diese Argumentation auch auf Jacques Lacans Kritik an der „Illusion des Bewusstseins“¹³² in der Philosophie. Das vermeintliche Sich Sich Sehen Sehen, das das Subjekt als Subjekt einsetzt, muss den Blick austreichen.

Jacques Lacan beschreibt den Blick zudem als „die Felddtiefe in ihrer ganzen Doppeldeutigkeit, Variabilität, auch Unbeherrschbarkeit“¹³³ In Lacans Worten ist es eben jene Felddtiefe mit ihrer Ambiguität, die sich nicht vom Subjekt beherrschen lässt, die das Subjekt jedoch für sich einnimmt. Das Subjekt wird ständig „umworben“ von dieser Felddtiefe mit ihrer Ambiguität, dem Blick. Lacan sagt zudem, dass diese Felddtiefe „aus der Landschaft etwas anderes macht als eine Perspektive, etwas anderes als das, was ich ›Tableau‹ genannt habe.“¹³⁴ Das Tableau ist im Außen zu lokalisieren, aus der Perspektive des Subjekts. Der „Blick-Punkt/le point de regard“¹³⁵ ergänzt das Tableau und kann dort vorgefunden werden, wo auch das Tableau ist. „[D]er geometrale Raum der Optik“¹³⁶ steht in seiner Funktion im Gegensatz zu Tableau und Blick-Punkt. Zwischen Tableau und Blick-Punkt befindet sich „der Schirm/écran“¹³⁷, der nicht

¹²⁹ Zupančič, Alenka: »Blindekuh der Philosophen«, in: Blümle, Claudia/Von der Heiden, Anne (Hg.): *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*, Zürich/Berlin 2005, S. 425-448, S. 427.

¹³⁰ Zupančič, Alenka: »Blindekuh der Philosophen«, in: Blümle, Claudia/Von der Heiden, Anne (Hg.): *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*, Zürich/Berlin 2005, S. 425-448, S. 428.

¹³¹ Zupančič, Alenka: »Blindekuh der Philosophen«, in: Blümle, Claudia/Von der Heiden, Anne (Hg.): *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*, Zürich/Berlin 2005, S. 425-448, S. 428.

¹³² Zupančič, Alenka: »Blindekuh der Philosophen«, in: Blümle, Claudia/Von der Heiden, Anne (Hg.): *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*, Zürich/Berlin 2005, S. 425-448, S. 428.

¹³³ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 102.

¹³⁴ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 102.

¹³⁵ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 102f.

¹³⁶ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 102f.

¹³⁷ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 102f.

durchdrungen werden kann vom geometralen Sehen. Der Schirm ist charakterisiert von seiner Opazität. Jacques Lacan spricht somit vom Blick als „Spiel von Licht und Undurchdringlichkeit“¹³⁸. Worauf Lacan hindeutet, ist die Spiegelung in eben jenem Prozess, in dem Lacan vom Licht der Sardinenbüchse erblickt wird.

„stets ist etwas da, was mich zurückhält, an jedem Punkt, weil es Schirm ist, und so das Licht als ein Schillern erscheint, das über den Schirm läuft. Um alles zu sagen: diesem Blick-Punkt eignet stets etwas von der Ambiguität eines Juwels.

Und sollte ich etwas sein in diesem Bild/tableau, dann auch in der Form dieses Schirms, den ich eben »Fleck« nannte.“¹³⁹

Lacan beschreibt in der Geschichte der Sardinenbüchse, dass er unter dem Blick (der Sardinenbüchse) im Bild ist, genauer gesagt verwendet er den Begriff des Tableaus an dieser Stelle. Er kehrt zurück zu seiner Argumentation und spricht im selben Kontext vom Bild. Das Bild kann auch stehen für eine Vorstellung, die das Subjekt hat. Kann nicht in dieser Bedeutung Lacans Ausspruch, vom Im-Bild-Sein gedeutet werden, als Teil der (eigenen) Vorstellung zu fühlen, durch den Blick jedoch auf sich selbst geworfen, sozusagen individuiert, sich in seiner Subjektivität wahrnehmend, gewissermaßen als Fremdkörper – wie Lacan in der Szene von der Geschichte mit der Sardinenbüchse? Hier gibt es einen Zusammenhang zum Sich Sich Sehen Sehen, das ja auch ein Bezug/ein Rückbezug des Subjekts auf sich selbst ist. In diesem Sinne ist sowohl das Fallen aus dem Bild als auch einen Fleck machen zu deuten, denn Aus-dem-Bild-Fallen bedeutet vom Blick individuiert, auf sich selbst zurückgeworfen oder gestoßen wieder sich als Einzelperson zu begreifen und aus der Szene herauszufallen, nämlich nach dem Erfahren der Szene, sich als Teil des Gesamten zu imaginieren und dann wieder auf sich selbst in der eigenen Individualität zurückgeworfen zu werden, sprich: aus dem Bild fallen.

Einen Fleck machen bedeutet wiederum wahrzunehmen oder eben nicht wahrzunehmen in diesem Bezug, dass wir als Subjekt beim Rückbezug stets dem Blick ausgesetzt sind, der zwar vom Subjekt elidiert wird, aber doch da und gegeben ist. Dieser Fleck gleich einem Skotom, gleich einem blinden Fleck, ist uns in unserer Selbstwahrnehmung gegeben. Indem ich als Subjekt aus dem Bild falle, mache ich einen Fleck, mich selbst in das Bild/die Szene (etwa der Sardinenbüchse am Meer) imaginierend. Denn das Subjekt kann sich nicht selbst sehen. Darauf verweist Jacques Lacan in seinem Verweis auf Paul Valéry's „Die junge

¹³⁸ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 103.

¹³⁹ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 103.

Parze“.¹⁴⁰ Die Parze, die glaubt, sich sich sehen zu sehen, folgt einem Trugschluss. Dieser literarische Griff Paul Valéry's ist Eskamotage, ein Taschenspielertrick, wie Lacan bekräftigt. Dass Fleck und Schirm gleichgesetzt werden, bedarf weiterer Analyse. Mit dem Schirm meint Lacan die Wahrnehmung des Subjektes unter dem Blick des Anderen. Es ist wie ein Rieseln auf dem Schirm, wie das Sehen des Subjektes unter Bezugnahme seiner selbst, seiner Selbstwahrnehmung, funktioniert.

2.2.1. Das Bild: Imago, Tableau und Ikone

Was ist das Bild? Lacan spricht vom Bild. Er ist getroffen vom Blick im Bild. Doch was bedeutet dieses Bild? Dieses Sein im Bild? Was auch zeitgleich einhergeht mit aus dem Bild zu fallen und einen Fleck zu machen? Der Begriff „Tableau“ meint im Theater: „wirkungsvoll gruppiertes Bild; Zusammenstellung von Vorlagen für eine Reproduktion“¹⁴¹ Er stammt aus dem Französischen und steht für „Gemälde, Bild; Tafel, Wandtafel; Liste“¹⁴². Es gibt aber auch den Ausruf „Tableau!“: „Ausruf der Verblüffung, wenn man starr vor Staunen ist und keine Erwiderung findet; man ist gewissermaßen starr wie eine Tafel oder ein Bild“¹⁴³. Im „Metzler Lexikon Kunstwissenschaft“ definiert Regina Prange das Bild, indem sie insbesondere auf die Abstammung der Begriffe im Griechischen und im Lateinischen verweist:¹⁴⁴ Etymologisch, so Runge, stammt das Wort „Bild“ im Deutschen eventuell aus dem Germanischen und meint mit „bil“ „Wunderkraft, Wunderzeichen“. Das Wort „Bilde“ meinte im Mittelhochdeutschen Bild, Gestalt, Beispiel. Im „Wörterbuch der philosophischen Begriffe“ wird auf die Verwandtschaft mit dem Wort „billen“ aus dem Mittelhochdeutschen in seiner Bedeutung als Hauen oder Meißeln verwiesen.¹⁴⁵ Interessanterweise wird die Bedeutung von Bild angegeben als „das Gestaltete, das Geschaffene überhaupt“¹⁴⁶. In der Alltagssprache wird jedoch unter dem Begriff Bild „die auf einer ebenen Fläche erzeugte Darstellung eines Gegenstandes“¹⁴⁷ verstanden. Als Bild kann aber auch „die imaginäre Vorstellung von einem Sachverhalt“¹⁴⁸ gemeint sein. Im

¹⁴⁰ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 81, S. 86, S. 88, S. 90.

¹⁴¹ Hermann, Ursula: *Knaurs etymologisches Lexikon: 10 000 Wörter unserer Gegenwartssprache; Herkunft und Geschichte*, München 1983, S. 469.

¹⁴² Hermann: *Knaurs etymologisches Lexikon: 10 000 Wörter unserer Gegenwartssprache; Herkunft und Geschichte*, S. 469.

¹⁴³ Hermann: *Knaurs etymologisches Lexikon: 10 000 Wörter unserer Gegenwartssprache; Herkunft und Geschichte*, S. 469.

¹⁴⁴ Prange, Regina: »Bild«, in: Pfisterer, Ulrich (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Stuttgart 2011, S. 57-62, S. 57.

¹⁴⁵ Regenbogen, Arnim/Meyer, Uwe (Hg.): *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, Hamburg 1998, S. 109.

¹⁴⁶ Regenbogen/Meyer (Hg.): *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, S. 109.

¹⁴⁷ Regenbogen/Meyer (Hg.): *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, S. 109.

¹⁴⁸ Regenbogen/Meyer (Hg.): *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, S. 109f.

Griechischen korrespondiert der Begriff Bild, so etwa Regine Runge, mit „eikón“:¹⁴⁹ „Eikón“ meinte zu Beginn im Griechischen das Standbild und das Gemälde, aber auch das Schattenbild und das Spiegelbild. Letztere beide wurden als natürliche Bilder (physei eikónes) bezeichnet. Erstere wurden den künstlichen Bildern hinzugezählt. Der Begriff „eikón“ hielt auch die Bedeutung eines Vorstellungsbildes inne und meinte im sprachlichen Gebrauch dargelegte Vergleiche, die dazu dienten, „sich ein Bild zu machen“, d.h. den Sachverhalt anhand eines Vergleichs darlegen sollten.

Aus dem Lateinischen stammt der Begriff „imago“.¹⁵⁰ Anfänglich wurde dieser Begriff in der Bedeutung von „Bildnis eines Verstorbenen“ und „Porträt“ verwendet. Später hielt der Begriff „imago“ Einzug in den allgemeinen Sprachgebrauch, in der Bedeutung von „Bild“. Besonders hervorzuheben ist die Ableitung des Begriffes „Bild“, als eine Art Abbild von etwas, das bereits existiert. Das sogenannte „Urbild“ ist dabei weiterhin prägend für das Abbild. In der Philosophie der Antike gab es hierzu gegensätzliche Ableitungen dieses Urbildes. Die beiden im Gegensatz stehenden Theorien korrespondieren mit den Begriffen „eikón“ und „eídon“. Letzteres wurde im Lateinischen mit Simulacrum oder auch mit dem Begriff der imago bezeichnet. Während „eikón“ sich auf einen nicht materiellen, sondern geistigen Ursprung (des Urbildes) bezieht, steht eídon dazu im Gegensatz und bedeutet ein Abbild von Materie. Wie Regine Prange zudem anführt, hat insbesondere Hans Belting den Körper und das Bild zueinander in Kontext gesetzt:¹⁵¹ Die Totenmaske, welche für den Körper als solches stand, galt zu Beginn ihrer Nutzung als Trägermedium, in dem sich das Bild manifestierte. Zudem können „Bilder im Körper wahrgenommen, vorgestellt, erinnert und geträumt werden“¹⁵². Darüber hinaus hat, so Runge, Belting auch aufgezeigt, dass „Bilder zumeist Bilder von Körpern waren und (wieder) sind“.¹⁵³

Der Begriff der Ikone als „Bezeichnung für das Kultbild der orthodoxen Kirchen“¹⁵⁴, wird zurückgeführt auf die Mumienporträts im alten Ägypten, die der Erinnerung an die

¹⁴⁹ Prange, Regina: »Bild«, in: Pfisterer, Ulrich (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Stuttgart 2011, S. 57-62, S. 57.

¹⁵⁰ Prange, Regina: »Bild«, in: Pfisterer, Ulrich (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Stuttgart 2011, S. 57-62, S. 57.

¹⁵¹ Prange, Regina: »Bild«, in: Pfisterer, Ulrich (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Stuttgart 2011, S. 57-62, S. 61.

¹⁵² Prange, Regina: »Bild«, in: Pfisterer, Ulrich (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Stuttgart 2011, S. 57-62, S. 61.

¹⁵³ Prange, Regina: »Bild«, in: Pfisterer, Ulrich (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Stuttgart 2011, S. 57-62, S. 61.

¹⁵⁴ Stadler, Wolf: *Lexikon der Kunst in zwölf Bänden. Malerei Architektur Bildhauerkunst*, Bd. 6 (Hert-Klap), Freiburg/Basel/Wien 1988, S. 119-124, S. 119.

Verstorbenen galten und insbesondere für Märtyrer hergestellt wurden.¹⁵⁵ Zu einem späteren Zeitpunkt fanden Ikonen Verwendung als Tafelbilder insbesondere für die Ostkirche, wo sie in der Liturgie genutzt wurden.¹⁵⁶ Bereits seit dem 5. Jahrhundert werden in der Ostkirche Ikonen als Kultbilder verehrt. Es wird zudem im Band „Christliche Ikonographie in Stichworten“ zum Stichwort Ikone betont: „Die I. weist immer, auch in ihrer späteren Entwicklungsstufe, über ihren abgebildeten Gegenstand hinaus und symbolisiert den himml. Bereich“¹⁵⁷, auch wenn sich „ein humanisiertes Heiligenbild für den Hausgebrauch“¹⁵⁸ aus den frühen byzantinischen Ikonendarstellungen entwickelte, wenngleich auch weiterhin auf ikonographische Strenge geachtet wurde.

Auch Jacques Lacan bezieht sich auf die Ikone.¹⁵⁹ Er sagt dabei, dass es eine Funktion der Ikone ist, die BetrachterInnen „unter ihren Blick zu bannen“¹⁶⁰. Lacan setzt sich sodann mit den Gründen für die Herstellung einer Ikone auseinander. Wieso malt ein Künstler oder eine Künstlerin eine Ikone? Lacan führt an, dass sich der Blick in einer Ikone manifestiert, doch ist dieser nur jenseits des Bildes zu lokalisieren. Es geht auch darum, dass die Ikone nicht nur ein Bild Gottes ist, d.h. gewissermaßen seine Verkörperung, sondern auch, dass die Ikone von Gott wahrgenommen, ja erblickt ist. Die Ikone soll in Gott einen Fürsprecher finden: „Man glaubt von ihr, sie sei Gott wohlgefällig.“¹⁶¹ Der Künstler oder die Künstlerin geben Gott ein Opfer dar. Die Ikone wird vom Maler oder der Malerin als dermaßen kraftvoll imaginiert, „das Begehren Gottes zu wecken.“¹⁶² Die Ikone zeigt somit eine göttliche Figur, eine von Gott erblickte Figur. Dass die Ikone die BetrachterInnen von überall her erblicken kann, das sagte Nicolaus von Cues bereits im Jahr 1453. Miran Božovič verweist auf ein Experiment, das Nicolaus von Cues mit Mönchen durchführte:¹⁶³ Egal, wo sich die Mönche im Raum befanden, fühlten sie sich erblickt von dem an einer Wand aufgehängten Bildnis, einer Ikone. Von Cues, so Miran Božovič, sieht dieses Experiment, „als ersten Schritt auf dem Weg, der in der Einsicht gipfelt, dass ich existiere, weil Gott mich ansieht und dass ich in dem Moment, in dem Gott seinen Blick von mir abwendet, aufhöre zu existieren.“¹⁶⁴ Miran Božovič geht sogar so weit, dass er den Blick mit Gott gleichzusetzen vermag:

¹⁵⁵ Sachs, Hannelore/Badstübner, Ernst/Neumann, Helga: *Christliche Ikonographie in Stichworten*, München/Berlin 1998, S. 193-194, S. 193.

¹⁵⁶ Sachs/Badstübner/Neumann: *Christliche Ikonographie in Stichworten*, S. 193-194, S. 193.

¹⁵⁷ Sachs/Badstübner/Neumann: *Christliche Ikonographie in Stichworten*, S. 193-194, S. 193.

¹⁵⁸ Sachs/Badstübner/Neumann: *Christliche Ikonographie in Stichworten*, S. 193-194, S. 193.

¹⁵⁹ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 119f.

¹⁶⁰ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 119f.

¹⁶¹ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 119f.

¹⁶² Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 119f.

¹⁶³ Božovič, Miran: *...was Du nicht siehst. Blick und Körper 1700 1800*, Zürich/Berlin 2006, S. 114f.

¹⁶⁴ Božovič, Miran: *...was Du nicht siehst*, S. 114.

„Die einzig mögliche Darstellung Gottes ist für Nicolaus von Cues die Illusion des allsehenden Blicks des Bildes. Der nicht darstellbare, unsichtbare Gott kann einfach nicht anders dargestellt werden, als durch das Malen des Blickes selbst, der immer auf uns gerichtet ist, von wo aus wir das Bild auch betrachten. Gott lässt sich nur auf dem Weg eines solchen Blicks begreifen, nur in einem solchen Blick ist er >sichtbar<. Mit einem Wort: Gott ist dieser Blick. Jedes Bild, das die Illusion eines allsehenden Blicks schafft, enthüllt somit Gott und kann als >Bild Gottes< bezeichnet werden – unabhängig davon, was dargestellt wird, sei es Christus, ein Engel oder ein Selbstporträt des Malers. Obwohl dies der Feststellung gleichkommt, ein von Menschen geschaffenes Produkt sei ein Bild Gottes, ist der Vorwurf der Idolatrie hier unangemessen, da ja streng genommen nicht das Bild, sondern der unerreichbare Blick verehrt wird.“¹⁶⁵

2.2.2. Von Fleck und Schirm

Nun wurde bereits über das Subjekt im Bild gesprochen. Jacques Lacan geht davon aus, dass das Subjekt nicht nur unterm Blick im Bild ist, sondern dass das Subjekt auch dann in dieser Position die Funktion eines Flecks oder Schirms in seiner Wahrnehmung einnimmt. Das Ich ist externalisiert. Denn das Ich wird zum Schirm, der zugleich auch Fleck ist. Schirm ist das Ich deshalb, weil sich auf dem Schirm jenes Bild abzeichnet, das das Subjekt wahrzunehmen vermag: sein Ich. Fleck bedeutet, dass das Subjekt sein Umfeld nur beschränkt wahrnimmt.

An dieser Stelle soll auch auf Rosalind E. Krauss und „Das optische Unbewusste“ Bezug genommen werden.¹⁶⁶ Krauss geht dazu über, im Bild zu sein mit der Projektion eines Schattens durch das Subjekt gleichzusetzen. Sie beschreibt, dass das Subjekt einen Schatten auf sein Umfeld, „auf die Mannigfaltigkeit des Bildes von der Welt“¹⁶⁷ wirft. Krauss schildert die Anordnung einer Lampe, die einen Lichtschein auf eine Wand projiziert. Dazwischen befindet sich das Subjekt, das den Schatten wirft. Das Subjekt, umringt von Licht, ist geblendet und kann sein Umfeld nicht ganzheitlich wahrnehmen. Damit verliert das Subjekt auch seinen Status der Privilegierung, Herr des Umfelds und seiner Sinne zu sein. Das Subjekt kann nicht vernehmen, woher das Licht es erreicht. Trotzdem fühlt es sich „erblickt“ vom Licht und zugleich ist es der Grund für den Schatten, der sich auf seine Wahrnehmung legt.

¹⁶⁵ Božovič, Miran: *...was Du nicht siehst. Blick und Körper 1700 1800*, Zürich/Berlin 2006, S. 114f.

¹⁶⁶ Krauss, Rosalind E., *Das optische Unbewusste*, Hamburg 2011, S. 289-290.

¹⁶⁷ Krauss, *Das optische Unbewusste*, S. 289.

„Auf diese Weise enteignet und zerstreut, treten wir ins Bild. Wir werden zum Hindernis – Lacan nennt es >Schirm< –, welches das Licht blockiert und einen Schatten erzeugt. Wir sind demnach also eine Funktion einer Optik, die wir nie beherrschen werden.“¹⁶⁸

Auch die Darlegung von Rosalind E. Krauss ist eine Annäherung an Jacques Lacans Schilderungen des Seins im Bild unter dem Blick. Lacan erklärt zudem zum Begriff des Schirms, dass dieser „Ort der Vermittlung“¹⁶⁹ ist sowie: „in ihrem Verhältnis zum Begehren erscheint die Realität nur als marginal.“¹⁷⁰ Auch das ist eine weitere Erklärung, die Lacans Gleichsetzung von Schirm und Fleck belegt.

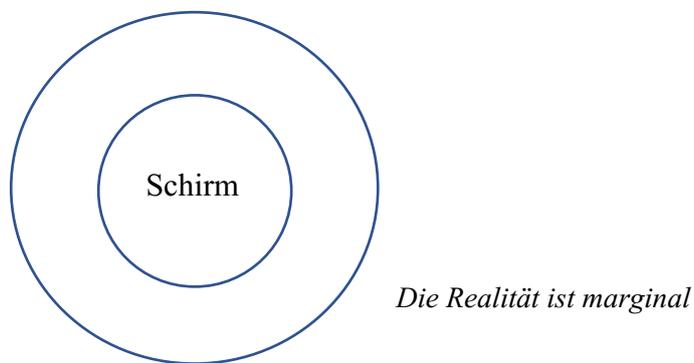


Abbildung 4: Die Realität ist marginal

¹⁶⁸ Krauss, *Das optische Unbewusste*, S. 289-290.

¹⁶⁹ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 114.

¹⁷⁰ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 115.

3. Katharina Sieverding: Die Künstlerin ist im Bild

„Bekannt geworden ist Sieverding sicher durch die beispiellose Konsequenz, mit der sie seit den 1960er Jahren filmisch und fotografisch ihr zum Teil extrem vergrößertes und auf vielfältige Weise manipuliertes Porträt einsetzt.“¹⁷¹

Ich, ich bin im Bild, sagt Jacques Lacan. Ich, ich bin im Bild, könnte auch Katharina Sieverding sagen. Denn Sieverding ist wahrhaftig im Bild.

3.1. Der Stauffenberg-Block I-XVI (1969)

Ende der 60er-Jahre hat die deutsche Künstlerin Katharina Sieverding, geboren im Prag im Jahr 1941,¹⁷² die Kamera vom Straßengeschehen – den Revolten der Studentenbewegung¹⁷³ – abgewandt und sich selbst ins Zentrum ihres künstlerischen Schaffens gestellt.¹⁷⁴ Indem sie den Kamerasucher auf sich gerichtet hat, war das Motiv sie selbst. Katharina Sieverding sagte in einem Interview selbst, dass sie in der Gegenwart handeln und politisch aktiv werden wollte.¹⁷⁵ War zuallererst ihr bevorzugtes Medium die Dokumentation der Studentenrevolten in

¹⁷¹ Kleine, Susanne: »Face to Face«, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn (Hg.): *Katharina Sieverding. Kunst und Kapital. Werke von 1967 bis 2017*, Bundeskunsthalle Bonn, Bonn/München 2017 (Kat.Ausst.), S.9-15, S. 9.

¹⁷² Meinhardt, Johannes: »Baden-Baden: Katharina Sieverding. Die Sonne um Mitternacht schauen«, in: *Kunstforum International 278* (2021), S. 267. Es gibt jedoch abweichende Angaben, denn es wird auch das Geburtsjahr 1944 genannt, siehe: Bonner Kunstverein (Hg.): *Sieverding*, Bonner Kunstverein/Galerie der Stadt Sindelfingen/Salzbürger Kunstverein/Städtische Galerie Erlangen/Nassauischer Kunstverein Wiesbaden, Stuttgart 1992 (Kat.Ausst.), S. 28.

¹⁷³ Thomas Ebers verweist hier auf verschiedene politische Ereignisse: den Todesfall von Benno Ohnesorg, eines Studenten, als der Schah von Persien Deutschland einen politischen Besuch abstatten wollte und dagegen protestiert wurde; daraufhin kam es zu Unruhen im Land. Weiters führt Ebers die politische Situation zwischen dem Osten und Westen Europas, die bedrohliche Situation durch die Entwicklung der Atombombe, rassistische Ausschreitungen in den USA, das Vornehmen der Todesstrafe und die später stattfindende deutsche Einheit an. (Siehe auch: Sieverding, Katharina/Wally, Barbara: »Auszüge aus einem Gespräch zwischen Barbara Wally und Katharina Sieverding. Anlässlich einer Veranstaltung der Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg im Theater Metropolis, Salzburg, 4. August 1997«, in: Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg/Galerie Fotohof Salzburg (Hg.): *Weltlinie 1998. Katharina Sieverding in der Residenzgalerie Salzburg*, Residenzgalerie Salzburg, S. 14-47, S. 16.)

¹⁷⁴ Ebers, Thomas: »Selbstbild(n)er. Sieverdings Selbstporträts als Faden narrativer Identität«, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn (Hg.): *Katharina Sieverding. Kunst und Kapital. Werke von 1967 bis 2017*, Bundeskunsthalle Bonn, Bonn/München 2017 (Kat.Ausst.), S. 17-19. S. 17. (Thomas Ebers verweist an dieser Stelle zudem, dass die Selbstporträts Katharina Sieverdings die Ereignisse, die sich auf der Straße vollzogen bzw. gegen die demonstriert wurde, spiegelten.)

¹⁷⁵ Sieverding, Katharina/Wally, Barbara: »Auszüge aus einem Gespräch zwischen Barbara Wally und Katharina Sieverding. Anlässlich einer Veranstaltung der Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg im Theater Metropolis, Salzburg, 4. August 1997«, in: Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg/Galerie Fotohof Salzburg (Hg.): *Weltlinie 1998. Katharina Sieverding in der Residenzgalerie Salzburg*, Residenzgalerie Salzburg, S. 14-47, S. 16.

Düsseldorf mit dem Fotoapparat, wandte sie sich danach dem Selbstporträt zu. Katharina Sieverding dazu: „Das war der Einstieg, und ab da habe ich die Kamera in erster Linie auf mich gerichtet.“¹⁷⁶ Denn: „Das Gesicht erschien mir als naheliegendstes Medium der Selbstreflexion.“¹⁷⁷ Aus diesem Vorgehen und in dieser Zeit entstanden mehrere Werkreihen, die das Gesicht und nur das Gesicht der Künstlerin in verschiedenen Posen zeigen.

3.1.1. Das Frühwerk von Katharina Sieverding: Die Selbstporträts

Das Hauptaugenmerk der vorliegenden Arbeit liegt auf Katharina Sieverdings Werk „Stauffenberg-Block I-XVI“, das im Jahr 1969 entstand. Katharina Sieverding hat in ihrem Frühwerk mit dem künstlerischen Mittel des Selbstporträts gearbeitet¹⁷⁸, das sie bearbeitet und teilweise verfremdet hat. Für den sechzehnteiligen „Stauffenberg-Block I-XVI (1969)“ hat Sieverding Aufnahmen ihres Gesichtes aus dem Passbildautomaten¹⁷⁹ mit dem Verfahren der Solarisation,¹⁸⁰ d.h. eine vollständige oder teilweise Nachbelichtung des Fotopapiers im Entwickler, und mit einem Rotfilter bearbeitet.¹⁸¹ Ausgestellt werden diese sechzehn verfremdeten Selbstporträts jeweils im Großformat von 190 zu 125 Zentimetern.¹⁸² Die Wirkung von Sieverdings Selbstporträts – zwischen Nahaufnahme und extremer Nahaufnahme sowie größer als lebensgroß - wird von der Kuratorin Alanna Heiss, passend dargelegt:¹⁸³ Die sechzehnteilige Reihe an Fotografien ist in einem Rot, das, so Heiss, zwischen der Farbe von

¹⁷⁶ Sieverding, Katharina/Wally, Barbara: »Auszüge aus einem Gespräch zwischen Barbara Wally und Katharina Sieverding. Anlässlich einer Veranstaltung der Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg im Theater Metropolis, Salzburg, 4. August 1997«, in: Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg/Galerie Fotohof Salzburg (Hg.): Weltlinie 1998. *Katharina Sieverding in der Residenzgalerie Salzburg*, Residenzgalerie Salzburg, S. 14-47, S. 16.

¹⁷⁷ Kröner, Magdalena/Sieverding, Katharina: »Katharina Sieverding. Das Gesicht erschien mir als naheliegendstes Medium der Selbstreflexion. Ein Gespräch mit Magdalena Kröner«, in: *Kunstforum International* 232 (2015), S. 168-179, <https://www.kunstforum.de/artikel/katharina-sieverding/> (aufgerufen 11. 03. 2022).

¹⁷⁸ Klaus Biesenbach verweist, dass Katharina Sieverding seit den 1960er Jahren hunderte Selbstporträts erstellt und bearbeitet/verfremdet hat. (Vgl. Biesenbach, Klaus: »Menschenbilder«, in: Biesenbach, Klaus (Hg.): *Katharina Sieverding. Close Up*, Köln 2004, S.9-11, S. 9.)

¹⁷⁹ Die Selbstporträts des „Stauffenberg-Block I-XVI (1969)“ entstanden aus der vorhergehenden Selbstporträt-Reihe *Maton (1969)*, welche in einem Fotoautomaten aufgenommen wurden. (Biesenbach, Klaus: »Menschenbilder«, in: Biesenbach, Klaus (Hg.): *Katharina Sieverding. Close Up*, Köln 2004, S.9-11, S. 11.)

¹⁸⁰ Marzona, Daniel: »Interpretations in the Flux. Several Remarks on the Motif of the Iconic and Political in Katharina Sieverding's Oeuvre«, in: Biesenbach, Klaus (Hg.): *Katharina Sieverding. Close Up*, P.S. 1 Contemporary Art Center New York/KW Institute for Contemporary Art Berlin, New York 2004 (Kat.Ausst.), S. 47-52, S.48.

¹⁸¹ Biesenbach, Klaus: »Menschenbilder«, in: Biesenbach, Klaus (Hg.): *Katharina Sieverding. Close Up*, Köln 2004, S.9-11, S. 10.

¹⁸² Edition Fotohof, Galerie im Traklhaus, Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst (Hg.): *Katharina Sieverding*, Salzburg 1996, Impressum.

¹⁸³ Heiss, Alanna: »Close Up«, in: Biesenbach, Klaus (Hg.): *Katharina Sieverding. Close Up*, Köln 2004, S.12-14, S. 12.

Blut und Kupfer wechselt.¹⁸⁴ Manche der Fotografien, die solarisiert wurden, weisen ein Strahlen von innen auf an den Stellen, an denen Schatten zu sehen sein sollte. Manche der Bilder machen einen metallischen Eindruck und strahlen metallisch, andere machen einen dunklen Eindruck, so Heiss.

Was sich den BetrachterInnen zeigt, ist ein anonymes, androgynes Gesicht. Dieses Gesicht gibt es in dieser Arbeit bestehend aus einem einzigen Selbstporträt der Künstlerin,¹⁸⁵ das in der Dunkelkammer in 8 unterschiedliche Fotografien¹⁸⁶ verwandelt wurde, und später in 16-teiliger, gespiegelter Fassung öffentlich ausgestellt wurde. Jede Fotografie zeigt scheinbar ein anderes Gesicht. Jedes Gesicht aber stellt das Gesicht der Künstlerin in unterschiedlicher Form dar. Die Mimik ist stets dieselbe. Aber die Effekte der Bearbeitung sind unterschiedlich. Die Werkreihe trägt den Titel „Stauffenberg-Block“, wobei der Stauffenberg-Block aus zwei Begriffen besteht. Einerseits lässt sich der Name Stauffenberg auf Claus Schenk Graf von Stauffenberg zurückführen, der auf Adolf Hitler ein Attentat plante. Das Attentat am 20. Juli 1944 scheiterte jedoch. Adolf Hitler überlebte und Stauffenberg wurde noch in der Nacht hingerichtet.¹⁸⁷ Die Geschichte nahm ihren Lauf.

Der „Stauffenberg-Block I-XVI (1969) gilt als eine der bedeutendsten Arbeiten der Künstlerin Katharina Sieverding.¹⁸⁸ Die Frage nach der Bild-Text-Schere stellt sich den BetrachterInnen. Susanne Kleine beschreibt den Effekt aus dem Zusammenwirken des Titels in Bezug auf Claus von Stauffenberg und dem Bildinhalt als Irritation des Betrachters/der Betrachterin.¹⁸⁹ Kleine verweist zudem auf eine Suche nach dem Zusammenhang zwischen den physiognomischen Merkmalen des Gesichts von Katharina Sieverding im Bild und dem titelgebenden

¹⁸⁴ Heiss, Alanna: »Close Up«, in: Biesenbach, Klaus (Hg.): *Katharina Sieverding. Close Up*, Köln 2004, S.12-14, S. 12.

¹⁸⁵ Katharina Sieverding beschreibt die Arbeit am Stauffenberg-Block folgendermaßen: „Der Titel Stauffenberg-Block ist aus einem ganz bestimmten Selbstporträt entstanden. Zugrunde liegt ein Passfoto von mir, das ich reproduziert, kopiert, solarisiert und mittels eines DIN-A4-Positivs statt eines Negativs auf die gesamte Papierbahnbreite rot gefiltert belichtet habe, sodass sich das Format 190 x 125 cm ergab, das für alle nachfolgenden Porträtarbeiten das Standardformat wurde.“ Tappeiner, Maria Anna/ Sieverding, »Katharina: Katharina Sieverding. Eine nationale Identität muss sich permanent neu konstruieren und hinterfragen«, in: *Kunstforum International* 236 (2015), S. 74-81, <https://www.kunstforum.de/artikel/katharina-sieverding-7/> (aufgerufen 11. 03. 2022).

¹⁸⁶ Kleine, Susanne: »Face to Face«, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn (Hg.): *Katharina Sieverding. Kunst und Kapital. Werke von 1967 bis 2017*, Bundeskunsthalle Bonn, Bonn/München 2017 (Kat.Ausst.), S. 9-15, S. 11.

¹⁸⁷ Bräuninger, Werner: *Claus von Stauffenberg. Die Genese des Täters aus dem Geiste des Geheimen Deutschland*, Wien/Leipzig 2002, S. 7.

¹⁸⁸ Ackermann, Marion: »Vorwort«, in: Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf (Hg.): *Katharina Sieverding. mal d'archive*, K21 Ständehaus, Berlin 2014 (Kat.Ausst.). S. 9-10, S. 9.

¹⁸⁹ Kleine, Susanne: »Face to Face«, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn (Hg.): *Katharina Sieverding. Kunst und Kapital. Werke von 1967 bis 2017*, Bundeskunsthalle Bonn, Bonn/München 2017 (Kat.Ausst.), S. 9-15, S. 11.

Widerstandskämpfer Claus von Stauffenberg.¹⁹⁰ Sieverding hat in einem Interview erklärt, dass es ihr nicht um physiognomische Ähnlichkeiten zwischen ihrem Gesicht und dem von Claus von Stauffenberg ging:

„Es ging nicht um irgendeine Ähnlichkeit mit dem Widerstandskämpfer Claus Schenk Graf von Stauffenberg, aber diese Close-Up-Technik konstruierte eine spezielle komplexe Matrix zur virulenten Frage und Selbstbefragung nach Moral und politischer Verantwortung.“¹⁹¹

Diedrich Diederichsen beschreibt die Arbeit am Stauffenberg-Block unter zwei Aspekten: Einerseits verweist er auf den Namen Claus von Stauffenberg in der Nutzung durch Sieverding, noch bevor Stauffenberg zu einem Helden des US-amerikanischen Mainstreamkinos, mit Tom Cruise als Stauffenberg mutierte.¹⁹² Andererseits verweist Diederichsen auf den zeitgeschichtlichen Aspekt. So beschreibt er, wie Ende der 1960er Jahre junge Menschen sich unter Drogeneinfluss vor den Spiegel setzten und warteten, bis ihr Gesicht andere Formen annahm.¹⁹³

„Die Frage, wie kann ich mir als Angehörige der Täternation in das eigene Gesicht sehen, wie kann ich im ganzen Sinne der Metapher mir gegenüber mein Gesicht wahren, was geschieht, wenn ich es versuche, begegnet der anderen Frage, in welchem Verhältnis steht mein Gesicht als Ausweis meiner verantwortlichen Subjektivität in der ersten Frage zu meiner Position als Frau in einem Bilderregime, das mir meine Subjektivität aus ganz anderen Gründen abspricht oder bricht. Wie kann ich also, anders gesagt, überhaupt erst die Subjektivität erwerben und gestalten, die es mir möglich macht, meine moralische Verantwortlichkeit im dringend gebotenen Sinne der

¹⁹⁰ Kleine, Susanne: »Face to Face«, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn (Hg.): *Katharina Sieverding. Kunst und Kapital. Werke von 1967 bis 2017*, Bundeskunsthalle Bonn, Bonn/München 2017 (Kat.Ausst.), S. 9-15, S. 11.

¹⁹¹ Tappeiner, Maria Anna/ Sieverding, »Katharina: Katharina Sieverding. Eine nationale Identität muss sich permanent neu konstruieren und hinterfragen«, in: *Kunstforum International* 236 (2015), S. 74-81, <https://www.kunstforum.de/artikel/katharina-sieverding-7/> (aufgerufen 11. 03. 2022).

¹⁹² Diederichsen, Diedrich: »Überlagerungen. Feminismus, Antifaschismus und Psychedelia«, in: Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf (Hg.): *Katharina Sieverding. mal d'archive*, K21 Ständehaus, Berlin 2014 (Kat.Ausst.), S. 24-30, S. 25.

¹⁹³ Diederichsen, Diedrich: »Überlagerungen. Feminismus, Antifaschismus und Psychedelia«, in: Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf (Hg.): *Katharina Sieverding. mal d'archive*, K21 Ständehaus, Berlin 2014 (Kat.Ausst.), S. 24-30, S. 26.

geschichtlichen Situation – Nachkriegsdeutschland – wahrzunehmen oder zu überprüfen?“¹⁹⁴

Katharina Sieverding beschreibt, dass mit der künstlerischen Arbeit „Stauffenberg-Block I-XVI (1969)“ ein Diskussionsrahmen erschlossen werden sollte, der insbesondere ihre eigene Generation miteinbinden sollte.¹⁹⁵ Sieverding wurde während des Zweiten Weltkrieges zur Welt gebracht. Zum Zeitpunkt der Konzeption und Herstellung des „Stauffenberg-Blocks“ wollte sich Sieverding mit dem Antifaschismus auseinandersetzen und auf die Menschen verweisen, die damals zum Widerstand gegen das NS-Regime übergingen. Zudem befasste sich Katharina Sieverding auch mit der Möglichkeit politischer Kunst: „Kann Kunst überhaupt politisch sein? Hat sie überhaupt eine Chance, an diesen großen Anspruch Widerstand heranzureichen?“¹⁹⁶ Auch sollten sich die BetrachterInnen mit diesen Fragen beschäftigen. Dabei wollte sich Katharina Sieverding aber nicht einschränken, sondern das Thema in seiner großen Breite auf die BetrachterInnen wirken lassen: „Es gibt keine Lösung oder Programmatik, die ich anbiete.“¹⁹⁷

Bei Katharina Sieverding scheint die Bild-Text-Schere auch in anderen Werken immer wieder auf, wo Bild und Text ineinander geführt werden und wo eben jene Diskrepanz zur Wirkung des Kunstwerkes beiträgt. Die Wirkung ist dabei zumeist mehrdeutig. Ein Beispiel hierfür ist „Grossfoto I/75, 1975“, in dem die Künstlerin ihr Bild einem Bild einer japanischen Tänzerin¹⁹⁸ gegenüberstellt und darüber der Schriftzug prangt: „Es war eine merkwürdige Freundschaft. Es war eine Freundschaft zwischen einer Rechenmaschine und einem Vulkan.“¹⁹⁹ Ein weiteres Beispiel ist etwa: „Grossfoto V/76, Selbst in der Winterkälte arbeiten die Taucher 20 Meter tief

¹⁹⁴ Diederichsen, Diedrich: »Überlagerungen. Feminismus, Antifaschismus und Psychedelia«, in: Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf (Hg.): *Katharina Sieverding. mal d'archive*, K21 Ständehaus, Berlin 2014 (Kat.Ausst.), S. 24-30, S. 27.

¹⁹⁵ Tappeiner, Maria Anna/ Sieverding, »Katharina: Katharina Sieverding. Eine nationale Identität muss sich permanent neu konstruieren und hinterfragen«, in: *Kunstforum International* 236 (2015), S. 74-81, <https://www.kunstforum.de/artikel/katharina-sieverding-7/> (aufgerufen 11. 03. 2022).

¹⁹⁶ Tappeiner, Maria Anna/ Sieverding, »Katharina: Katharina Sieverding. Eine nationale Identität muss sich permanent neu konstruieren und hinterfragen«, in: *Kunstforum International* 236 (2015), S. 74-81, <https://www.kunstforum.de/artikel/katharina-sieverding-7/> (aufgerufen 11. 03. 2022).

¹⁹⁷ Tappeiner, Maria Anna/ Sieverding, »Katharina: Katharina Sieverding. Eine nationale Identität muss sich permanent neu konstruieren und hinterfragen«, in: *Kunstforum International* 236 (2015), S. 74-81, <https://www.kunstforum.de/artikel/katharina-sieverding-7/> (aufgerufen 11. 03. 2022).

¹⁹⁸ Zweite, Armin: »Vergegenwärtigung und Auflösung des Subjekts. Unsystematische Anmerkungen zu einigen Bildern Katharina Sieverdings«, in: Stedelijk Museum of Modern Art Amsterdam/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf (Hg.): *Katharina Sieverding. 1967-1997*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf/Stedelijk Museum of Modern Art Amsterdam, Köln 1997 (Kat. Ausst.), S. 240-251, S. 249.

¹⁹⁹ Siehe etwa: Luckow, Dirk: *Katharina Sieverding. Fotografien, Projektionen, Installationen. 2020-1966*, Deichtorhallen Hamburg/Sammlung Falckenberg, Köln 2020 (Kat. Ausst.), S. 36-37.

unter Wasser, 1976²⁰⁰. In letzterem stellt Sieverding ihr Porträt, in der Kleidung eines Cowboys einer bewaffneten chinesischen Bäuerin²⁰¹ gegenüber. In diesem Kontext verweist Armin Zweite etwa auf den Selbstbezug über den Anderen, meint hier jedoch den Fremden.²⁰² So beschreibt Zweite das Verhältnis des Subjekts zu sich und seinem Umfeld als voneinander abhängig und nicht getrennt zu betrachten. Die Gegenüberstellung mit dem Anderen/Fremden versteht Zweite bei Katharina Sieverding folgendermaßen:

„Selbstverständnis ist ohne Weltverständnis unmöglich und vice versa. Identitäten sind durch Differenzen bestimmt. Das Ich definiert sich durch den Anderen, ist beides gleichzeitig: Impuls und Reflex.“²⁰³

Rudolf Schmitz verweist beim „Stauffenberg-Block“ auf das im Bild manifeste Thema der Strahlung.²⁰⁴ Schmitz bezieht sich auf den Begriff der Imago: „Der sogenannte *Stauffenberg-Block* [...] hebt das angesprochene Thema der Strahlung auf ein neues Niveau der Imago-Politik.“²⁰⁵ Katharina Sieverding nutzt das Medium Fotografie, sodass einerseits das Thema der radioaktiven Strahlung angesprochen wird, aber auch andererseits ein wie von Röntgenstrahlung durchleuchtetes Gesicht zu Tage tritt, so Schmitz. Er sieht Katharina Sieverding im „Stauffenberg-Block“ die „maskenhaft starre Beobachterposition“²⁰⁶

²⁰⁰ Siehe etwa: Luckow, Dirk: *Katharina Sieverding. Fotografien, Projektionen, Installationen. 2020-1966*, Deichtorhallen Hamburg/Sammlung Falckenberg, Köln 2020 (Kat. Ausst.), S. 40-41.

²⁰¹ Zweite, Armin: »Vergegenwärtigung und Auflösung des Subjekts. Unsystematische Anmerkungen zu einigen Bildern Katharina Sieverdings«, in: Stedelijk Museum of Modern Art Amsterdam/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf (Hg.): *Katharina Sieverding. 1967-1997*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf/Stedelijk Museum of Modern Art Amsterdam, Köln 1997 (Kat. Ausst.), S. 240-251, S. 249.

²⁰² Zweite, Armin: »Vergegenwärtigung und Auflösung des Subjekts. Unsystematische Anmerkungen zu einigen Bildern Katharina Sieverdings«, in: Stedelijk Museum of Modern Art Amsterdam/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf (Hg.): *Katharina Sieverding. 1967-1997*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf/Stedelijk Museum of Modern Art Amsterdam, Köln 1997 (Kat. Ausst.), S. 240-251, S. 249.

²⁰³ Zweite, Armin: »Vergegenwärtigung und Auflösung des Subjekts. Unsystematische Anmerkungen zu einigen Bildern Katharina Sieverdings«, in: Stedelijk Museum of Modern Art Amsterdam/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf (Hg.): *Katharina Sieverding. 1967-1997*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf/Stedelijk Museum of Modern Art Amsterdam, Köln 1997 (Kat. Ausst.), S. 240-251, S. 249.

²⁰⁴ Schmitz, Rudolf: »Unwiderstehliche mimetische Strömung«, in: Stedelijk Museum of Modern Art Amsterdam/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf (Hg.): *Katharina Sieverding. 1967-1997*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf/Stedelijk Museum of Modern Art Amsterdam, Köln 1997 (Kat. Ausst.), S. 252-257, S. 254.

²⁰⁵ Schmitz, Rudolf: »Unwiderstehliche mimetische Strömung«, in: Stedelijk Museum of Modern Art Amsterdam/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf (Hg.): *Katharina Sieverding. 1967-1997*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf/Stedelijk Museum of Modern Art Amsterdam, Köln 1997 (Kat. Ausst.), S. 252-257, S. 254.

²⁰⁶ Schmitz, Rudolf: »Unwiderstehliche mimetische Strömung«, in: Stedelijk Museum of Modern Art Amsterdam/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf (Hg.): *Katharina Sieverding. 1967-1997*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf/Stedelijk Museum of Modern Art Amsterdam, Köln 1997 (Kat. Ausst.), S. 252-257, S. 254.

dekonstruieren. Auch gelingt Katharina Sieverding, laut Schmitz, mit einer nicht zugleich ersichtlichen Geschlechteridentität im Werk eine Veränderung dieses Begriffes. Zudem kann Sieverding die Begrenzung von Zeit und Geschichte aufheben. Schmitz bestätigt darüber hinaus, wie ausgezeichnet die Künstlerin die sonst kritische Signalfarbe Rot zu verwenden weiß und bei der Wahl des roten Farbfilters in der Dunkelkammer das „Spektrum [dieser Farbe] noch einmal und unvermutet differenziert auffaltet.“²⁰⁷

Alanna Heiss beschreibt bei der Betrachtung der Gesichter Katharina Sieverdings im „Stauffenberg-Block“ die beobachtbaren unterschiedlichen Gesichtsausdrücke: manchmal, so Heiss, scheint ein Lächeln auf, manchmal ein Flehen.²⁰⁸ Heiss führt diese Beobachtungen auf die zeitgleich ähnlichen und doch unterschiedlichen Gesichter zurück. Wird von den BetrachterInnen ein Bild wahrgenommen, unter den 16 Gesichtern, verschwindet dieses zuvor dagewesene Bild. Es sind gewissermaßen viele Gesichter innerhalb eines einzigen: „it is many faces within one.“²⁰⁹ Tritt der Betrachter oder die Betrachterin einen Schritt zurück vom „Stauffenberg-Block“, um das Werk in seiner Gesamtheit wahrzunehmen, sieht er oder sie ein Gesicht unter vielen in einem einzigen Gesicht trotz der Mehrzahl der Abbildungen: „When we stand back in an attempt to absorb the series, we see a map detailing one face within many (within one).“²¹⁰ Im „Stauffenberg-Block“ wird die Vorstellung eines fragmentierten Ichs („fragmentary self“²¹¹) dargelegt, wie Heiss betont, was jedoch in allen Selbstporträts von Katharina Sieverding thematisiert wird. Darüber hinaus wird auch das Verständnis für die zersplitterte Beschaffenheit des Anderen geschaffen, wie Heiss an dieser Stelle hinzufügt, egal wie entfernt dieser Andere/Fremde sein sollte.

Die Künstlerin selbst betont die Konzeption des „Stauffenberg-Blocks“ als „historische Frage, eine Frage danach, Zeugnis abzulegen“ („a historical question, a question about testimony“²¹²). Es geht der Künstlerin sowohl um Subjektivität, individuell wie kollektiv, sowie um die Frage nach gemeinschaftlicher und individueller Verantwortung und die Frage der Vertretung

²⁰⁷ Schmitz, Rudolf: »Unwiderstehliche mimetische Strömung«, in: Stedelijk Museum of Modern Art Amsterdam/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf (Hg.): Katharina Sieverding. 1967-1997, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf/Stedelijk Museum of Modern Art Amsterdam, Köln 1997 (Kat. Ausst.), S. 252-257, S. 254. (Einschub: A.M.)

²⁰⁸ Heiss, Alanna: »Close Up«, in: Biesenbach, Klaus (Hg.): *Katharina Sieverding. Close Up*, P.S. 1 Contemporary Art Center New York/KW Institute for Contemporary Art Berlin, New York 2004 (Kat. Ausst.), S. 12-14, S. 12f.

²⁰⁹ Heiss, Alanna: »Close Up«, in: Biesenbach, Klaus (Hg.): *Katharina Sieverding. Close Up*, P.S. 1 Contemporary Art Center New York/KW Institute for Contemporary Art Berlin, New York 2004 (Kat. Ausst.), S. 12-14, S. 12f.

²¹⁰ Heiss, Alanna: »Close Up«, in: Biesenbach, Klaus (Hg.): *Katharina Sieverding. Close Up*, P.S. 1 Contemporary Art Center New York/KW Institute for Contemporary Art Berlin, New York 2004 (Kat. Ausst.), S. 12-14, S. 12f.

²¹¹ Heiss, Alanna: »Close Up«, in: Biesenbach, Klaus (Hg.): *Katharina Sieverding. Close Up*, P.S. 1 Contemporary Art Center New York/KW Institute for Contemporary Art Berlin, New York 2004 (Kat. Ausst.), S. 12-14, S. 12f.

²¹² Katharina Sieverding: »Katharina Sieverding in conversation with Alanna Heiss«, in: Biesenbach, Klaus (Hg.): *Katharina Sieverding. Close Up*, P.S. 1 Contemporary Art Center New York/KW Institute for Contemporary Art Berlin, New York 2004 (Kat. Ausst.), S. 15-16, S. 15.

(„agency“)²¹³. Die Künstlerin selbst beschreibt die Selbstporträts des „Stauffenberg-Block“ als Reflexion des Gesichts als Oberfläche mit der Möglichkeit einer Einschreibung („the face as a general inscriptive surface“²¹⁴) und als Nahtstelle/Schnittstelle für Fragen bezüglich des Gefühls, des Intellekts, bezüglich Geschlechteridentitäten und angesichts von Kultur und Politik, um auf unterschiedlichen Ebenen mit dem oder den Anderen zu kommunizieren.²¹⁵ Katharina Sieverding bestätigt auch, dass die Gesichter des „Stauffenberg-Blocks“, ihre eigenen Selbstporträts, als universelle Beispiele des menschlichen Gesichts stehen, sodass die größtmögliche Anzahl an Überlegungen und Dialogen ermöglicht wird.²¹⁶ Auch Fragen der Selbstrepräsentation/Selbstdarstellung als Mensch und Subjekt in Hinsicht auf Subjektivität, Identifizierung, Individualität und Geschichte sollen aufgeworfen werden, so Sieverding. Die Künstlerin fügt an, dass auch Nicht-Subjektivität, Gegen-Identifizierung, die Massenmedien, geschlechterübergreifende Themen sowie Referenzen zur Rezeption des Kunstwerkes als auch der Wahrnehmung von sozialen und Geschlechteridentitäten durch die Arbeit am Selbstporträt adressiert werden.

Diedrich Diederichsen bespricht den „Stauffenberg-Block“ im Kontext seiner zeitgeschichtlichen Entstehung,²¹⁷ wie bereits kurz angeführt wurde. Er legt dar, dass dies die Zeit war, in der die KünstlerInnen und die jungen Menschen sich vor den Spiegel setzten und im Drogenrausch ihr Gesicht betrachteten, bis dieses zu zerfließen schien, bis dieses sich schlussendlich veränderte.²¹⁸ Dabei verweist Diederichsen auf die „Erfahrung der Destabilisierung des Gesichts als grammatische Einheit“²¹⁹ unter Drogeneinfluss. Das Ergebnis sei, dass die subjektive Empfindung nicht verschwände, auch verlöre das Subjekt dabei nicht

²¹³ Katharina Sieverding: »Katharina Sieverding in conversation with Alanna Heiss«, in: Biesenbach, Klaus (Hg.): *Katharina Sieverding. Close Up*, P.S. 1 Contemporary Art Center New York/KW Institute for Contemporary Art Berlin, New York 2004 (Kat. Ausst.), S. 15-16, S. 15.

²¹⁴ Katharina Sieverding: »Katharina Sieverding in conversation with Alanna Heiss«, in: Biesenbach, Klaus (Hg.): *Katharina Sieverding. Close Up*, P.S. 1 Contemporary Art Center New York/KW Institute for Contemporary Art Berlin, New York 2004 (Kat. Ausst.), S. 15-16, S. 15.

²¹⁵ Katharina Sieverding: »Katharina Sieverding in conversation with Alanna Heiss«, in: Biesenbach, Klaus (Hg.): *Katharina Sieverding. Close Up*, P.S. 1 Contemporary Art Center New York/KW Institute for Contemporary Art Berlin, New York 2004 (Kat. Ausst.), S. 15-16, S. 15.

²¹⁶ Katharina Sieverding: »Katharina Sieverding in conversation with Alanna Heiss«, in: Biesenbach, Klaus (Hg.): *Katharina Sieverding. Close Up*, P.S. 1 Contemporary Art Center New York/KW Institute for Contemporary Art Berlin, New York 2004 (Kat. Ausst.), S. 15-16, S. 15.

²¹⁷ Diederichsen, Diedrich: »Überlagerungen. Feminismus, Antifaschismus und Psychedelia«, in: Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf (Hg.): Katharina Sieverding. mal d'archive, K21 Ständehaus, Berlin 2014 (Kat. Ausst.), S. 24-30, S. 29.

²¹⁸ Diederichsen, Diedrich: »Überlagerungen. Feminismus, Antifaschismus und Psychedelia«, in: Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf (Hg.): Katharina Sieverding. mal d'archive, K21 Ständehaus, Berlin 2014 (Kat. Ausst.), S. 24-30, S. 29.

²¹⁹ Diederichsen, Diedrich: »Überlagerungen. Feminismus, Antifaschismus und Psychedelia«, in: Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf (Hg.): Katharina Sieverding. mal d'archive, K21 Ständehaus, Berlin 2014 (Kat. Ausst.), S. 24-30, S. 29.

seinen Anspruch, der Pflicht nachzukommen. Diederichsen zeigt auf, dass Katharina Sieverding mit ihrer Bearbeitung der Fotografien durch die Solarisation und den verwendeten Rotfilter die „(Re-)Konstruierbarkeit und Relativierbarkeit des Gesichts“²²⁰ reflektiert, „denn das Gesicht selbst zerläuft gerade nicht.“²²¹ Diederichsen führt die Erkenntnis auf „[d]ie psychedelische Erfahrung“²²² und die Reflexion der Subjektconstitution zurück, dass das Gesicht des Subjekts eben nicht verschwindet, sondern dem standhält. Das Bild des Gesichtes löst sich nicht auf in reine Einzelteile/ einzelne Einheiten, sondern besteht fort in seiner „materielle[n] Heterogenität“²²³: „Zerfließen und Bestehen, Rekonfiguration und Beharren bestehen nebeneinander und hängen miteinander zusammen.“²²⁴

Prinzipiell ist das Frühwerk von Katharina Sieverding eine Auseinandersetzung mit ihrem Gesicht. Die Künstlerin hat verschiedene künstlerische Arbeiten geliefert, die mit unterschiedlichen Mitteln das Selbstporträt in den Vordergrund setzen. So beginnt ihre fotografische Auseinandersetzung spezifisch mit dem Selbstporträt in der Arbeit „Maton“ (1969-1972), als sich die Künstlerin in einem Fotoautomaten selbst fotografiert hat und diese Fotografien waren dann der Ausgangspunkt für die 99-teilige²²⁵ fotografische Arbeit, in der die Fotografien zusätzlich noch bearbeitet wurden. Die Künstlerin gibt selbst in einem Interview an, dass zu ihren ersten Arbeiten im Medium Fotografie die Selbstporträts aus dem Fotoautomaten zählten.²²⁶ Da Katharina Sieverding über kein eigenes Studio verfügte, auch stand ihr kein Labor zur Verfügung, nur eine geborgte Fotokamera, nutze sie die Fotoautomaten

²²⁰ Diederichsen, Diederich: »Überlagerungen. Feminismus, Antifaschismus und Psychedelia«, in: Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf (Hg.): Katharina Sieverding. mal d'archive, K21 Ständehaus, Berlin 2014 (Kat. Ausst.), S. 24-30, S. 29.

²²¹ Diederichsen, Diederich: »Überlagerungen. Feminismus, Antifaschismus und Psychedelia«, in: Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf (Hg.): Katharina Sieverding. mal d'archive, K21 Ständehaus, Berlin 2014 (Kat. Ausst.), S. 24-30, S. 29.

²²² Diederichsen, Diederich: »Überlagerungen. Feminismus, Antifaschismus und Psychedelia«, in: Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf (Hg.): Katharina Sieverding. mal d'archive, K21 Ständehaus, Berlin 2014 (Kat. Ausst.), S. 24-30, S. 29.

²²³ Diederichsen, Diederich: »Überlagerungen. Feminismus, Antifaschismus und Psychedelia«, in: Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf (Hg.): Katharina Sieverding. mal d'archive, K21 Ständehaus, Berlin 2014 (Kat. Ausst.), S. 24-30, S. 29.

²²⁴ Diederichsen, Diederich: »Überlagerungen. Feminismus, Antifaschismus und Psychedelia«, in: Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf (Hg.): Katharina Sieverding. mal d'archive, K21 Ständehaus, Berlin 2014 (Kat. Ausst.), S. 24-30, S. 29.

²²⁵ Als Referenz wurde die 99-teilige Arbeit im Künstlerkatalog Katharina Sieverding. Close Up genommen. (Biesenbach, Klaus (Hg.): Katharina Sieverding. Close Up, P.S. 1 Contemporary Art Center New York/KW Institute for Contemporary Art Berlin, New York 2004 (Kat. Ausst.), S. 95-195.)

²²⁶ Sieverding, Katharina/Wally, Barbara: »Auszüge aus einem Gespräch zwischen Barbara Wally und Katharina Sieverding. Anlässlich einer Veranstaltung der Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg im Theater Metropolis, Salzburg, 4. August 1997«, in: Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg/Galerie Fotohof Salzburg (Hg.): *Weltlinie 1998. Katharina Sieverding in der Residenzgalerie Salzburg*, Residenzgalerie Salzburg, Mönchengladbach 1998 (Kat. Ausst.), S. 14-47, S. 17.

als „die kleinste Einheit – Fotostudio, Kamera und Labor in einer Kabine“²²⁷. Die Künstlerin arbeitete während ihrer Studienzeit an der Kunstakademie in einer Bar. Nach einer Arbeitsschicht an der Bar lichtete sie sich im Fotoautomaten ab und fixierte so eben jenen verblässenden Moment mit der Kamera.²²⁸ Die Künstlerin schildert die Situation in einem weiteren Interview, wie folgt:

„Ich arbeitete damals neben meinem Studium an der Akademie an der Theke einer Bar in der Düsseldorfer Altstadt. Teil meiner Rolle oder, wenn Du so willst, Selbst-Inszenierung hinter der Bar war jedes Mal eine andere Persona: ich schuf für jeden Abend eine neue Kunstfigur, in der ich eigentlich immer mit Geschlechterrollen und ambivalenten Merkmalen der Zuschreibung spielte. [...] Nach der Arbeit bin ich in meiner jeweiligen Aufmachung am frühen Morgen noch regelmäßig in einen Paßbildautomaten gegangen, der in der Nähe war, und habe Paßbilder gemacht. Der Automat war ein unkompliziertes Arbeitsfeld: hier hatte ich alles auf einmal – Kamera, Fotostudio, Labor, und ich hatte meine Ruhe.“²²⁹

Auch legt die Künstlerin im Interview dar, dass sie die Selbstporträts aus dem Fotoautomaten nicht in Form von einzelnen Fotografien ausgestellt hat.²³⁰ Sieverding nutzte die im Fotoautomaten produzierten Selbstporträts als „großformatige Porträt-Blöcke“²³¹. Sieverding

²²⁷ Sieverding, Katharina/Wally, Barbara: »Auszüge aus einem Gespräch zwischen Barbara Wally und Katharina Sieverding. Anlässlich einer Veranstaltung der Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg im Theater Metropolis, Salzburg, 4. August 1997«, in: Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg/Galerie Fotohof Salzburg (Hg.): *Weltlinie 1998. Katharina Sieverding in der Residenzgalerie Salzburg*, Residenzgalerie Salzburg, Mönchengladbach 1998 (Kat. Ausst.), S. 14-47, S. 17.

²²⁸ Sieverding, Katharina/Wally, Barbara: »Auszüge aus einem Gespräch zwischen Barbara Wally und Katharina Sieverding. Anlässlich einer Veranstaltung der Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg im Theater Metropolis, Salzburg, 4. August 1997«, in: Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg/Galerie Fotohof Salzburg (Hg.): *Weltlinie 1998. Katharina Sieverding in der Residenzgalerie Salzburg*, Residenzgalerie Salzburg, Mönchengladbach 1998 (Kat. Ausst.), S. 14-47, S. 17.

²²⁹ Kröner, Magdalena/Sieverding, Katharina: »Katharina Sieverding. Das Gesicht erschien mir als naheliegendstes Medium der Selbstreflexion. Ein Gespräch mit Magdalena Kröner«, in: *Kunstforum International* 232 (2015), S. 168-179, <https://www.kunstforum.de/artikel/katharina-sieverding/> (aufgerufen 11. 03. 2022).

²³⁰ Sieverding, Katharina/Wally, Barbara: »Auszüge aus einem Gespräch zwischen Barbara Wally und Katharina Sieverding. Anlässlich einer Veranstaltung der Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg im Theater Metropolis, Salzburg, 4. August 1997«, in: Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg/Galerie Fotohof Salzburg (Hg.): *Weltlinie 1998. Katharina Sieverding in der Residenzgalerie Salzburg*, Residenzgalerie Salzburg, Mönchengladbach 1998 (Kat. Ausst.), S. 14-47, S. 17.

²³¹ Sieverding, Katharina/Wally, Barbara: »Auszüge aus einem Gespräch zwischen Barbara Wally und Katharina Sieverding. Anlässlich einer Veranstaltung der Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg im Theater Metropolis, Salzburg, 4. August 1997«, in: Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst

hierzu: „Irgendwie hatte ich von Anfang an den Drang, die Fotografie zu monumentalisieren.“²³²

Klaus Biesenbach erklärt in einer Besprechung von Katharina Sieverdings künstlerischen Werk die Kamera zum Ersatz des Spiegels.²³³ Biesenbach bezieht sich auf Foto- wie Videokamera, spricht jedoch der Videokamera mehr Bedeutung zu. Durch die Kamera und durch die Entstehung von Fotografien werden dem Subjekt Bilder zur Identifizierung geliefert, die auch für das Subjekt richtungsweisend sind:

„Katharina Sieverding antizipiert sehr früh dieses Phänomen und setzt es als Katalysator in der Subjekt/Objekt-, Kamera/Gesicht-Relation ihrer Arbeiten ein. Sie setzt ihr Gesicht als Spiegel der Zeit der Kamera entgegen. Die aktive Rolle, von Kreativität, Partizipation bis hin zu aktiver Verantwortung, bestimmen diese Haltung, die das Gesicht, das eigene Gesicht des Künstlers als Spiegel nutzt.“²³⁴

Die Künstlerin spricht im Interview auch von Spiegelung der BetrachterInnen in ihren Selbstporträts und von Identifizierung.²³⁵ Armin Zweite verweist auf das „Unverwechselbare und Eigenständige“²³⁶ in Katharina Sieverdings künstlerischer Herangehensweise. Zwar gibt Zweite auch andere Künstler an, wie Peter Roehr und Thomas Bayrle, die insbesondere mit der Wiederholung in ihren Werken arbeiten, was im Zeitraum der Entstehung von „Maton“ und dem „Stauffenberg-Block“ in Mode war. Zweite nennt auch die Referenz auf Andy Warhols Werk. Dies sei jedoch getrennt von Katharina Sieverdings Bearbeitung und Verfremdung im großen Kontext zu sehen. Zweite nennt an dieser Stelle Warhols „13 Most Beautiful Women“

Salzburg/Galerie Fotohof Salzburg (Hg.): *Weltlinie 1998. Katharina Sieverding in der Residenzgalerie Salzburg*, Residenzgalerie Salzburg, Mönchengladbach 1998 (Kat.Ausst.), S. 14-47, S. 17.

²³² Sieverding, Katharina/Wally, Barbara: »Auszüge aus einem Gespräch zwischen Barbara Wally und Katharina Sieverding. Anlässlich einer Veranstaltung der Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg im Theater Metropolis, Salzburg, 4. August 1997«, in: Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg/Galerie Fotohof Salzburg (Hg.): *Weltlinie 1998. Katharina Sieverding in der Residenzgalerie Salzburg*, Residenzgalerie Salzburg, Mönchengladbach 1998 (Kat.Ausst.), S. 14-47, S. 17.

²³³ Biesenbach, Klaus: »Katharina Sieverding: Menschenbilder«, in: Biesenbach, Klaus: *In Bildern denken. Kunst, Medien und Ethik*, Regensburg 2007, S. 104-109, S. 107f.

²³⁴ Biesenbach, Klaus: »Katharina Sieverding: Menschenbilder«, in: Biesenbach, Klaus: *In Bildern denken. Kunst, Medien und Ethik*, Regensburg 2007, S. 104-109, S. 107f.

²³⁵ Sieverding, Katharina/ Wally, Barbara: »Auszüge aus einem Gespräch zwischen Barbara Wally und Katharina Sieverding anlässlich einer Veranstaltung der Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg im Theater Metropolis, Salzburg, 4. August 1997, in: Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst/Galerie Fotohof Salzburg (Hg.): *Weltlinie 1998. Katharina Sieverding in der Residenzgalerie Salzburg*, Residenzgalerie Salzburg, Salzburg 1998 (Kat.Ausst.), S.14-47, S. 15.

²³⁶ Zweite, Armin: »Vergegenwärtigung und Auflösung des Subjekts. Unsystematische Anmerkungen zu einigen Bildern Katharina Sieverdings«, in: Stedelijk Museum of Modern Art Amsterdam/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf (Hg.): *Katharina Sieverding. 1967-1997*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf/Stedelijk Museum of Modern Art Amsterdam, Köln 1997 (Kat.Ausst.), S. 240-251, S. 250.

aus dem Jahr 1964 sowie die Serie mit der Schauspielerin Marilyn Monroe aus dem Jahr 1967. Im Unterschied zu Warhols Werk, so Zweite, transzendiert Sieverding das Äußere und Zweite sagt, „daß die Künstlerin zwei Aspekte reflektiert: das benutzte Medium und den übermittelten Ausdruck.“²³⁷ Katharina Sieverding nennt im Interview mit Alanna Heiss, dass sie in der konzeptuellen Entwicklung etwa von „Maton“ auch auf Marcel Duchamps Readymades, auf Aneignung („appropriation“²³⁸), auf „Der Tod des Autors“ von Roland Barthes sowie „Das Ornament der Masse“ von Siegfried Kracauer und „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ von Walter Benjamin Bezug Bezug nahm.²³⁹

Katharina Sieverdings Werk „Stauffenberg-Block“ nimmt seinen Ausgangspunkt in Selbstporträts im Fotoautomaten, derselben Grundlage, wie für die künstlerische Arbeit „Maton“ ab 1969. Doch Sieverding belässt es nicht dabei. Sie führt ihre Arbeit an „Maton“ noch bis 1972 fort. Dabei, so Susanne Kleine, stehen Begriffe wie „Subjektivität, Objektivität und vor allem Identität“²⁴⁰ im Zentrum von Sieverding mit dem Medium Fotografie. Rudolf Schmitz erklärt zudem einen interessanten Aspekt in den fotografischen Selbstporträts von Katharina Sieverding. Denn die Künstlerin hat sich im Moment der Fotoaufnahmen im Automaten im Spiegel selbst gesehen, an „jenem halböffentlichen Ort, der zudem durch die Umkleidung der Fotolinse mit einem Spiegel lückenlose Selbstkontrolle verheißt.“²⁴¹

Eine weitere maßgebliche fotografische Arbeit von Katharina Sieverding im Rahmen der Selbstporträts ist „Die Sonne um Mitternacht schauen (1973)“²⁴². Zumeist hat sich die Künstlerin nachts, unter der Kamera liegend, abgelichtet.²⁴³ Ein Teil der Fotografien zeigt die

²³⁷ Zweite, Armin: »Vergegenwärtigung und Auflösung des Subjekts. Unsystematische Anmerkungen zu einigen Bildern Katharina Sieverdings«, in: Stedelijk Museum of Modern Art Amsterdam/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf (Hg.): *Katharina Sieverding. 1967-1997*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf/Stedelijk Museum of Modern Art Amsterdam, Köln 1997 (Kat.Ausst.), S. 240-251, S. 250.

²³⁸ Sieverding, Katharina/Heiss, Alanna: »Katharina Sieverding in Conversation with Alanna Heiss«, in: Biesenbach, Klaus (Hg.): *Katharina Sieverding. Close Up*, P.S. 1 Contemporary Art Center New York/KW Institute for Contemporary Art Berlin, New York 2004 (Kat.Ausst.), S. 15-16.

²³⁹ Sieverding, Katharina/Heiss, Alanna: »Katharina Sieverding in Conversation with Alanna Heiss«, in: Biesenbach, Klaus (Hg.): *Katharina Sieverding. Close Up*, P.S. 1 Contemporary Art Center New York/KW Institute for Contemporary Art Berlin, New York 2004 (Kat.Ausst.), S. 15-16.

²⁴⁰ Kleine, Susanne: »Face to Face«, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn (Hg.): *Katharina Sieverding. Kunst und Kapital. Werke von 1967 bis 2017*, Bundeskunsthalle Bonn, Bonn/München 2017 (Kat.Ausst.), S. 9-15, S. 11.

²⁴¹ Schmitz, Rudolf: »Unwiderstehliche mimetische Strömung«, in: Stedelijk Museum of Modern Art Amsterdam/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf (Hg.): *Katharina Sieverding. 1967-1997*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf/Stedelijk Museum of Modern Art Amsterdam, Köln 1997 (Kat.Ausst.), S. 252-257, S. 253.

²⁴² Biesenbach, Klaus (Hg.): *Katharina Sieverding. Close Up*, P.S. 1 Contemporary Art Center New York/KW Institute for Contemporary Art Berlin, New York 2004 (Kat. Ausst.), S. 197-393.

²⁴³ Sieverding, Katharina/Buchmann, Sabeth: »Life and Death in the Age of Biopolitics. A Conversation between Katharina Sieverding (KS) and Sabeth Buchmann (SB)«, in: Biesenbach, Klaus (Hg.): *Katharina Sieverding. Close Up*, P.S. 1 Contemporary Art Center New York/KW Institute for Contemporary Art Berlin, New York 2004 (Kat. Ausst.), S. 35-41, S. 39f.

Künstlerin mit einem mit Goldstaub bedeckten Gesicht. Susanne Kleine gibt an, dass sich Katharina Sieverding mit ihrer künstlerischen Arbeit nicht mehr lediglich auf die „scheinbar objektive[...] Abbildfunktion der Fotografie“²⁴⁴ bezieht. Sieverding bezweckt „künstlerische und kritische Porträtbildkonstruktionen“²⁴⁵, um damit auch gegen Diskriminierung vorzugehen, insbesondere in Fragen der Geschlechteridentität, von Alter und Rassismus, so Kleine.²⁴⁶ Kleine verweist zudem auf die Prozesse in der Dunkelkammer als „fast alchemistische[...] Vorgänge“²⁴⁷. Im Zyklus „Die Sonne um Mitternacht schauen“ wird durch den Goldstaub das Individuelle, wie etwa Hautfarbe, und das Private, d.h. jegliche Bezüge auf den Alltag, zum Verschwinden gebracht.²⁴⁸ Susanne Kleine führt auch an, dass die Selbstporträts in „Die Sonne um Mitternacht schauen“ als Serie und im Sinne von Masken nicht mehr zuordenbar sind.²⁴⁹ Die goldenen Gesichter dieser künstlerischen Arbeit sind „anonym, stereotyp und eliminieren so den konventionellen Porträtcharakter eines Bildes – den der möglichen Identifikation.“²⁵⁰

„Katharina Sieverding liefert hier die Idee eines Gesichts, das Fragen zur ‚Konzeption‘, zur Bestimmung von Identität aufwirft, und kann das nur mit sich selbst vereinen, indem sie ihr Gesicht als Oberfläche nutzt“²⁵¹.

²⁴⁴ Kleine, Susanne: »Face to Face«, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn (Hg.): Katharina Sieverding. Kunst und Kapital. Werke von 1967 bis 2017, Bundeskunsthalle Bonn, Bonn/München 2017 (Kat.Ausst.), S. 9-15, S. 11.

²⁴⁵ Kleine, Susanne: »Face to Face«, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn (Hg.): Katharina Sieverding. Kunst und Kapital. Werke von 1967 bis 2017, Bundeskunsthalle Bonn, Bonn/München 2017 (Kat.Ausst.), S. 9-15, S. 11.

²⁴⁶ Kleine, Susanne: »Face to Face«, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn (Hg.): Katharina Sieverding. Kunst und Kapital. Werke von 1967 bis 2017, Bundeskunsthalle Bonn, Bonn/München 2017 (Kat.Ausst.), S. 9-15, S. 11.

²⁴⁷ Kleine, Susanne: »Face to Face«, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn (Hg.): Katharina Sieverding. Kunst und Kapital. Werke von 1967 bis 2017, Bundeskunsthalle Bonn, Bonn/München 2017 (Kat.Ausst.), S. 9-15, S. 11.

²⁴⁸ Kleine, Susanne: »Face to Face«, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn (Hg.): Katharina Sieverding. Kunst und Kapital. Werke von 1967 bis 2017, Bundeskunsthalle Bonn, Bonn/München 2017 (Kat.Ausst.), S. 9-15, S. 11.

²⁴⁹ Die Datenprojektion „Die Sonne um Mitternacht schauen (2010-2013)“ wurde aus der gleichnamigen Fotoinstallation entwickelt und zu einer Installation mit Bildern der NASA von der Sonne verschmolzen. (Für eine Beschreibung des Kunstwerkes, siehe: Grönert, Alexander: »Die Ausstellung als Werk. Katharina Sieverding: Weltlinie 1968-2013«, in: Stiftung Museum Schloss Moyland/Sammlung van der Grinten/Joseph Beuys Archiv des Landes Nordrhein-Westfalen (Hg.): Katharina Sieverding. Weltlinie 1968-2013, Museum Schloss Moyland Bedburg-Hau, Nürnberg 2013 (Kat.Ausst.), S. 15-18) sowie Riese, Ute: »Einführung«, in: Riese, Ute (Hg.): Katharina Sieverding, Kunsthalle Gießen, Köln 2014 (Kat.Ausst.), S. 5-10, S. 8f.)

²⁵⁰ Kleine, Susanne: »Face to Face«, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn (Hg.): Katharina Sieverding. Kunst und Kapital. Werke von 1967 bis 2017, Bundeskunsthalle Bonn, Bonn/München 2017 (Kat.Ausst.), S. 9-15, S. 11.

²⁵¹ Kleine, Susanne: »Face to Face«, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn (Hg.): Katharina Sieverding. Kunst und Kapital. Werke von 1967 bis 2017, Bundeskunsthalle Bonn, Bonn/München 2017 (Kat.Ausst.), S. 9-15, S. 11.

Zudem schreibt Susanne Kleine, dass die goldenen Gesichter Ikonendarstellungen gleichen, mit Verweis auf das Licht reflektierende Masken aus Gold: „Das ikonenhafte goldene Gesicht, die Goldmaske, scheint alles Licht zu reflektieren und wieder abzustrahlen.“²⁵² Auch bei der künstlerischen Arbeit „Transformers (1973)“ hat Armin Zweite die Konnotation von Ikonendarstellungen. „Transformers“ zeigt die übereinander geblendeten Gesichter der Künstlerin und ihres Lebenspartners Klaus Mettig.²⁵³

„Durch geschickte Übereinanderblendung ihrer beiden Gesichter entstand das Abbild eines Antlitzes, das feminine und maskuline Züge weitgehend zur Deckung brachte, d.h. jeweils geprägte Identitäten auflöste, um daraus eine neue, gemeinsame Identität zu projektieren und schließlich ins Ikonenhafte zu überhöhen.“²⁵⁴

Die künstlerischen Arbeiten „Motorkamera (1973)“²⁵⁵ sowie die Werkreihe „Transformer (1973)“²⁵⁶ umfassen die Porträts von Katharina Sieverding und ihrem Lebenspartner Klaus Mettig.

Eine wichtige Arbeit, die wiederum auf das Problem der Bild-Text-Schere verweist, ist die Arbeit „Deutschland wird deutscher (1992)“²⁵⁷. Katharina Sieverding ist hier zu sehen, wie sie für eine Messerwerferin als nicht zu treffendes Ziel zur Verfügung stand. Das Bild wurde von Klaus Mettig geschossen. Das Bild entstand 1975, als sich Sieverding einer Gruppe von Schaustellern angeschlossen hatte. Sieverding posiert hier nicht für die Fotografie, sondern

²⁵² Kleine, Susanne: »Face to Face«, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn (Hg.): Katharina Sieverding. Kunst und Kapital. Werke von 1967 bis 2017, Bundeskunsthalle Bonn, Bonn/München 2017 (Kat. Ausst.), S. 9-15, S. 11.

²⁵³ Johannes Meinhardt spricht in seiner Ausstellungsbesprechung von Katharina Sieverdings damaligen Lebenspartner Klaus Mettig, jedoch konnte diese Information nicht weiter verifiziert werden. (Meinhardt, Johannes: »Baden-Baden: Katharina Sieverding. Die Sonne um Mitternacht schauen«, in: *Kunstforum International* 278 (2021), S. 267.)

²⁵⁴ Zweite, Armin: »Vergegenwärtigung und Auflösung des Subjekts. Unsystematische Anmerkungen zu einigen Bildern Katharina Sieverdings«, in: Stedelijk Museum of Modern Art Amsterdam/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf (Hg.): *Katharina Sieverding. 1967-1997*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf/Stedelijk Museum of Modern Art Amsterdam, Köln 1997 (Kat. Ausst.), S. 240-251, S. 240.

²⁵⁵ Die künstlerische Arbeit „Motorkamera (1973)“ diente als Grundlage für die darauffolgende Arbeit „Transformers (1973)“. Rainer Bellenbaum geht auf beide Arbeiten und deren Weiterentwicklung ein: Bellenbaum, Rainer: »Probenraum«, in: Buschmann, Renate/Imai inter media art institute Düsseldorf (Hg.): *Katharina Sieverding. Testcuts Projected Date Images*, NRW-Forum Düsseldorf, Köln 2010 (Kat. Ausst.), S. 11-13, S. 11.

²⁵⁶ Zur Beschreibung des Werkes, siehe etwa: Schmitz, Rudolf: »Das Summen des Transformators«, in: Fehle, Isabella (Hg.): *Katharina Sieverding. Transformer*, Städtische Galerie am Markt Schwäbisch Hall, Schwäbisch Hall 1998 (Kat. Ausst.), ohne Seitenangabe.

²⁵⁷ Einen guten Überblick zu Entstehung und Aktualisierung dieser künstlerischen Arbeit bietet: Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg (Hg.): *Katharina Sieverding. Deutschland wird deutscher. Präsentation und Dokumentation*, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, Regensburg 2019 (Kat. Ausst.).

wurde in der tatsächlichen Situation abgelichtet. Das Bild zeigt die Künstlerin, wie sie an einer Wand steht, rund um sie sind Messer, die in der Wand stecken. Im Bild prangt aber auch der Schriftzug „Deutschland wird deutscher“, eine Schlagzeile der Wochenzeitung „Die Zeit“ vom 6. März 1992. In dem Leitartikel wird kurz vor der Neugründung der Europäischen Union aufgrund des Maastrichter Vertrages berichtet, im Zuge der Wiedervereinigung in Deutschland wäre die Euroskepsis gestiegen.²⁵⁸ Aus Ärger über diesen Leitartikel nutzte Sieverding die Schlagzeile in ihrem Werk:

„Letztlich wird der Bildtitel als kritische Reaktion auf herrschende gesellschaftliche Zustände im Gestus des Widerstands formuliert. Sieverdings *Deutschland wird deutscher* entstand in einer Zeit, in der die nationale Identität des wiedervereinigten Deutschland in einer Findungskrise steckte.“²⁵⁹

Ausgestellt wurde diese künstlerische Arbeit erstmals in einer Plakataktion 1992 in Stuttgart. Eine weitere wichtige politische Arbeit, die Katharina Sieverding zu Beginn ihres künstlerischen Schaffens zeigt und dabei mit einem Schriftzug arbeitet, ist auch „The Great White Way Goes Black (1977)“. Die Künstlerin wurde im Moment eines Stromausfalles auf einer Party in New York abgelichtet. Man sieht sie mit einem Getränk in der Hand und einer roten Schirmmütze, wie sie auf die Kamera zukommt. Anlass für die Arbeit war jedoch ein mehrere Tage andauernder Stromausfall, der die Stadt lahmlegte. Während sich die weiße Bevölkerung verbarrikadierte und Angst vor Überfällen hatte, nutzte die arme schwarze Bevölkerung den Stromausfall, um zu plündern. Um auf diesen Notstand und das soziale Gefälle in den USA hinzuweisen, entstand das künstlerische Werk „The Great White Way Goes Black“. Philipp Ursprung bespricht dieses Werk im Kontext der Antike.²⁶⁰ Rainer Crone und David Moos gehen insbesondere auf die sozialen Hintergründe der Entstehung des Werkes ein.²⁶¹

²⁵⁸ Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg (Hg.): *Katharina Sieverding. Deutschland wird deutscher. Präsentation und Dokumentation*, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, Regensburg 2019 (Kat.Ausst.), S. 15.

²⁵⁹ Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg (Hg.): *Katharina Sieverding. Deutschland wird deutscher. Präsentation und Dokumentation*, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, Regensburg 2019 (Kat.Ausst.), S. 17.

²⁶⁰ Ursprung, Philip: »Katharina Sieverding und die Antike«, in: Jens, Walter/Seidensticker, Bernd (Hg.): *Ferne und Nähe der Antike*, S. 214-219.

²⁶¹ Crone, Rainer/Moos, David: »Let's do something we can do something about. Ideology, Identity, Photographic, Image«, in: Bonner Kunstverein (Hg.): *Sieverding*, Bonner Kunstverein/Galerie der Stadt Singelfingen/Salzbürger Kunstverein/Städtische Galerie Erlangen/Nassauischer Kunstverein Wiesbaden, Stuttgart 1992 (Kat.Ausst.), S. 48-71.

Katharina Sieverding hat 1992 auch eine Gedenkstätte im Deutschen Bundestag gestaltet: „Ein Mahnmal zum Andenken an die ermordeten und verfolgten Mitglieder des Reichstages der Weimarer Republik“²⁶². In dieser Arbeit sehen die BetrachterInnen nicht das Gesicht von Katharina Sieverding, sondern Aufnahmen aus dem Archiv. Insbesondere Brigitte Hausmann und Andreas Blühm besprechen dieses Werk eingehend.²⁶³

3.1.2. Psychologische Deutungen

Zu den auffälligsten theoretischen Konzeptionen im Hinblick auf die Selbstporträts von Katharina Sieverding mit spezifisch psychologischem Ansatz zählen die Aufsätze von Norman Bryson, der sich auf den Begriff der Ich-Imago in seinen Ausführungen stützt²⁶⁴ sowie Thomas Ebers, der argumentiert, dass die Künstlerin sich - indem sie die fotografischen Arbeiten in der Dunkelkammer unterschiedlichen Prozessen unterzieht – ihrem wahren Ich annähert und sich selbst somit näher kommt, im Gegensatz zum modernen Phänomen des Selfie.²⁶⁵ Brian O’Doherty verweist auf eine literarische Vorlage, welche das Abbild des Subjekts thematisiert: Oscar Wildes Roman „Das Bildnis des Dorian Gray“.²⁶⁶ Klaus Biesenbach kommt direkt auf den Roman zu sprechen²⁶⁷, spricht er von Lebensthemen, die sowohl im Roman als auch durch Katharina Sieverdings Werk angesprochen werden: das Altern und Identitätsfragen:

„das Reifen, das Altern, die ständige Veränderung eines Menschen und das entstehende Wechselspiel von Selbst- und Fremdliebe, von Aufmerksamkeit, die man erfährt und die man gibt.“²⁶⁸

²⁶² Hausmann, Brigitte/Blühm, Andreas: »Demokratie und Gedächtnis«, in: Stiftung Ostdeutsche Galerie Regensburg (Hg.): *Katharina Sieverding. Eine Installation*, Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg, Regensburg 1993 (Kat.Ausst.), S. 35-46, S. 35.

²⁶³ Hausmann, Brigitte/Blühm, Andreas: »Demokratie und Gedächtnis«, in: Stiftung Ostdeutsche Galerie Regensburg (Hg.): *Katharina Sieverding. Eine Installation*, Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg, Regensburg 1993 (Kat.Ausst.), S. 35-46.

²⁶⁴ Bryson, Norman: »What If We Are Not Subjects At All? On Sieverding’s Abstraction«, in: Biesenbach, Klaus (Hg.): *Katharina Sieverding. Close Up*, P.S.1 Contemporary Art Center New York/KW Institute for Contemporary Art Berlin, New York 2004 (Kat.Ausst.), S. 17-23.

²⁶⁵ Ebers, Thomas: »Selbstbild(n)er. Sieverdings Selbstporträts als Faden narrativer Identität«, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn (Hg.): *Katharina Sieverding. Kunst und Kapital. Werke von 1967 bis 2017*, Bundeskunsthalle Bonn, Bonn/München 2017 (Kat.Ausst.), S. 17-19, S. 19.

²⁶⁶ O’Doherty, Brian: »FACetime: Katharina Sieverding and (Maybe) Oscar Wilde«, in: Biesenbach, Klaus (Hg.): *Katharina Sieverding. Close Up*, P.S.1 Contemporary Art Center New York/KW Institute for Contemporary Art Berlin, New York 2004 (Kat.Ausst.), S. 42-46.

²⁶⁷ Biesenbach, Klaus: »Katharina Sieverding: Menschenbilder«, in: Biesenbach, Klaus: *In Bildern denken. Kunst, Medien und Ethik*, Regensburg 2007, S. 104-109, S. 109.

²⁶⁸ Biesenbach, Klaus: »Katharina Sieverding: Menschenbilder«, in: Biesenbach, Klaus: *In Bildern denken. Kunst, Medien und Ethik*, Regensburg 2007, S. 104-109, S. 109.

Norman Bryson skizziert anhand des Begriffes der Ich-Imago, dass es eine Art Bild vom Subjekt gibt, das es nach außen trägt.²⁶⁹ In dieser Definition der Ich-Imago, meint Bryson, überhöht die Künstlerin Sieverding diese Ich-Imago durch ihr künstlerisches Werk. Dadurch wird erst die Ich-Imago sichtbar und kann so nicht nur also solches vermittelt werden, sondern auch in ihren Grenzen verschoben und verhandelt werden. Zwei Figuren dienen Bryson zur Beschreibung dieser Ich-Imago: die Drag Queen und die Diva. Auch Rudolf Schmitz benutzt den Begriff der Ich-Imago im Kontext von Katharina Sieverdings Selbstporträts als „Vervielfältigung und Aufsplitterung der Ich-Imago“²⁷⁰:

„Durch obsessive Fülle wurde eine Vorstellung von unwandelbarer Persönlichkeit eher verabschiedet als bestätigt. Das eine, 'authentische' Bild rückte in immer größere Ferne, unterlag als ehemaliger Gegenstand des Begehrens fortschreitender Inflation und Demontage. Proportional zur Fülle der (Selbst-)Bilder hatten sich Risse und Lücken aufgetan, die auf eine Welt hinter den Spiegeln, auf die Nebengemächer des Identischen verwiesen.“²⁷¹

Insbesondere fällt ins Gewicht, dass die Künstlerin Katharina Sieverding auf eine starke Trennung zwischen dem eigenen Bild ihrer selbst und dem öffentlichen Bild verweist, denn letzteres ist eine Arbeit für ein Publikum, so Sieverding: „There is a clear separation of my-self and the image construction and the viewers' reception. The work is public.“²⁷² Katharina Sieverding spricht aber auch davon, das Gesicht als Oberfläche zu verhandeln:

²⁶⁹ Bryson, Norman: »What If We Are Not Subjects At All? On Sieverding's Abstraction«, in: Biesenbach, Klaus (Hg.): *Katharina Sieverding. Close Up*, P.S.1 Contemporary Art Center New York/KW Institute for Contemporary Art Berlin, New York 2004 (Kat.Ausst.), S. 17-23, 18ff.

²⁷⁰ Schmitz, Rudolf: »Unwiderstehliche mimetische Strömung«, in: Stedelijk Museum of Modern Art Amsterdam/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf (Hg.): *Katharina Sieverding. 1967-1997*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf/Stedelijk Museum of Modern Art Amsterdam, Köln 1997 (Kat.Ausst.), 252-257, S. 252.

²⁷¹ Schmitz, Rudolf: »Unwiderstehliche mimetische Strömung«, in: Stedelijk Museum of Modern Art Amsterdam/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf (Hg.): *Katharina Sieverding. 1967-1997*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf/Stedelijk Museum of Modern Art Amsterdam, Köln 1997 (Kat.Ausst.), 252-257, S. 252.

²⁷² Sieverding, Katharina/Heiss, Alanna: »Katharina Sieverding in Conversation with Alanna Heiss«, in: Biesenbach, Klaus (Hg.): *Katharina Sieverding. Close Up*, P.S. 1 Contemporary Art Center New York/KW Institute for Contemporary Art Berlin, New York 2004 (Kat.Ausst.), S. 15-16, S. 16.

„Von Anfang an habe ich immer versucht, das Gesicht als eine Oberfläche zu formulieren, als Schnittstelle von Innen- und Außenleben und in den fotografischen Entwicklungsprozessen mit Umkehrungen und Solarisierungen gearbeitet.“²⁷³

3.1.3. Das Selbstporträt: Das Ich im Bild

„Sie durchdenkt Tagesgeschehen und stellt – unter Einbeziehung der eigenen Person und von Geschichte – visuelle künstlerische >Diagnosen<.“²⁷⁴

Katharina Sieverding arbeitet mit dem Mittel des Selbstporträts. Das Renommee Sieverdings basiert u.a. auf eben jenem Umgang mit der Fotografie, d.h. wie ihr eine Aktualisierung und Innovation des Mediums gelang.²⁷⁵ Sieverding hat mit ihrem Gesicht ihr eigenes Ich befragt, indem sie sich mehrfach fotografiert hat und von sich fotografische Selbstporträts erstellt hat. Sie hat sich als Subjekt befragt: Wer bin ich? Zweite formuliert diesen Gedanken aus:

„Wie angedeutet, wird im permanenten Blick auf das eigene Antlitz die Frage nach der Identität des Subjekts thematisiert. Was ist das Ich? Eine Frage von äußerster Banalität und doch von größtem Gewicht.“²⁷⁶

Die Künstlerin hat Aufnahmen von sich gemacht; sie hat experimentiert. Vielleicht lag es am Alter – die Künstlerin war in ihren 20er Jahren. Klaus Biesenbach bemerkt, dass man in diesem Alter sein Erwachsenengesicht erhält.²⁷⁷

²⁷³ Sieverding, Katharina/Wally, Barbara: »Auszüge aus einem Gespräch zwischen Barbara Wally und Katharina Sieverding. Anlässlich einer Veranstaltung der Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg im Theater Metropolis, Salzburg, 4. August 1997«, in: Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg/Galerie Fotohof Salzburg (Hg.): *Weltlinie 1998. Katharina Sieverding in der Residenzgalerie Salzburg*, Residenzgalerie Salzburg, Mönchengladbach 1998 (Kat.Ausst.), S. 14-47, S. 17.

²⁷⁴ Kleine, Susanne: »Face to Face«, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn (Hg.): *Katharina Sieverding. Kunst und Kapital. Werke von 1967 bis 2017*, Bundeskunsthalle Bonn, Bonn/München 2017 (Kat. Ausst.), S. 9.

²⁷⁵ Kleine, Susanne: »Face to Face«, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn (Hg.): *Katharina Sieverding. Kunst und Kapital. Werke von 1967 bis 2017*, Bundeskunsthalle Bonn, Bonn/München 2017 (Kat.Ausst.), S. 9-15, S. 9.

²⁷⁶ Zweite, Armin: »Vergegenwärtigung und Auflösung des Subjekts. Unsystematische Anmerkungen zu einigen Bildern Katharina Sieverdings«, in: Stedelijk Museum of Modern Art Amsterdam/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf (Hg.): *Katharina Sieverding. 1967-1997*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf/Stedelijk Museum of Modern Art Amsterdam, Köln 1997 (Kat.Ausst.), S. 240-251, S. 246f.

²⁷⁷ Biesenbach, Klaus: »Katharina Sieverding: Menschenbilder«, in: Biesenbach, Klaus: *In Bildern denken. Kunst, Medien und Ethik*, Regensburg 2007, S. 104-109, S. 108.

Die Künstlerin hat sich dem Blick ausgesetzt, wie noch darzulegen sein wird. Wie Armin Zweite schreibt, ging es im Frühwerk um den Blick – den eigenen Blick, die Augen; erst später kamen Wahrnehmungskonzepte hinzu:

„Schlägt man einen Bogen von den Anfängen bis heute, dann standen zunächst das Sehen, der Blick, die Augen im Mittelpunkt ihrer Werke. Erst nach und nach fand eine Umkehr statt und das Gesehene, Wahrgenommene und Interpretierte rückte mehr und mehr ins Zentrum. [...] das Ich bleibt Ausgangspunkt und Ziel aller künstlerischen Aktionen. Die Sphären von Ich und Welt, die ohnehin nicht säuberlich zu trennen sind, verfließen ineinander, die Realität wird transparent, Subjekt und Objekt verschränken sich partiell, entziehen sich eindeutiger Zuordnung und offerieren viele, teils disparate Ansichten.“²⁷⁸

Die Künstlerin hinterfragt Identitätskonzepte, indem sie fragt: Wer bin ich? Was ist das Subjekt? Armin Zweite führt aus, dass dies auch die zentrale Fragestellung in der westlichen Philosophie in den letzten Jahrzehnten darstellte.²⁷⁹ Doch was ist das Subjekt? Jemand, der den (imaginären) anderen sucht, wie dies im Mythos des Narziss zutage tritt und wie sich das auch in der Liebe zeigt. Doch das Subjekt wird zugleich vom Anderen heimgesucht. Peter Widmer schildert diesen Zustand im Kontext von Jacques Lacans Werk und geht dabei auf die Begriffe des Symbolischen und des Imaginären ein, auf das Objekt *a*, welches mit dem Blick übereinstimmt. Das folgende Zitat von Peter Widmer gibt das Wesen des Subjekts wieder, wie auch an zahlreichen Beispielen im weiteren Verlauf dargelegt werden soll.

„Das auf der Ebene des Symbolischen situierte Subjekt [...] sucht seit dem Spiegelstadium seine Verankerung im *Objekt, a*, das wiederum auf die imaginäre Dimension verweist. Das Subjekt bemerkt seinen Mangel im Angewiesensein auf die andern, in seinen Ansprüchen an sie, in der Liebe und vor allem in der Unmöglichkeit,

²⁷⁸ Zweite, Armin: »Vergegenwärtigung und Auflösung des Subjekts. Unsystematische Anmerkungen zu einigen Bildern Katharina Sieverdings«, in: Stedelijk Museum of Modern Art Amsterdam/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf (Hg.): *Katharina Sieverding. 1967-1997*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf/Stedelijk Museum of Modern Art Amsterdam, Köln 1997 (Kat.Ausst.), S. 240-251, S. 246.

²⁷⁹ Zweite, Armin: »Vergegenwärtigung und Auflösung des Subjekts. Unsystematische Anmerkungen zu einigen Bildern Katharina Sieverdings«, in: Stedelijk Museum of Modern Art Amsterdam/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf (Hg.): *Katharina Sieverding. 1967-1997*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf/Stedelijk Museum of Modern Art Amsterdam, Köln 1997 (Kat.Ausst.), S. 240-251, S. 247.

restlos befriedigt zu sein. Im andern begegnet es aber erneut dem Mangel, dem des Andern.“²⁸⁰

²⁸⁰ Widmer: *Subversion des Begehrens*, S. 24.

3.2. Streitpunkt Imago: Die vermeintliche Ich-Imago

Wie bereits angeführt wurde, haben Kunsthistoriker und -theoretiker wie Norman Bryson und Rudolf Schmitz Bezug auf den Begriff der Ich-Imago bei der Deutung von Katharina Sieverdings Selbstporträts genommen. Im weiteren Verlauf soll dargelegt werden, wieso dieser Begriff aus der Perspektive der Psychoanalyse falsch gebraucht wurde. Denn einerseits kann das Subjekt seine Außenwirkung im Sinne eines nach außen getragenen Bildes nicht abwägen, ist doch die Spaltung des Subjekts, das Unbewusste, auch in Form des Blickes am Werk. Andererseits bezieht sich der Begriff der Imago im psychoanalytischen Kontext auf das introjizierte Bild des anderen. Das Subjekt trägt in sich frühkindliche Bilder der Eltern und anderer, denen es begegnet ist. In der Psychoanalyse wird der Begriff Imago definiert, wie folgt:

„Unbewußtes Vorbild von Personen, das elektiv die Art und Weise bestimmt, wie das Subjekt den anderen erfaßt; es wird von den ersten intersubjektiven, realen und phantasierten Beziehungen an gebildet, die sich in der familiären Umgebung herstellen.“²⁸¹

Spezifiziert wird dabei, ausgehend von C.G. Jungs Begriff der Mutter-, Vater- und Bruderimago, dass die Imago – gleichermaßen wie der Begriff des Komplexes - „die Beziehungen des Kindes zu seiner familiären und sozialen Umgebung“²⁸² meint, doch ist in dieser Definition der Psychoanalyse die Referenz auf den Ich-Bezug nicht gegeben.

„Imago wird oft als >unbewußte Vorstellung< definiert; aber viel mehr als ein Bild muß man ein erworbenes imaginäres Schema darin sehen, ein statisches Klischee, nach dem das Subjekt den anderen erfaßt. Die Imago läßt sich demnach ebensogut durch Gefühle und Verhaltensweisen objektivieren wie durch Bilder. Fügen wir noch hinzu, daß sie nicht als eine Widerspiegelung des Realen, auch nicht des mehr oder weniger entstellten Realen verstanden werden darf; so kann die Imago eines schrecklichen Vaters sehr wohl mit einem real farblosen Vater übereinstimmen.“²⁸³

²⁸¹ Laplanche, Jean/Pontalis, Jean-Bertrand: *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Frankfurt a.M. 2019, S. 229.

²⁸² Laplanche/Pontalis: *Das Vokabular der Psychoanalyse*, S. 229.

²⁸³ Laplanche/Pontalis: *Das Vokabular der Psychoanalyse*, S. 229.

In Jacques Lacans Lehre findet der Begriff der Imago starke Verwendung bis 1950, im Sinne der bereits angeführten psychoanalytischen Definition in Zusammenhang mit dem Komplex: „Dem Entwöhnungskomplex entspricht die Imago der mütterlichen Brust, dem Komplex des Eindringlings die Imago des Ähnlichen und dem Ödipuskomplex schließlich die Vaterimago“²⁸⁴. Lacan verweist auf die Imago des zerstückelten Körpers²⁸⁵:

„Im Spiegelstadium sieht das Kleinkind sein Spiegelbild als ein Ganzes/ eine Synthese und diese Wahrnehmung verursacht als Gegenstück die Wahrnehmung seines eigenen Körpers als geteilt und zerstückelt, da ihm in diesem Stadium die motorische Koordinationsfähigkeit fehlt. Die Angst, die durch dieses Gefühl der Zerstückelung verursacht wird, fördert die Identifizierung mit dem Spiegelbild, durch das sich das Ich formt.“²⁸⁶

Lacan sieht die verschiedenen Formen der Imago als Elemente der Täuschung und Störung,²⁸⁷ denn „sogar einheitliche Imagos wie das Spiegelbild sind bloß *Illusionen* einer Ganzheit, die eine unterschwellige Aggressivität ins Spiel bringen.“²⁸⁸ In seinen Schriften legt Lacan dar, dass die Imago eine Entfremdung²⁸⁹/ Entäußerung²⁹⁰ für das Subjekt im Bezug auf sich selbst bedeutet:

„So ist – ein wesentlicher Punkt – der erste Effekt, der von der *Imago* beim menschlichen Sein erscheint, der Effekt einer *Entäußerung (aliénation)* des Subjekts. Im anderen identifiziert sich das Subjekt und erfährt es sich gar zuallererst.“²⁹¹

Die beiden Psychoanalytiker und Lacanianer Peter Widmer und Juan David Nasio haben unabhängig voneinander den Begriff des Körperbildes geprägt, mit welchem sie sich dem Bild des Subjekts von sich selbst nähern. Nasio geht von zwei Hauptbildern des Körpers aus,

²⁸⁴ Evans: *Wörterbuch der Lacan'schen Psychoanalyse*, S. 136.

²⁸⁵ Evans: *Wörterbuch der Lacan'schen Psychoanalyse*, S. 136.

²⁸⁶ Evans: *Wörterbuch der Lacan'schen Psychoanalyse*, S. 329.

²⁸⁷ Evans: *Wörterbuch der Lacan'schen Psychoanalyse*, S. 136.

²⁸⁸ Evans: *Wörterbuch der Lacan'schen Psychoanalyse*, S. 136.

²⁸⁹ Evans bezieht sich in diesem Kontext auf den Begriff der Entfremdung. (Evans: *Wörterbuch der Lacan'schen Psychoanalyse*, S. 136.)

²⁹⁰ In der deutschen Übersetzung von Hans-Dieter Gondek wird an dieser Textstelle, auf die sich auch Evans in seinem Zitat bezieht, der Begriff der Entäußerung (aliénation) gewählt. Vgl. Lacan, Jacques: »Äußerungen über die psychische Kausalität«, in: Lacan, Jacques: *Schriften I*, Wien/Berlin 2016/2019, S.176-227, S. 213.

²⁹¹ Lacan, Jacques: »Äußerungen über die psychische Kausalität«, in: Lacan, Jacques: *Schriften I*, Wien/Berlin 2016/2019, S.176-227, S. 213.

nämlich dem mentalen und dem Spiegelbild, und hat insgesamt vier Bilder spezifiziert, den eigenen Körper zu erfahren:

- „- Indem wir ihn empfinden (mentales Bild),
- Indem wir ihn sehen (Spiegelbild),
- Indem wir von ihm überholt werden (Aktionsbild)
- Und indem wir ihn benennen (Namensbild).“²⁹²

In all diesen Aspekten ist der Körper des Subjekts „ein phantasierter Körper“²⁹³. Zudem ordnet Nasio diese Körperbilder den drei von Jacques Lacan beschriebenen psychischen Registern zu:²⁹⁴ Die Empfindung des Körpers sieht somit Nasio, mit dem Realen korrespondierend, als des „realen Körper“, das Spiegelbild ist dem Imaginären untergeordnet, somit „der imaginäre Körper“, und „der symbolische Körper“ ist der vom Subjekt symbolisierte Körper:

„dass er selbst Symbol und vor allem signifikant ist, das heißt, der Akteur jener Veränderungen, die sich in meiner somatischen, affektiven und sozialen Realität vollzogen haben.“²⁹⁵

Peter Widmer spezifiziert zwei Körperbilder, ebenfalls mit Verweis auf die drei psychischen Register von Jacques Lacan: das Körperbild als Form (S von I) und das Körperbild als Inhalt (I von S) sowie der reale Körper als Referenz.²⁹⁶ In und durch die Sprache werden beide Körperbilder symbolisiert.²⁹⁷ Zu verstehen ist das Spiegelbild – das Körperbild als Form - als „das Symbolische des Imaginären“²⁹⁸, das Körperbild als Inhalt, als Anthropomorphisierung, den Bezug zu äußeren Figuren und Formen über den eigenen Körper²⁹⁹, als das „Imaginäre des Symbolischen“³⁰⁰.

Wie bereits erläutert wurde, sind die Konzeptionen zu Katharina Sieverdings Werk im Kontext der psychologischen oder psychoanalytischen Deutung unpräzise, weshalb eine sehr genaue

²⁹² Nasio, Juan-David: *Der unbewusste Körper*, Wien/Berlin 2011, S. 68.

²⁹³ Nasio: *Der unbewusste Körper*, S. 69.

²⁹⁴ Nasio: *Der unbewusste Körper*, S. 69.

²⁹⁵ Nasio: *Der unbewusste Körper*, S. 69.

²⁹⁶ Widmer, Peter: *Metamorphosen des Signifikanten. Zur Bedeutung des Körperbilds für die Realität des Subjekts*, Bielefeld 2006, S. 20.

²⁹⁷ Widmer, Peter: *Metamorphosen des Signifikanten*, S. 20.

²⁹⁸ Widmer, Peter: *Metamorphosen des Signifikanten*, S. 21.

²⁹⁹ Widmer, Peter: *Metamorphosen des Signifikanten*, S. 19f.

³⁰⁰ Widmer, Peter: *Metamorphosen des Signifikanten*, S. 21.

Definition der Begriffe hinsichtlich der Imago vorgenommen wurde. Verschiedene Positionen beziehen sich direkt oder indirekt auf Jacques Lacan und die Psychoanalyse. Abigail Solomon-Godeau referiert und bezieht sich etwa auf das Spiegelstadium, gibt in der Fußnote den Verweis aber auf das Seminar XI von Lacan, in dem es primär um den Blick und nicht um das Spiegelstadium geht.³⁰¹

Die Imago steht als Begriff für das Bild, wie bereits im vorhergehenden Kapitel geschildert wurde. Die Imago in psychoanalytischer Sicht steht für das Bild von jemandem, so etwa die Vater- oder Mutter-Imago, die auch nicht mit der Person in der Realität übereinstimmen muss, wie eben dargelegt wurde. Gemeint ist hier der subjektive Eindruck eines Subjektes von jemandem (imaginären) anderen. Es gibt zwar den Begriff Imago auch als Imago des zerstückelten Körpers und als Imago des Spiegelbildes. Ersteres erscheint nachdem das Subjekt seine Einheit im Spiegelbild erkannt hat und ist die Angst vor dem Zerfall der Einheit des Körpers. Die Imago des Spiegelbildes wiederum täuscht das Subjekt über sich selbst hinweg. Im Blick der Mutter fühlt sich das Subjekt liebenswert, ideal und gewissermaßen perfekt. Dieses Bild lokalisiert das Subjekt dann in seinem eigenen Spiegelbild, denn dort findet es das, was die Reaktion der Mutter erst hervorruft.

Norman Bryson hingegen argumentiert mit einem Begriff der Ich-Imago, die als solches nicht existiert im psychoanalytischen Gebrauch. Der Begriff Ich bezieht sich auf das Subjekt, sein Ich. Doch wie Bryson die Ich-Imago als Figur der Drag Queen und der Diva schildert, referiert er nicht den im Deutschen gebrauchten Begriff der Imago im Sinne der Psychoanalyse, sondern den aus dem Englischen übertragenen Begriff Image, das nach außen getragene Bild des Subjekts. Somit ist dies eine falsche Verwendung des Begriffes, eine missverständliche Nutzung, die die Begriffe des Bewussten und Unbewussten außer Acht lässt. Denn die Imago ist das täuschende Bild des Subjektes laut Definition von anderen, oder aber im Gebrauch des zerstückelten Körpers und des Spiegelbildes als Bild, als unbewusstes Bild des Subjekts seiner selbst, bei dem das Unbewusste nicht so einfach dargelegt werden kann. Mit Bezug auf das Reale kann gesagt werden: etwas entzieht sich dem Bild, dem Imaginären, und der Sprache, dem Symbolischen. Das Image, als nach außen getragenes Bild, als „Bild von jmd. in der Öffentlichkeit“³⁰², wie das Subjekt sich nach außen als Figur, als öffentliche Person, gibt, hat kein Gegenstück in der Psychoanalyse.

³⁰¹ Solomon-Godeau, Abigail: »The Face of Difference«, in: Biesenbach, Klaus (Hg.): *Katharina Sieverding. Close Up*, P.S.1 Contemporary Art Center New York/KW Institute for Contemporary Art Berlin, New York 2004 (Kat.Ausst.), S. 24-34, S. 29.

³⁰² Seebold, Elmar: *Kluge. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin/Boston 2011, S. 439.

Laut Norman Bryson ist die Ich-Imago das öffentliche Bild des Subjekts. Etwas, das zwar unbewusst läuft, weil es ein unterschwelliger Prozess ist, das aber das Subjekt dann nach außen trägt. Brysons Argumentation hierhingehend lautet, dass Katharina Sieverding dieses (laut Bryson unbewusste, doch nur vermeintlich unbewusste) Image (als Bild von sich selbst nach außen) durchbricht und bewusst ein Bild von sich als Drag Queen oder Diva zeigt, somit gesellschaftliche Grenzen durchbricht bzw. diese flexibel macht und zur Diskussion einlädt.

Katharina Sieverding verhandelt das öffentliche Bild des Subjektes. Die bisherige Analyse greift aber hier zu kurz. Das Unbewusste wird nicht thematisiert. Es wird das angewandt, was Lacan als Elision des Blickes darlegt. Wie in einem Taschenspielertrick wird der Blick, jener Fleck oder Schirm, wie Lacan schildert, weggezaubert, ausgestrichen. Das Subjekt kann nicht direkt den Rückbezug auf sich selbst proben.

3.3. Der Blick in Katharina Sieverdings Werk

In erster Linie dient dieses Kapitel der Darlegung, wo und wie sich der Blick in Katharina Sieverdings Frühwerk, den Selbstporträts, insbesondere im „Stauffenberg-Block I-XVI (1969)“, zeigt.

3.3.1. Ich werde „photo-graphiert“: Der Blick von außen

Um den Begriff des Blicks zu veranschaulichen, setzt Jacques Lacan diesen – das Subjekt, das getroffen ist vom Blick – mit dem Fotografieren gleich. Er wiederholt im Seminar XI an anderer Stelle, was bereits mit der Geschichte von der Sardinienbüchse ins Zentrum der Untersuchung gestellt wurde: Nämlich, dass das Subjekt unterm Blick im Bild ist. Doch diesmal zieht er die Parallele vom Licht getroffen zu sein zum Betätigen des Fotoapparates – im Sinne dessen, dass etwas mich angeht und anblickt. Lacan will auf den Wortstamm des Begriffes Fotografie hinaus: Das Wort Photographie, in seiner alten Rechtschreibung, hat seinen Ursprung in den beiden griechischen Begriffen „phos“, zu Deutsch „Licht“ und „graphein“, „schreiben, zeichnen“.³⁰³ Damit ist von Lacan nicht tatsächlich der Prozess gemeint, eine Fotografie (von sich) zu erstellen, d.h. „die Herstellung dauerhafter >Lichtbilder< mittels lichtempfindl. Materialien als Bildträger bzw. das Erzeugnis dieser Technik als Foto(s)“.³⁰⁴ Jacques Lacan meint vielmehr, im übertragenen Sinne ist das Subjekt unterm Blick geschrieben oder gezeichnet vom Licht: Lacan sagt, dass der Blick stets im Außen zu lokalisieren ist.³⁰⁵ Das Subjekt ist unterm Blick im „Bild/tableau“³⁰⁶. Mit diesem Modell lässt sich im Gesichtsfeld die Subjektconstitution darlegen. Das Subjekt wird regiert vom Blick, der außerhalb des Subjekts zu finden ist. Der Blick wird vom Licht verkörpert. Gleichsam aber ist „der Blick das Instrument [...], mit dessen Hilfe das Licht sich verkörpert“³⁰⁷. Das Subjekt wird vom Licht erfasst. Dadurch erkennt das Subjekt, wie es unter der Wirkung des Blickes steht. Jacques Lacan nimmt den Begriff der Fotografie auseinander: Das Subjekt wird vom Licht geschrieben. Es wird „*photo-graphiert*“³⁰⁸.

³⁰³ Wetzel, Christoph: *Reclams Sachlexikon der Kunst*, Stuttgart 2007, S. 155.

³⁰⁴ Wetzel, Christoph: *Reclams Sachlexikon der Kunst*, S. 155.

³⁰⁵ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. S. 113.

³⁰⁶ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. S. 113.

³⁰⁷ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. S. 113.

³⁰⁸ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. S. 113. (*Hervorhebung im Original*)

Im Bild zu sein, bedeutet, ins Licht zu treten. Lacan hat andernorts im Seminar XI auf Maurice Merleau-Ponty und dessen Bemerkung hingewiesen,

„daß wir im Schauspiel der Welt angeschaute Wesen sind. Was uns zum Bewußtsein macht, das setzt uns auch mit demselben Schlag ein als *speculum mundi*.“³⁰⁹

Der Blick manifestiert sich im Licht, das das Subjekt erfasst. Vom Licht getroffen zu werden gleicht dabei dem Schießen eines Fotos, insbesondere wenn der Blitz genutzt wird. In beiden Fällen ist das Subjekt im Bild: Sprichwörtlich im Bild, wenn das Foto das Abbild eines Subjekts darstellt, womöglich hergestellt durch das Subjekt selbst. Mit Lacan heißt aber auch im Bild zu sein, vom Licht getroffen zu sein, nämlich unter dem Blick zu sein.

Der Fotoapparat symbolisiert den Blick, gibt er doch den Blick frei durch die fotografische Aufnahme: der Moment wird festgehalten und das Subjekt im Falle eines Selbstporträts ins Bild gesetzt. Das Ergebnis, unter dem Blick zu sein, wie auch fotografiert zu werden, bedeutet für das Subjekt im Selbstporträt einerlei: der Blick materialisiert sich in der Fotografie.

Ich werde „photo-graphiert“, vom Licht geschrieben. Das heißt im Kontext von Jacques Lacan, unter dem Blick zu sein. Das bedeutet aber auch, vom Licht gezeichnet zu werden, vom Licht geschrieben zu werden, vom Licht getroffen zu werden, wie Lacan dies anhand des Beispiels des Voyeurs bei Jean-Paul Sartre schildert. Etwas organisiert die Wahrnehmung des Voyeurs neu, von einem bestimmten Punkt aus, von der Lichtquelle, wenn wir „photo-graphiert“ werden. Bei der Fotografie schreibt aber das Licht die Fotografie. Das Licht zeichnet das Bild, lässt uns zum Bild werden, wenn wir die Kamera auf uns selbst richten. Wolfgang Ullrich beschreibt das Selfie als Sich-Zum-Bild-Machen, noch bevor man den Auslöser gedrückt hat:

„Wer ein Selfie macht, macht sich selbst zum Bild. Das ist etwas anderes, als nur ein Bild von sich selbst – ein Selbstporträt – zu machen. Ein Selfie zu machen heißt, ein Bild von sich zu machen, auf dem man sich selbst zum Bild gemacht hat. Ein Selfie ist also eigentlich ein Bild von einem Bild.“³¹⁰

Von Jacques Lacans Ausspruch, unter dem Blick zu sein, bedeute, das Subjekt werde „photo-graphiert“, geschrieben und gezeichnet vom Licht, soll nun der Fokus auf eine Künstlerin gelegt werden, die in dieses von Jacques Lacan beschriebene Licht trat, sich unter den Blick setzte

³⁰⁹ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. S. 81.

³¹⁰ Ullrich, Wolfgang: *Selfies. Die Rückkehr des öffentlichen Lebens*, Berlin 2019, S. 6.

und den Auslöseknopf angesichts ihrer Fotokamera drückte. Sie tat das nicht nur ein einziges Mal, sondern Hunderte Male seit den 1960er Jahren.³¹¹ Sicherlich stellen die Selbstporträts von Katharina Sieverding ein historisches Phänomen dar. Entstanden sind die ersten Selbstporträts Ende der 60er Jahre und Anfang der 70er Jahre. Zudem markieren die Selbstporträts eine künstlerische Position, in der Katharina Sieverding als kreative Schaffende aber auch als Künstlerin im Gegensatz zur von Künstlern dominierten Kunstszene ins Rampenlicht tritt.³¹² Die Künstlerin wollte sich mit ihrem öffentlichen Bild ins Zentrum ihres künstlerischen Schaffens stellen und anhand ihrer eigenen künstlerischen Position die bis dahin gesellschaftlich vorherrschenden Gegebenheiten verhandeln, ist doch Sieverdings Werk auch ein politisches. Das gelingt der Künstlerin im Rahmen der Selbstporträts am deutlichsten mit dem „Stauffenberg-Block I-XVI (1969)“, anhand der Betitelung der Arbeit: Eine historische Figur von Neuem aufleben zu lassen, eine Figur des NS-Widerstandes, die scheiterte.

Katharina Sieverding stellt die Frage nach dem Erbe einer Nachkriegsgeneration, nach dem Erbe und der Schuld der nachfolgenden Generationen und wie dieses Erbe stets von Neuem in Erinnerung gerufen werden kann. Dabei konfrontiert die Künstlerin die BetrachterInnen mit ihrem eigenen Gesicht. Mit fotografischen Arbeiten wie „Maton“ und „Die Sonne um Mitternacht schauen“ betritt sie die Bühne der Kunstszene, sich selbst in den Fokus stellend. Mit dem „Stauffenberg-Block“ spitzt Katharina Sieverding diese Frage zu. Ihr künstlerisches Schaffen kulminiert in dieser Werkreihe. Denn hier steht eine Frage im Raum: Nach der Geschichte einer Täternation und dem Erbe einer späteren Generation. Sieverding selbst steht dabei Pate. Sie stellt sich dieser Frage und konfrontiert den Betrachter als Betroffene, deren Eltern den Nationalsozialismus erlebt haben und zu einem Teil der Geschichte und der Geschichtsschreibung wurden. Ich werde „photo-graphiert“, kann auch die Bedeutung tragen, dass man erfasst vom Blick des Anderen ist: Nämlich sich diese Frage zu stellen, nach dem Weitermachen, nach dem Wie des Weitermachens nach einem einschneidenden Ereignis wie dem Nationalsozialismus und dem Zweiten Weltkrieg. Wie kann man dieses Erbe tragen? Ich werde „photo-graphiert“, hat beide Bedeutungen: Ich stelle mich unter den Blick des Anderen. Und: Ich bin angeschaut von der Welt. Es bedeutet aber auch, sich mit sich selbst auseinanderzusetzen, mit diesem Anderen, der doch nicht personalisiert werden kann und uns

³¹¹ Biesenbach, Klaus: »Katharina Sieverding: Menschenbilder«, in: Biesenbach, Klaus: *In Bildern denken. Kunst, Medien und Ethik*, Regensburg 2007, S. 105–109, S. 107.

³¹² Solomon-Godeau, Abigail: »The Face of Difference«, in: Biesenbach, Klaus (Hg.): *Katharina Sieverding. Close Up*, P.S.1 Contemporary Art Center New York/KW Institute for Contemporary Art Berlin, New York 2004 (Kat.Ausst.), S. 24–34, S. 25. Der Beitrag wurde bereits 1993 abgedruckt in: Stiftung Ostdeutsche Galerie Regensburg (Hg.): *Katharina Sieverding. Eine Installation*, Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg, Regensburg 1993 (Kat. Ausst.), S. 11–24.

doch erblickt, in unserem Sein, aber auch in unserem historischen Bewusstsein und dem Verständnis unserer Geschichte. Das Reale – die Kriegsverbrechen und die Gräueltaten des NS-Regimes werden durch die Opazität des Schirms ausgeblendet, wobei der Schirm auch eine Vermittlerposition einnimmt.

3.3.2. „sah ich mich, sah mich sehen“: Der Blick dazwischen

Ein weiterer Aspekt in Jacques Lacans Theorie zum Blick ist das nur vermeintliche Sich Sich Sehen Sehen. Anhand der literarischen Arbeit „Die junge Parze“ von Paul Valéry kritisiert Jacques Lacan die Überzeugung des Subjekts, sich selbst unumstößlich und direkt wahrzunehmen. Denn Lacans Hinweis lautet: Dazwischen ist der Blick, und dieser wiederum wird zwar elidiert, somit ausgestrichen und ignoriert, jedoch ist eben zwischen dem Abbild des Subjekts und seiner selbst der Blick, der sich nicht umgehen lassen kann. Der Blick meint den großgeschriebenen Anderen und das Register des Symbolischen, das das Imaginäre strukturiert. Jacques Lacan kritisiert die Möglichkeit des Subjekts eines uneingeschränkten Sich Sich Sehen Sehens, denn dabei wird dem Blick nicht genug Aufmerksamkeit geschenkt. Lacan bezieht sich hierbei auf den Gedichtband „Die junge Parze“ von Paul Valéry. Das Gedicht erschien 1917 und begründete den Ruhm des französischen Schriftstellers. Ins Deutsche übertragen wurde es 1982 von Paul Celan. Die junge Parze, eine der drei Schicksalsgöttinnen, erzählt aus der Ich-Perspektive:

„Und hier, auf dieser Klippe, daran das Wunder leckt,
frag ich mein Herz, welch Schmerz es aus seinem Schlaf geweckt,
welch Frevel, der mein Werk war, der sich mir vollstreckt? ...
... Wann, so ein Traum, er weh tut, sich rund um mich geschlossen,
ich (da das Gold der Lampen im Samthauch fortgeflossen),
die Arme um die Schläfen als dichten Kranz gelegt,
dalag, den Blitz erwartend, der seelenher sich regt?
Ganz so? Doch mein zur Gänze und Herrin aller Sinne,
sie straffend mit den Schauern, die meinen Leib durchrinnen,
und so, in sanften Banden, ganz nah bei meinem Blut,
sah ich mich, sah mich sehen, die verschlungen ruht,
und goß über mein Waldreich aus Blicken goldne Glut.

Ich folgt dort einer Schlange, die eben mich gebissen.“³¹³

Die junge Parze träumt: „sah ich mich, sah mich sehen“. Im Französischen heißt diese Stelle: „Je me voyais me voir“³¹⁴. Auf genau diese Aussage der jungen Parze bezieht sich Jacques Lacan an zwei Textstellen³¹⁵, um daran Kritik zu üben. Die Parze beschreibt an der zitierten Textstelle, wie der Rückbezug des Subjekts auf sich selbst zu funktionieren scheint: Nämlich als direkte Bezugnahme ohne Hindernisse. Jacques Lacan widerspricht dem. Das Bewusstsein, so Lacan, kann nicht rückbezüglich agieren.³¹⁶ Lacan sieht an dieser Stelle von Paul Valéry's „Die junge Parze“ einen Irrtum, dem das Subjekt jedoch immer wieder verfällt. Der Blick wird dabei, wie bei einem Taschenspielertrick weggezaubert, gestrichen und in seiner Funktion nicht wahrgenommen. Stets wurde, so Lacan, auch in der Philosophie der Blick in seiner Funktion ausgelassen, wenn das Subjekt den Rückbezug auf sich selbst probte, ob nun bei der Reflexion der eigenen Position oder eben als Narziss oder als die junge Parze, die sich sich sehen zu sehen nur vermeintlich vermag.³¹⁷ In einem anderen Kontext hatte Jacques Lacan bereits in „Freuds technische Schriften“, Seminar I, Paul Valéry's „Die junge Parze“ besprochen, wo der gefühlte und der im Spiegel wahrgenommene Körper gegenübergestellt werden.³¹⁸ Lacan bezieht sich im Seminar XI nur peripher auf das Spiegelstadium,³¹⁹ das er an anderer Stelle eingehend beschrieben hat.³²⁰ Der Narzissmus, als „die Liebe, die man dem Bild von sich selbst entgegenbringt“³²¹, ist dabei ein wesentlicher Aspekt, bereits von Sigmund Freud beschrieben und mit Bezug auf Ovid's Mythos des Narziss,³²² des Jünglings, der sich unglücklich in sein eigenes Spiegelbild verliebt und schlussendlich aus Gram stirbt, weil er sich nicht mit dem geliebten, erst zu spät als solches erkannten, eigenen Abbild vereinen kann.

³¹³ Valéry, Paul: *Die junge Parze*, Frankfurt a.M./Berlin 1982, S. 11.

³¹⁴ Valéry: *Die junge Parze*, S. 10.

³¹⁵ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 81, S. 86f.

³¹⁶ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 81.

³¹⁷ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 81.

³¹⁸ Auf eine Frage von Jean Hippolyte in Hinblick auf „Die junge Parze“ antwortet Lacan: „Der Körper als zerstückeltes Begehren, das sich sucht, und der Körper als Ideal des Selbst reprojizieren sich auf die Seite des Subjekts als des zerstückelten Körpers, während er den andern als vollständigen Körper sieht. Für das Subjekt ist ein zerstückelter Körper ein wesentlich zergliederbares Bild seines Körpers.“ (Lacan, Jacques: *Freuds technische Schriften. Das Seminar, Buch I*, Wien/Berlin 2015/2019, S. 192.)

³¹⁹ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 81.

³²⁰ Lacan, Jacques: *Schriften I*, Wien/Berlin 2016/2019, Kap. II: »Das Spiegelstadium als Gestalter der Funktion des Ichs«, S. 109-117. Vgl. Pagel, Gerda: *Jacques Lacan zur Einführung*, Hamburg 2002, Kap. I: »Im Banne des Spiegels – „Ich ist ein anderer“«, S. 21-35. Widmer, Peter: *Subversion des Begehrens. Eine Einführung in Jacques Lacans Werk*, Wien/Berlin 2016, Kap. II: »Die Entdeckung des Begehrens: Das Spiegelstadium«, S. 26-36.

³²¹ Laplanche, Jean/ Pontalis, Jean-Bertrand, *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Frankfurt a.M. 2019, S. 317.

³²² Ovid: *Metamorphosen*, Stuttgart 1994/2018, Kap.: »Narcissus und Echo«, S. 87-92.

Jacques Lacan bezieht sich auf das Zitat von Paul Valéry aus „Die junge Parze“ zum zweiten Mal,³²³ indem er das Thema der Weiblichkeit anschneidet, worauf jedoch im weiteren Verlauf nicht eingegangen wird, ebenso indem er auf den Rückbezug des Subjekts auf sich selbst zu sprechen kommt, welcher im Sich Sich Sehen Sehen nicht stattfindet. Lacan verwendet parallel dazu das Beispiel des „*Ich erwärme mich, indem ich mich erwärme*“³²⁴. Während das Subjekt sich auf seinen Körper bezieht, diesen wärmt und somit von einer Empfindung von Wärme erfasst wird, nimmt sich das Subjekt als Körper wahr:

„Ich erwärme mich, indem ich mich erwärme, das wäre eine Beziehung auf den Körper als Körper, ich werde von einer Wärmeempfindung erfaßt, die von irgendeinem Punkt in mir ausgeht und sich ausbreitet und mich als Körper lokalisiert.“³²⁵

Der Rückbezug ist in diesem Fall ein direkter. Das Subjekt bezieht sich auf sich selbst, wärmt sich, spürt die Wärme und es stellt sich ein direkter Bezug her. Im Beispiel des Sich Sich Sehen Sehens wird das Subjekt jedoch nicht im selben Maße rückbezüglich im Prozess des Sehens getroffen, oder wie Lacan dies formuliert: „In dem *ich sehe mich mich sehen* dagegen ist durchaus nicht zu spüren, daß ich analog dazu vom Sehen erfaßt wäre.“³²⁶ Das Sehen, worauf sich Lacan an dieser Stelle mit Verweis auf die Phänomenologie bezieht, findet vom Außenraum her statt: „daß ich *draußen* sehe, daß die Wahrnehmung nicht in mir ist, daß sie auf den Gegenständen ist, die sie erfaßt.“³²⁷ Lacan fügt jedoch hinzu, dass der Wahrnehmungsprozess des Subjektes aber in eben jene Falle tappt, die auch die Möglichkeit eines Sich Sich Sehen Sehens für möglich hält.

Der Blick ruht auf den Dingen, von denen das Subjekt erblickt wird. Die Kritik Lacans bezieht sich darauf, dass das Subjekt meint, „daß von dem Punkt an, wo ich wahrnehme, meine Vorstellung mir gehören.“³²⁸ Doch stets interveniert der Blick in der Wahrnehmung. Das Subjekt ist gespalten und die Vorstellungen ruhen auf den Dingen, von denen der Blick ausgeht. Lacan nimmt Bezug auf Maurice Merleau-Pontys Beschreibung des Handschuhfingers:

„Lesen Sie beispielsweise Merleau-Pontys Bemerkungen zum ‘umgekehrten Handschuhfinger’, wie er es nennt. Es scheint sich da zu zeigen – stellen Sie sich vor,

³²³ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 86f.

³²⁴ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 86. (Hervorhebung im Original)

³²⁵ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 86f.

³²⁶ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 87.

³²⁷ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 87.

³²⁸ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 87.

wie bei einem Winterhandschuh das Fell durch das Leder eingehüllt wird – daß das Bewußtsein, der Illusion des *sich sich sehen zu sehen* folgend, in einer Umkehrung der Struktur des Blicks begründet ist.“³²⁹

Lacan meint folgende Stelle in „Das Sichtbare und das Unsichtbare“ von Maurice Merleau-Ponty, in der Merleau-Ponty zur Reversibilität schreibt:

„/ Reversibilität: der Finger des Handschuhs, der sich umkehrt – Es bedarf keines Zuschauers, der *auf beiden Seiten* ist. Es reicht, daß ich von einer Seite die Rückseite des Handschuhes sehe, die sich auf die Vorderseite legt, daß ich eine *durch* die andere berühre (doppelte >Vorstellung< eines Punktes oder einer Ebene des Feldes), das ist Chiasmus: die Reversibilität –

Einzig durch sie gibt es einen Übergang vom >Fürsich< zum Für-Andere – In Wirklichkeit sind weder ich noch der Andere positiv, positive Subjektivitäten. Es sind zwei Grotten, zwei Öffnungen, zwei Schauplätze, wo sich etwas abspielt, - und die beide derselben Welt, dem Schauplatz des Seins angehören

Es gibt nicht das Fürsich und das Für-Andere Das eine ist die Kehrseite des anderen. Deshalb verkörpern sie einander: Projektion-Introjektion – Es gibt diese Linie, diese Grenzfläche in einiger Distanz von mir, in der sich die Übertragung Ich-Anderer Anderer-Ich vollzieht –

Einzig die Achse ist gegeben – die Spitze des Handschuhfingers ist Nichts, - aber Nichts, das man umkehren kann, und wo man dann *Dinge* sieht – Der einzige >Ort<, wo das Negative sich wirklich aufhält, ist die Falte, die Anwendung von Innen und Außen aufeinander, die Umschlagstelle –

Chiasmus Ich-die Welt

Ich-Anderer

Chiasmus mein Leib-die Dinge, realisiert durch die Verdoppelung meines Leibes in Innen und Außen, – und die Verdoppelung der Dinge (ihr Innen und ihr Außen)

³²⁹ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 88.

Aufgrund dieser 2 Verdoppelungen ist möglich: die Einfügung der Welt zwischen die 2 Blattseiten meines Leibes, die Einfügung meines Leibes zwischen die 2 Blattseiten eines jeden Dinges und der Welt

Das ist kein Anthropologismus: wenn man die 2 Blattseiten untersucht, muß man auf die Struktur des Seins stoßen –

Ausgehen von diesem: es gibt keine Identität, auch keine Nicht-Identität oder Nicht-Koinzidenz, es gibt Innen und Außen, die sich umeinander drehen“³³⁰

Tschuang-Tse³³¹ ist hier ebenso zu erwähnen, denn Lacan schildert auch dessen Geschichte, die im Folgenden im Original zitiert wird:

„Einst träumte Dschuang Dsi, dass er ein Schmetterling sei, ein flatternder Schmetterling, der sich wohl und glücklich wusste und nichts wusste von Dschuang Dsi. Plötzlich wachte er auf: Da war er wieder wirklich und wahrhaftig Dschuang Dsi. Nun weiß ich nicht, ob Dschuang Dsi geträumt hat, dass er ein Schmetterling sei, oder ob der Schmetterling geträumt hat, dass er Dschuang Dsi sei, obwohl doch zwischen Dschuang Dsi und dem Schmetterling sicher ein Unterschied ist. So ist es mit der Wandlung der Dinge.“³³²

Tschuang-Tse träumt, er sei ein Schmetterling und nach dem Aufwachen fragt er sich, ob nicht der Schmetterling träumt, Tschuang-Tse zu sein. Der Blick materialisiert sich in der Wahrnehmung des Subjekts im Traum als Schmetterling.³³³ Es ist „ein geschenktes *Zu-sehen-Geben*, in dem sich für uns die essentielle Primitivität des Blicks abzeichnet.“³³⁴ Lacan sagt sogar: „In der Tat, als er eben Schmetterling war, erfaßte er sich an einer Wurzel seiner Identität – war er und ist er in seinem Wesen dieser Schmetterling, der sich in seinen eigenen Farben malt – und deshalb ist er im letzten Grunde Tschuang-Tse.“³³⁵ Jacques Lacan verweist darauf,

³³⁰ Merleau-Ponty, Maurice: »Arbeitsnotizen«, in: Merleau-Ponty, Maurice, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München 1986/2004, S. 213-344, S. 331.

³³¹ Mittlerweile lautet die Schreibweise: Zhuāngzǐ. Tschuang-Tse/ Zhuāngzǐ, geboren 365 v. Ch., gestorben 290 v. Ch., war ein chinesischer Philosoph und Dichter. Seine Erzählung vom Schmetterlingstraum erschien auf Deutsch in: Zhuang Zi, *Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*, Frankfurt a.M. 2014, S. 35.

³³² Zhuang Zi, *Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*, Frankfurt 2014, S. 35.

³³³ Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 82f.

³³⁴ Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 82.

³³⁵ Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 82.

dass Tschuang-Tse nach dem Aufwachen wieder für die anderen er selbst ist „und ist in deren Schmetterlingsnetz gefangen.“³³⁶

Was sagt uns diese Geschichte? Wie lässt sie sich auf Katharina Sieverdings Werk übertragen? Das Sich Sich Sehen Sehen exemplifiziert Jacques Lacan im Seminar XI zweimal: anhand der jungen Parze bei Paul Valéry und anhand Tschuang-Tses Traum, in dem er ein Schmetterling ist. Kann nicht eben jenes Gleichnis das Verhältnis von Künstlerin und Werk darlegen? Die Künstlerin sieht sich sich sehen, aber nur vermeintlich, denn der Schirm ist dazwischen. Er ist das, was vermittelt. Denn der direkte Zugang zum Unbewussten bleibt dem Subjekt verwehrt. Aber das Werk in seiner finalen Fassung, zugeschnitten, solarisiert und mit Rotfilter eingefärbt, blickt zurück auf die Künstlerin und auf den Betrachter, materialisiert den Blick. Man kann sich fragen, ob nicht das Werk – die Künstlerin im Bild – sie selbst in Form des symbolisierten Anderen ist, ob das künstlerische Werk (abgesehen von Betrachtungen der Persona) die Künstlerin in ihrem Sein ist, unvermittelt und direkt. Ob nicht dieser Griff zum Titel „Stauffenberg-Block“ und somit die Assoziation der historischen Figur Claus von Stauffenberg eben jenem Verhältnis von Tschuang-Tse zum Schmetterling gleicht. Während Tschuang-Tse im Schmetterlingstraum den Blick erfährt, ist es im Werk Katharina Sieverdings das rot eingefärbte Gesicht, metallisch strahlend, das auch das schwierige Verhältnis von Subjekt und Abbild darlegt. Im Bild ist eine zwiespältige Figur, doppeldeutig in mehrfachem Sinn: Stauffenberg. Claus von Stauffenberg wollte den Lauf der Geschichte verändern und ist dabei gescheitert. Stauffenberg ist keine Heldenfigur in herkömmlichen Sinn.³³⁷ Er ist keine Figur, die man überhöhen kann, ohne den Zwiespalt zu spüren. Stauffenberg plante ein Attentat auf Hitler und hat gegen die damalige Rechtsprechung verstoßen. Er hat Widerstand gegen das NS-Regime geleistet und konnte trotz seines Engagements nichts bewirken. Das Attentat schlug fehl. Stauffenberg wurde erschossen. Eine einfache Identifizierung, wie im gängigen Sprachgebrauch verstanden, als Person A übernimmt Züge von Person B,³³⁸ wird hier unterbunden. Und doch ist es Katharina Sieverdings Gesicht, das hier stellvertretend für Stauffenberg steht. Auch dies legt das schwierige Verhältnis des Subjekts zum Bild dar. Denn das ist es, was den Blick ausmacht. Eben weil der Blick zwischen Subjekt und Spiegelbild steht. Weil Katharina Sieverding jene Figur im Bild ist, kommt das komplexe Verhältnis zum Tragen. Die Künstlerin steht in einem bestimmten Verhältnis zur Figur Stauffenberg. Als Nachkriegsgeneration in Deutschland, die das Erbe des NS-Regimes mitzutragen hat, zieht Sieverding eine Verbindung zu Stauffenberg, der den Gräueln des NS-Regimes womöglich den

³³⁶ Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 83.

³³⁷ Campbell, Joseph: *Der Heros in tausend Gestalten*, Berlin 2011.

³³⁸ Nasio, *7 Hauptbegriffe der Psychoanalyse*, S. 71.

Garaus hätte machen können, aber scheiterte. Keine Parallelen gibt es zu ziehen, aber eben jenes Scheitern ist symptomatisch für Stauffenberg und das Subjekt, das sich wähnt, sich sich sehen sehen zu können. Ist hier nicht darauf zu verweisen, dass die Vorstellungen eben nicht dem Subjekt gehören? Eben jene Frage, die sich Tschuang-Tse stellt, lautet, ob nicht der Schmetterling träumt, Tschuang-Tse zu sein. Ist es nicht der Andere, von dem das Subjekt träumt, das Subjekt zu sein? Und eben deshalb liegt das Subjekt richtig? Ist es nicht über das Medium Blick, dass wir im Verhältnis zum anderen stehen, so wie wir uns erblickt fühlen von der historischen Schuld und doch vor dem Abbild einer Person stehen?

3.3.3. „daß da, wo das Subjekt sich sieht, [...] nicht der Ort ist, von wo aus es sich anblickt.“

Jacques Lacan spricht im Seminar XI zudem davon, dass das Subjekt sich nie da erblickt, von wo aus es sich sieht:

„daß da, wo das Subjekt sich sieht, das heißt wo jenes im Schema des Ich gegebene reale und umgekehrte Bild seines eigenen Körpers sich herausbildet, nicht der Ort ist, von wo aus es sich anblickt.

Jedoch mit Sicherheit sieht es sich im Raum des Andern, und auch der Punkt, von dem aus es sich anblickt, ist in diesem Raum. Es ist auch der Punkt, von dem aus es spricht, denn, wann immer es spricht, ist es auch dabei, am Ort des Andern jene wahrheitsgemäße Lüge zu bilden, wodurch sich anspinnt, was vom Begehren an der Ebene des Unbewußten partizipiert.“³³⁹

Das Subjekt befindet sich „im Raum des Andern“, wenn es sich selbst sieht, wenn und wie es sich vor anderen gibt und wenn es zu anderen spricht. Eben jenes Sich-Unter-Den-Blick-Setzen, das Katharina Sieverding in ihrer künstlerischen Arbeit, insbesondere in ihrem Frühwerk, praktiziert hat, der Prozess des Anfertigens des Selbstporträts, wie auch beschrieben wurde, als „ich werde photo-graphiert“ mit Jacques Lacan, setzt das Subjekt ins Bild, an den Ort des Anderen, „im Raum des Andern“. Jacques Lacan geht dabei auf das von Daniel Lagache zuvor dargelegte optische Modell ein, das grafisch folgendermaßen dargestellt wird:

³³⁹ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 151.

3.3.4. „sich sehen machen“: Beschauen und beschaut werden

Jacques Lacan gibt darüber hinaus zu zwei Aspekten im Kontext des Sich Sehen Machen Auskunft: Er hinterfragt, was sehen und gesehen werden gemeinsam haben:

„Was haben »sehen« und »gesehen werden« gemein? Nehmen wir die *Schaulust*, la pulsion scopique/den Schautrieb. Freud stellt *beschauen*, ein fremdes Objekt, das eigentliche Objekt beschauen, dem Von-einer-fremden-Person-beschaut-werden entgegen.“³⁴³

Lacan verweist, dass Objekt und Person nicht gleichzusetzen sind. Schlussendlich jedoch stimmen beide Entitäten – Objekt und Person – aufgrund eines bestimmten Aspekts überein:

„Tatsächlich sieht Freud, um sie zusammenzubringen, sich genötigt, sie an der Basis – wo Ursprung und Ziel zusammenfallen – mit seinen Händen zu zwingen, ihre Vereinigung zu erpressen – und zwar genau am Wiederkehrspunkt. Diese Zusammenzwingung gelingt ihm durch seine Aussage, daß die Wurzel des Schautriebs als ganze im Subjekt, in dem Umstand erfaßt werden kann, daß das Subjekt sich selbst sieht.“³⁴⁴

Lacan setzt darüber hinaus fort, dass es beim Sich-Selbst-Sehen nicht um einen einfachen Blick in den Spiegel handelt: „Es geht nicht um ein Sich-im-Spiegel-Sehen, sondern um jenes *Selbst ein Sexualglied beschauen* – oder wie ich sagen würde: *einer beschaut sich in seinem Sexualglied*.“³⁴⁵ Jacques Lacan spezifiziert genauer noch, dass es sich hierbei um eine Umkehrung handelt, nämlich: „*Sexualglied von eigener Person beschaut werden*“³⁴⁶. Doch Lacan erwähnt sogleich auch: „Wem wäre es aber in der Tat je gelungen, den subjektivierbaren Charakter einer solchen Empfindung zu erfassen!“³⁴⁷ Weiter führt er aus:

„In der Tat sieht man sehr gut die Artikulation der Schlinge eines Hin und Zurück des Triebs, ändert man lediglich einen Term in Freuds letzter Aussage. Ich ändere nicht *eigenes Objekt*, worauf sich das Subjekt in der Tat reduziert, ich ändere nicht von

³⁴³ Lacan: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, S. 203 (Hervorhebung im Original).

³⁴⁴ Lacan: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, S. 203.

³⁴⁵ Lacan: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, S. 204.

³⁴⁶ Lacan: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, S. 204 (Hervorhebung im Original).

³⁴⁷ Lacan: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, S. 204.

fremder Person, was wohlgemerkt der andere ist, ich ändere auch nicht *beschaut*, ich ersetze nur *werden* durch *machen* – denn genau darum geht es beim Trieb: *se faire voir/sich sehen machen*. In diesem *sich machen/se faire* ist die Aktivität des Triebs konzentriert, und es könnte eine aufklärende Wirkung haben, wenn wir es auch auf die anderen Triebe ausdehnen.“³⁴⁸

Das Thema der Schaulust und des Beschaut Werdens ist somit komplexer als es etwa Christine Buci-Glucksmann am Beispiel eines Gemäldes Caravaggios von Narziss darzulegen sucht.³⁴⁹ Buci-Glucksmann sieht im dargestellten Knie des Narziss, dem realen Knie und der Spiegelung im Wasser, den Verweis auf den Phallus. Es gibt hier jedoch mit Bestimmtheit um eine „Appellbewegung auf den Andern“³⁵⁰:

„Was zeigt uns dieser kurze Überschlagn? Scheint nicht bei dieser Umkehrung, die sich in der Tasche des Triebs darstellt, der durch die erogene Zone sich einstülpende Trieb die Aufgabe zu übernehmen, etwas zu suchen, das jeweils im Andern Antwort gibt? [...] Ich sage nur, daß es auf der Ebene der *Schaulust* der Blick ist.“³⁵¹

³⁴⁸ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 204 (Hervorhebung im Original).

³⁴⁹ Buci-Glucksmann, Christine: *La folie du voir. De l'esthétique baroque*, Paris 1986, S. 113.

³⁵⁰ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 205.

³⁵¹ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 205 (Hervorhebung im Original).

3.4. Das Bildnis der Katharina Sieverding

„Das Gesicht, die Maske P e r s o n a. Schau ich das Gesicht an oder schaut das Gesicht, die Person, deren Gesicht ich sehe, mich an?“³⁵²

Im Bild zu sein, wie in einem Gemälde, in einem Selbstporträt, bedeutet im Register des Imaginären zu verweilen, im Register der Täuschung. Hans Belting spricht beim europäischen Porträt von einer Maske, weil es der Repräsentation dient.³⁵³ Die Maske aber ist symbolisch, beschreibt Jacques Lacan.³⁵⁴ Katharina Sieverding greift in ihrem künstlerischen Werk zu einer Maske. Als Persona, als öffentliche Person, wirken ihre Werke wie eine riesige Maske. Die Künstlerin zeigt sich und zeitgleich mit der bewussten Arbeit am Werk, der Bearbeitung der Fotografien, verschwindet das Subjekt Katharina Sieverding hinter den Werken. Die Künstlerin möchte eine bestimmte Wirkung erzielen. Ist es der Blick, den sie erzielen will? Ikonenhaft wirkt sie und doch als Persona³⁵⁵. Persona meinte einst auch den Begriff der Maske.³⁵⁶ Es soll argumentiert werden, dass eben weil Katharina Sieverding aus ihren Selbstporträts eine Maske macht, diese auf symbolischer Ebene funktionieren und hier das Primat das Symbolische übernimmt, nicht wie etwa Peter Weibel anhand des Großbildes, auch in Hinblick auf das Werk von Katharina Sieverding, anhand des Imaginären argumentiert.³⁵⁷

3.4.1. Der kunsttheoretische Verweis auf Oscar Wildes „Das Bildnis des Dorian Gray“

Im Bild sein – das Bildnis des Dorian Gray und das Bildnis der Katharina Sieverding? Auf die Parallele zwischen der fiktiven Romanfigur und der Künstlerin Sieverding wird sowohl von Klaus Biesenbach als auch indirekt von Brian O’Doherty verwiesen, wie bereits dargelegt

³⁵² Fuchs, Rudolf Hermann: »Gesicht/Geschichte«, in: Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach (Hg.): *Katharina Sieverding. Die Sonne um Mitternacht schauen*, Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach, Mönchengladbach 1984 (Kat.Ausst.), keine Seitenangabe.

³⁵³ Belting, Hans: *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, München 2019, S. 118-136.

³⁵⁴ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 202f.

³⁵⁵ Der Begriff „Person“ stammt vom lateinischen „persona“ ab und bedeutete ursprünglich: Maske, Rolle, Persönlichkeit. (Regenbogen, Arnim/Meyer, Uwe: *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, Hamburg 1998, S. 489.) Als Person wird auch ein rechtsfähiges Individuum bezeichnet. (Regenbogen, Arnim/Meyer, Uwe: *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, Hamburg 1998, S. 490.)

³⁵⁶ Belting, Hans: *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, München 2019, S. 69. Siehe auch: Weigel, Sigrid: »Das Gesicht als Artefakt. Zu einer Kulturgeschichte des menschlichen Bildnisses«, in: Weigel, Sigrid (Hg.): *Gesichter. Kulturgeschichtliche Szenen aus der Arbeit am Bildnis des Menschen*, München 2013, S. 7-29, S. 9.

³⁵⁷ Weibel, Peter: »Das fotografische Großbild im Zeitalter der Geschwindigkeit«, in: *noëma art journal* 42 (1996), S. 102-107, S. 104f.

wurde. In beiden Fällen, in der Fiktion sowie im Werk von Katharina Sieverding, sind die Protagonisten im Bild. Dorian Gray wird vom Maler Basil Hallward auf Leinwand gebannt. Katharina Sieverding hat in jungen Jahren das Selbstporträt entdeckt, in ihren 20er Jahren während der Studienzeit. Besonders in fotografischen Werken wie „Maton“ und „Die Sonne um Mitternacht schauen“ spielt sie mit der Kamera, gibt sich zu sehen, spielt damit, sich zu zeigen in Mimik, Gestik und Schminke. Auch im Roman stellt Dorian Gray einen jungen Mann dar. Im Roman geht es um das Verhältnis des Protagonisten Dorian Gray zu seinem Abbild, dem Porträt. Dorian Gray möchte jung und gutaussehend bleiben, nachdem er seine eigene Schönheit entdeckt hat, hofiert von Lord Henry Wotton. Dass Katharina Sieverding stets noch mit den Aufnahmen aus dieser Studienzeit arbeitet, könnte einen Verweis auf Oscar Wildes Romanfigur Dorian Gray rechtfertigen. Doch geht es bei Katharina Sieverding um mehr. Es geht darum, auf die Bühne zu steigen, wie in einem Kampf in den Ring zu steigen. Die Künstlerin wird zur Vermittlerin zwischen Werk und Betrachter, aber auch zur Verteidigerin ihrer künstlerischen und politischen Position. Der Begriff Persona als öffentliche Person taucht in den Besprechungen von Katharina Sieverdings Werk auf. Und aus dieser (Subjekt-)Position vermittelt die Künstlerin zwischen Bild und Betrachter. Gleichzeitig vermittelt sie die Botschaft: „Ich bin hier. Und an mir gibt es als Künstlerin kein Vorbeikommen.“ Die Frage nach dem „Wer bin ich?“ lässt sich mit Jacques Lacans Spiegelstadium klären: Ich bin da im Bild. Ich bin das Bild/das Spiegelbild. Ich bin da im Bild und dies nimmt wiederum als Abbild meiner Selbst Einfluss auf mich, das Subjekt. Denn: „Ich ist ein anderer.“³⁵⁸ Zugleich wurde bereits argumentiert, dass das Subjekt sich niemals selbst sehen kann: Weil da der Blick ist, weil da ein vermittelnder Schirm ist. Und doch, argumentiert etwa Diedrich Diederichsen, haben in eben jener Zeit als die ersten Selbstporträts entstanden, die Individuen in den Spiegel geblickt und ihr Antlitz und ihr Spiegelbild – unter Drogeneinfluss – betrachtet. Auch kommt hinzu, dass andere Künstler jener Zeit ebenso die Kamera auf sich richteten, um sich ihrer künstlerischen Position zu bemächtigen, um wahrgenommen zu werden in der (Kunst-)Welt: Ein Phänomen, das Jahrzehnte später vom Mainstream – dank der rasanten Entwicklung der Telekommunikation und dank des mit zweifacher Kamera ausgestatteten Mobiltelefons – neu entdeckt wird: das Selfie.³⁵⁹ Bereits in den 1960er Jahren hat Jacques Lacan vom Anderen und vom Blick des Anderen gesprochen. „Wir sind Erblickte im Schauspiel der Welt“, hieß es da, noch ganz ohne das Phänomen des Selfies. Der Andere geht uns voraus, so wie die Sprache uns vorausgeht als Subjekt. Ich ist ein anderer, nur diesmal, im Bild, in der Fotografie. Wolfgang

³⁵⁸ Pagel: *Jacques Lacan zur Einführung*, S. 21.

³⁵⁹ Ulrich: *Selfies*, S. 9.

Ulrich argumentiert, dass das Selfie hinsichtlich des Subjekts in zweifacher Weise im Bild sein bedeutet: nämlich, das Bild sein, noch bevor das Bild, das Selfie, geschossen wurde. Im Bild ist dann auch das Subjekt, im fotografischen Selbstporträt, dem Selfie. Jacques Lacan argumentiert, hier hinsichtlich mit dem „Photo-Graphieren“, mit dem vom Licht geschrieben werden. Der Blick nimmt Einfluss auf das Subjekt. Es geht nicht nur um den spiegelbildlichen anderen, sondern auch den Blick von außen: den Blick der Mutter, wenn sie dem Kleinkind bestätigt, dass es „im Bild ist“, im Spiegelbild, und dass es liebenswert ist, d.h. im Begehren der Mutter aufscheint. Und somit wird im Kind das Begehren nach dem Begehren des Anderen geweckt. So bezieht sich Jacques Lacan auch in diesem Kontext auf das „Zu-Sehen-Geben“:

„In Abänderung meiner Formel für das Begehren als unbewußtes – *das Begehren ist das Begehren des Andern* – möchte ich sagen, daß es sich hier um eine Art Begehren *nach dem Andern/désir à l’Autre* handelt, an dessen Ende das *Zu-Sehen-Geben/ le donner-à-voir* steht.“³⁶⁰

3.4.2. Im Porträt Sein: Maske, Symbol und Oberfläche

„*Alle Kunst ist zugleich Oberfläche und Symbol. Wer unter die Oberfläche geht, tut dies auf eigene Gefahr. Wer das Symbol deuten will, tut dies auf eigene Gefahr.*“³⁶¹

Das Sein im Bild von Katharina Sieverding bedeutet auf symbolischer Ebene zu handeln. Sieverding hat nicht nur auf imaginärer Ebene ihr Spiegelbild eingefangen, sondern einer Persona gleich, einer Maske, ihr Selbstporträt verändert und überarbeitet. Dieser Prozess beruht auf der mehrfachen Be- und Überarbeitung der Selbstporträts. Mag nun Thomas Ebers argumentieren, dass eben das Selfie leer ist, während die Künstlerin Sieverding in die Tiefe zu gehen scheint.³⁶² Doch möchte ich auch auf Brian O’Dohertys Aufsatz zum Werk von Katharina Sieverding eingehen, in dem der Autor darauf eingeht, was Oscar Wilde in seinem Vorwort zu „Das Bildnis des Dorian Gray“ beschreibt, nämlich Oscar Wildes Referenz auf Oberfläche und Symbol. Die Textstelle wurde zu Beginn des Kapitels zitiert.

Im „Stauffenberg-Block“ zeigt sich die Oberfläche, die Oberfläche der Fotografie, die Oberfläche – die Flächigkeit – des vergrößerten Gesichtes, das Gesicht als Oberfläche. Brian

³⁶⁰ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 122.

³⁶¹ Wilde, Oscar: *Das Bildnis des Dorian Gray*, München 2013/2020, S. 6.

³⁶² Ebers, Thomas: »Selbstbild(n)er. Sieverdings Selbstporträts als Faden narrativer Identität«, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn (Hg.): *Katharina Sieverding. Kunst und Kapital. Werke von 1967 bis 2017*, Bundeskunsthalle Bonn, Bonn/München 2017 (Kat. Ausst.), S. 17-19. S. 19.

O'Doherty beschreibt den Kuleschow-Effekt, bei dem sich auf dem neutralen Gesicht des Filmhelden/der Filmheldin die Gefühle der Zuseher spiegeln, die Gefühle beinahe hineingelegt werden in die Person und auf das Gesicht der Person projiziert werden.³⁶³ Katharina Sieverding sagt:

„Mich hat interessiert, wie es über das Potenzial der Fotografie, des Films mit einer sehr starken Oberflächenästhetik möglich ist, etwas über das Innere des Menschen zu vermitteln. Die ganze Komplexität des Menschenbildes anzureichern und das Porträt als Fenster oder Kommunikationsraum mit dem Betrachter zu sehen.“³⁶⁴

Die Selbstporträts, die Be- und Überarbeitung sowie der Zuschnitt der Fotografien, all das sind Aspekte der Maske. Das Gesicht als Maske, auf das Projektionen gemacht werden, von den BetrachterInnen im Kunstkontext. Sicherlich steht die Maskerade nicht im Fokus ihres künstlerischen Schaffens, wie Katharina Sieverding selbst in einem Interview angibt,³⁶⁵ doch soll an dieser Stelle auf Lacan verwiesen werden: „*Auf die Bühne* (scène) der Welt wage ich mich vor, [...], *larvatus, maskiert*.“³⁶⁶ Konfrontiert die Maske den Blick? Geschieht die Maskerade vom Ort des Anderen aus? Die künstlerische Leistung von Katharina Sieverding ist die Erhebung ihres Werkes ins symbolische Register. Dass auch Assoziationen in den Besprechungen ihres Werkes zur Ikone auftauchen, scheint wohlüberlegt. Die Ikone, die Symbol für das Erblickt-Werden-durch-Gott ist, die aber auch bedeutet, dass sie die BetrachterInnen erblickt. Die Ikone, die oft auch durch die Mutter Jesu, Maria, repräsentiert wird, lässt auch an Ulrike Kadis Aussage denken, dass in der Geschichte von der Sardinienbüchse der Blick der Mutter fehlt, weswegen Lacan verunsichert ist.³⁶⁷ Der Blick der Sardinienbüchse ist nicht gestützt durch den Blick der Mutter. Doch stützt Katharina Sieverding unseren Blick? Verschwindet das Subjekt nicht unbemerkt unter dem Blick, wie im nächsten Kapitel noch auszuführen sein wird?

³⁶³ O'Doherty, Brian: »FACEtime: Katharina Sieverding and (Maybe) Oscar Wilde«, in: Biesenbach, Klaus (Hg.): *Katharina Sieverding. Close Up*, P.S.1 Contemporary Art Center New York/KW Institute for Contemporary Art Berlin, New York 2004 (Kat.Ausst.), S. 42-46, S. 42.

³⁶⁴ Tappeiner, Maria Anna/Sieverding, »Katharina: Katharina Sieverding. Eine nationale Identität muss sich permanent neu konstruieren und hinterfragen«, in: *Kunstforum International* 236 (2015), S. 74-81, <https://www.kunstforum.de/artikel/katharina-sieverding-7/> (aufgerufen 11. 03. 2022).

³⁶⁵ Kröner, Magdalena/Sieverding, Katharina: »Katharina Sieverding. Das Gesicht erschien mir als naheliegendstes Medium der Selbstreflexion. Ein Gespräch mit Magdalena Kröner«, in: *Kunstforum International* 232 (2015), S. 168-179, <https://www.kunstforum.de/artikel/katharina-sieverding/> (aufgerufen 11. 03. 2022).

³⁶⁶ Lacan: *Die Angst*, S. 49.

³⁶⁷ Kadi, Ulrike: *Bilderwahn. Arbeit am Imaginären*, Wien 1999, S. 108.

Der Blick des Anderen emaniert von Katharina Sieverdings „Stauffenberg-Block“. Das Subjekt sucht weiterhin nach dem Ich im Gesicht,³⁶⁸ auch im Gesicht von Katharina Sieverding. Das Mysterium bleibt aufrecht, denn: „Ein Ich will sich aber darstellen und im Gesicht kommunizieren. So binden sich auch weiterhin viele ungelöste Fragen an das Gesicht.“³⁶⁹

3.4.3. Das Sehen einer Cassandra

„Ob sie glaube, dass die Virulenz der Kunst Veränderungen einleiten kann, wurde die Künstlerin in einem Interview gefragt. >Mit Sicherheit!<, lautet die überzeugte Antwort, auch wenn Katharina Sieverding klug differenziert: >Wann das passiert, kann man nicht sagen. Aber wenn eine Wahrheit dahintersteht, provozieren Bilder zwangsläufig den Erkenntnisprozess.<“³⁷⁰

Katharina Sieverding möchte sehen, schreibt Gudrun Inboden.³⁷¹ Sie greift dabei auf einen Vergleich mit der Figur der Cassandra zurück, die als Seherin die Zukunft vorhersehen konnte. Doch ist es eben jenes Sehen, das Sieverding anhand der Fotografie praktiziert, auch jenes Sehen, das Rosalind E. Kraus anhand des Kunsthistorikers John Ruskin beschreibt?³⁷² Das Sehen, das dem Schautrieb gleicht? Dieses Sehen, das auch von Lacan beschrieben wird? Wie praktiziert Katharina Sieverding das Sehen? Als eine Arbeit am Bild. Sie reflektiert das Bild. Sie reflektiert unseren Umgang mit Bildern, indem sie die Bilder bearbeitet, die Bilder verschiedenen Prozessen in der Dunkelkammer unterzieht. Gudrun Inboden schreibt, dass Katharina Sieverding ihre Aufmerksamkeit auf das Bild lenkt. Das heißt einerseits das, was Lacan anhand des Sehens beschreibt, nämlich dass das Subjekt glaubt, dass ihm seine Vorstellungen gehören. Dabei geht der Blick von den Dingen aus und somit auch vom Bild. Das Bild aber ist auch ein Bild von Katharina Sieverding selbst. Das Sehen bezieht sich auf das

³⁶⁸ Belting, Hans: *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, München 2014/2019, S. 118.

³⁶⁹ Belting: *Faces*, S. 118.

³⁷⁰ Wolfs, Rein: »Katharina Sieverding. Kunst und Kapital: Werke von 1967 bis 2017«, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn (Hg.): *Katharina Sieverding. Kunst und Kapital. Werke von 1967 bis 2017*, Bundeskunsthalle Bonn, Bonn/München 2017 (Kat.Ausst.), S. 7, S. 7. (Siehe auch: Zweite, Armin: »Vergegenwärtigung und Auflösung des Subjekts. Unsystematische Anmerkungen zu einigen Bildern Katharina Sieverdings«, in: Stedelijk Museum of Modern Art Amsterdam/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf (Hg.): *Katharina Sieverding. 1967-1997*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf/Stedelijk Museum of Modern Art Amsterdam, Köln 1997 (Kat.Ausst.), S. 240-251, S. 251.; das Originalzitat stammt aus: Frohne, Ursula: »Unwiderstehliche historische Strömung«, in: *Wolkenkratzer 2* (1988). S. 38-43, S. 43.)

³⁷¹ Inboden, Gudrun: »Wer lebt, wird sehn (1)«, in: Inboden, Gudrun (Hg.): *Katharina Sieverding. Biennale di Venezia 1997*, Pavillon der Bundesrepublik Deutschland XL VII, Biennale di Venezia 1997, Ostfildern-Ruit 1997 (Kat.Ausst.), ohne Seitenangabe.

³⁷² Krauss: *Das optische Unbewusste*, S. 11ff.

Bild, weil die Künstlerin mit Fotografien und somit Bildern in ihrer künstlerischen Praxis hantiert. Jedoch bezieht es sich auch auf das Sich Sich Sehen Sehen, weil eben hier die Künstlerin an ihrem eigenen Bild Experimente in der Dunkelkammer vollzieht. Es ist ein Rückbezug des Subjekts auf ihr Bild und dabei kommt der Blick ins Spiel. Sieht sich Sieverding am Ort des Anderen, so wie Lacan dies schildert? Und heißt dies dann, dass Sieverding dies in ihren künstlerischen Prozess einbezieht? Heißt dies, dass das Bild, das Sieverding produziert, eben jenes Bild am Ort des Anderen ist? Anhand des Bearbeitungsprozesses? Auch wenn es Gudrun Inboden nicht um jene Thematik des Seins im Bild mit Jacques Lacan geht, so kann ihre Deutung von Katharina Sieverding als Cassandra in diesem Sinn bejaht werden. Stößt doch Sieverding die BetrachterInnen auf eben jenes komplexe Verhältnis des Subjekts zum Bild. Doch wie geht das Sehen? Der Prozess des Sehens wird von Gudrun Inboden mit der Fotografie bei Katharina Sieverding gleichgesetzt. Das Auge der Kamera sieht. Doch nur im Falle von Katharina Sieverding, die dieses Sehen ähnlich einer Cassandra in der Dunkelkammer betreibt.³⁷³ Zu Beginn ihres künstlerischen Werdegangs studierte Katharina Sieverding - nachdem sie als Bühnenbildnerin gearbeitet hatte - an der Düsseldorfer Akademie bei Joseph Beuys und während der Studentenunruhen 1969 hat sie ein Zelt vor dem Gebäude der Kunstakademie aufgebaut und ihre Dienste als Wahrsagerin angeboten. Darin sieht Inboden die Anfänge ihres künstlerischen Schaffens als Seherin. Was zeichnet eine Cassandra jedoch aus? Sie sieht die Zukunft vorher, aber niemand hört ihr zu. Niemand versteht ihre Deutungen. Niemand nimmt ihre Vorhersagen ernst. Gudrun Inboden spricht nicht von Deutungen des Verhältnisses Subjekt-Bild, sondern von der Deutung selbst, die von Sieverding dargelegt wird. Die Künstlerin beleuchtet den Prozess des Deutens, anhand ihres eigenen Deutens ihres Sehens, die sie durch die künstlerischen Prozesse der Bearbeitung in der Dunkelkammer augenscheinlich macht. Ihre Deutung ist dargelegt im visuellen Bild, das die Künstlerin, einer Alchemistin gleich, durch chemische Prozesse produziert. An dieser Stelle könnte auch mit Peter Geimers Studie „Bilder aus Versehen“ argumentiert werden.³⁷⁴ Denn Geimer gelingt es, die Materialität des Mediums Fotografie anhand zahlreicher Beispiele aus der Geschichte der Fotografie zu schildern. Ist aber nicht auch das Sehen mit Katharina Sieverding ein Versuch eines Sich Sich Sehen Sehens? Katharina Sieverding, und das soll erneut betont werden, schildert anhand ihrer Selbstporträts und insbesondere anhand des „Stauffenberg-Blocks“ auch Jacques Lacans Aufsplitterung des Subjekts auf die vier Punkte des Schema L.

³⁷³ Gudrun Inboden nimmt mehrfach Bezug auf Christa Wolfs Erzählung „Kassandra“. (Wolf, Christa: *Kassandra*, Frankfurt a.M. 2020)

³⁷⁴ Geimer, Peter: *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*, Hamburg 2010.

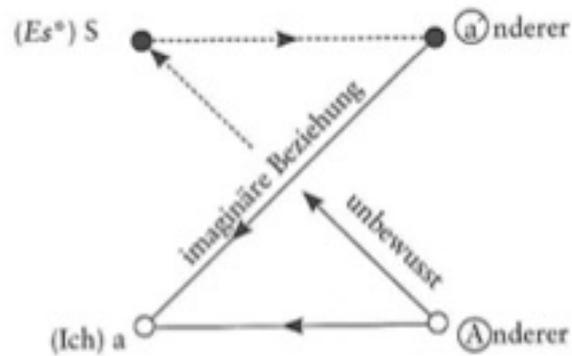


Abbildung 6: Schema L

Mit ihrem fotografischen Frühwerk verweist Katharina Sieverding auch auf das Wahrnehmen des Subjekts, seiner selbst, im Spiegel und im imaginären anderen, aber auch seine Beziehung zum symbolischen Anderen. Denn über den anderen nehmen wir auch den Anderen wahr. So besagt das von Jacques Lacan entwickelte Schema L.³⁷⁵ Es gibt keinen direkten Zugang zum großgeschriebenen Anderen. Dieser Zugang funktioniert nur über den imaginären anderen, den, der uns im Bild oder im Spiegel erscheint, nämlich uns selbst und doch sind wir die, derer wir gewahr werden, wenn wir uns erblickt fühlen.

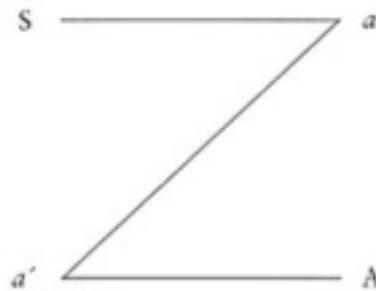


Abbildung 7: Schema L vereinfacht

³⁷⁵ Evans: *Wörterbuch der Lacan'schen Psychoanalyse*, S. 238ff.

3.5. Auftritt Stauffenberg: Eine Frage der Identifizierung

Im folgenden Kapitel soll dargelegt, inwiefern das Bild des anderen prägend für das Subjekt ist, etwa im Kontext der imaginären Identifizierung.

3.5.1. Bild-Sprache

In der Psychoanalyse wird stark zwischen dem Bild und der Sprache unterschieden, zwischen dem Register des Imaginären, das das Bild und die Vorstellung umfasst, das auch das Register ist, das das Illusorische und den Schein sowie die Täuschung in sich trägt und dem Register des Symbolischen, das hauptsächlich von der Sprache abgedeckt wird. So sagt Lacan auch, „*das Unbewußte ist strukturiert wie eine Sprache*“³⁷⁶. Der Blick ist in seiner psychischen Instanz einer „Verkörperung“ des Anderen. Dort wird der Andere imaginiert, der das Subjekt erblickt. Von dem Punkt aus fühlt sich das Subjekt erblickt. Dort nimmt es die Spur des Anderen des symbolischen Registers wahr.

Das Sehen in Bildern und das Vorhersagen in Sprache stellt in der Deutung eine gewisse Herausforderung dar. So wurde auf Cassandra (mit Gudrun Inboden und Christa Wolf) verwiesen, doch spricht die Seherin Cassandra zu den Menschen. Sie schildert das herannahende Schicksal in Worten, fasst es in Sprache: „Mit einer Stimme sprechen“³⁷⁷. Peter Widmer bringt in seinem Einführungswerk zu Jacques Lacan von dem Zauberspiegel im Märchen von Schneewittchen. Es ist nicht das Bild, das im Spiegel gedeutet wird. Der Zauberspiegel spricht in Form von Sprache zur bösen Königin. Es ist, in Peter Widmer Schilderung, die Sprache, die die Wahrheit äußert, nicht das Bild, das im Rahmen des Registers des Imaginären stets auch mit der Täuschung assoziiert wird. Die Königin befragt nämlich ihren sprechenden Zauberspiegel: „Wer ist die Schönste im Land?“ Der Spiegel wird als Ort verstanden, von dem die Wahrheit ausgeht. Dabei verweist Widmer auf den Zwiespalt zwischen Bild und Stimme. Nicht das Spiegelbild selbst, stellvertretend für das Imaginäre, verlautbart die Wahrheit, sondern es ist die Stimme.³⁷⁸ Die Stimme aber, wie die Sprache im Allgemeinen, gehört zum symbolischen Register. Das Imaginäre, das das Bild und die Vorstellungen umfasst, gilt vielmehr als Ort der Täuschung und sogar der Enttäuschung³⁷⁹:

³⁷⁶ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 26.

³⁷⁷ Wolf: *Kassandra*, S. 8.

³⁷⁸ Widmer, Peter: *Subversion des Begehrens. Eine Einführung in Jacques Lacans Werk*, Wien/Berlin 1997/2016, S. 26f.

³⁷⁹ Evans: *Wörterbuch der Lacan'schen Psychoanalyse*, S.133ff.

„Die grundlegenden Illusionen des Imaginären sind die Ganzheit, die Synthese, die Autonomie, die Dualität und vor allem die Ähnlichkeit. Das Imaginäre ist demnach die Ordnung der oberflächlichen Erscheinungen, der täuschenden, beobachtbaren Phänomene, die die darunterliegenden Strukturen verbergen.“³⁸⁰

Nicht zu vergessen ist jedoch, dass das Imaginäre vom Symbolischen strukturiert wird.³⁸¹ Lacan spricht auch von der „imaginäre[n] Matrix“, was bereits auf eine Strukturierung durch das Symbolische verweist.³⁸² Es wird zudem im „Wörterbuch der Lacan’schen Psychoanalyse“ auch auf Lacans Aussage im Seminar XI verwiesen, dass das Sehfeld von den Gesetzen des Symbolischen regiert und konstituiert wird.³⁸³ Peter Widmer schildert zudem: „Für Lacan ist der Andere auch *Ort der Wahrheit*“³⁸⁴. In Katharina Sieverdings „Stauffenberg-Block I-XVI (1969)“ arbeitet die Künstlerin mit beidem, dem Bild als Abbild des eigenen Gesichtes und der Sprache, als Betitelung der künstlerischen Arbeit. Spricht hier der Titel die Wahrheit? Täuscht das Gesicht der Künstlerin den Betrachter/die Betrachterin? Oder ist es der Blick, der uns zur Wahrheit führt?

3.5.2. Identifizierungen

Man könnte meinen, die Künstlerin identifiziert sich mit der öffentlichen Figur des Claus von Stauffenberg. Liegt es doch in der Natur des Subjekts, sich mit dem Bild von etwas zu identifizieren.³⁸⁵ „Ein Bild >annehmen< heißt, sich in einem Bild erkennen und dieses als sein eigenes aneignen.“³⁸⁶ Ist das die künstlerische Leistung der Katharina Sieverding? Sicherlich spricht die Figur des Widerstandskämpfers Claus von Stauffenberg zur jungen Künstlerin Katharina Sieverding im Jahr 1969. Die Identifizierung hat auch etwas mit dem Ich-Ideal, das dem Subjekt auf symbolischer Ebene begegnet, zu tun. Das Subjekt übernimmt Züge des Objekts, das als Grundlage der Identifizierung angesehen wird. Und Lacan begreift den Begriff der Identifizierung neu:

³⁸⁰ Evans: *Wörterbuch der Lacan’schen Psychoanalyse*, S. 134.

³⁸¹ Evans: *Wörterbuch der Lacan’schen Psychoanalyse*, S. 134.

³⁸² Evans: *Wörterbuch der Lacan’schen Psychoanalyse*, S. 134.

³⁸³ Evans: *Wörterbuch der Lacan’schen Psychoanalyse*, S. 134.

³⁸⁴ Widmer: *Subversion des Begehrens*, S. 45.

³⁸⁵ Evans: *Wörterbuch der Lacan’schen Psychoanalyse*, S. 131.

³⁸⁶ Evans: *Wörterbuch der Lacan’schen Psychoanalyse*, S. 131.

„Die Identifizierung bedeutet, daß das Ding, mit dem sich das Ich identifiziert, gleichzeitig die Ursache des Ich ist [...]: Das Agens der Identifizierung ist das Objekt und nicht mehr das Ich.“³⁸⁷

Es gibt im Lacan'schen Theoriekomplex, folgt man den Ausführungen von Juan-David Nasio, drei Arten der Identifizierung³⁸⁸: die symbolische Identifizierung, die das Subjekt des Unbewussten hervorbringt; die imaginäre Identifizierung, die das Ich hervorbringt durch die Identifizierung mit dem Bild des anderen und die phantasmatische Identifizierung, die um das Objekt *a* kreist. Durch die imaginäre Identifizierung entsteht das Ich, so Juan-David Nasio.³⁸⁹ Die erste imaginäre Identifizierung findet statt, wenn das Kind im Spiegelstadium sein eigenes Abbild erblickt und es zum ersten Mal als solches erkennt. Nasio nennt das Spiegelbild im Zusammenhang mit dem Spiegelstadium den „Ich-Aufriß“³⁹⁰, das zunehmend mit anderen Bildern des Ich und des anderen – des anderen Mitmenschen - verschmilzt und das imaginäre Ich entstehen lässt. Juan-David Nasio hebt dabei hervor, dass in der Psychoanalyse die Wahrnehmung der Umwelt durch das Subjekt über Bilder verläuft.³⁹¹ Dabei wird keine Unterscheidung zwischen inneren und äußeren Bildern getroffen, denn:

„Das Ich befindet sich da, im offensichtlich äußeren Bild, zum Beispiel meines Nächsten eher als im bewußten Gefühl meiner selbst.“³⁹²

Einen anderen Aspekt zeigt Peter Widmer auf. Widmer verbindet den Begriff des Eigennamens mit Lacans drei Registern Reales, Symbolisches und Imaginäres.³⁹³ Der Eigenname gehört dem symbolischen Register an, weil es eine Bezeichnung auf dem Gebiet der Kultur ist und damit die Verbundenheit des Subjekts zu einer Kultur wiedergibt. Dadurch wird das Subjekt auch von der Natur distanziert. Dem imaginären Register gehört der Eigenname an, weil der Eigenname mit Phantasmen in Verbindung steht. Die Eltern imaginieren Phantasmen, wenn sie ihrem Kind einen Namen geben. Das Subjekt muss aber auch den eigenen Namen zu seinem machen. Auch hier spielen Phantasmen eine Rolle. Dem Realen kommt eine Bedeutung zu, weil der Eigenname das Subjekt formt, weil der Name schon vor der Ausbildung des Charakters besteht.

³⁸⁷ Nasio, Juan-David: *7 Hauptbegriffe der Psychoanalyse*, Wien/ Berlin 2013, S. 75.

³⁸⁸ Nasio, Juan-David: *7 Hauptbegriffe der Psychoanalyse*, Wien/ Berlin 2013, S. 88f.

³⁸⁹ Nasio, Juan-David: *7 Hauptbegriffe der Psychoanalyse*, S. 95ff.

³⁹⁰ Nasio, Juan-David: *7 Hauptbegriffe der Psychoanalyse*, S. 96.

³⁹¹ Nasio, Juan-David: *7 Hauptbegriffe der Psychoanalyse*, S. 96f.

³⁹² Nasio, Juan-David: *7 Hauptbegriffe der Psychoanalyse*, S. 97.

³⁹³ Widmer, Peter: *Die traumatische Verfassung des Subjekts. Band I: Das Körperbild und seine Störungen*, Wien/ Berlin 2016, S. 110.

Auch Katharina Sieverding durchläuft eine solche, wenngleich eigenständige Benennung ihrer Person. Der Name Stauffenberg und die Frage nach dem Erbe einer Nachkriegsgeneration stehen dabei im Fokus und gehen der Künstlerin voraus. Auch die Frage nach der Rezeption des Titels durch die BetrachterInnen, inwieweit der Titel mit Phantasmen belegt wird, kann nicht ausgeschlossen werden.

3.5.3. Entfremdung

Der ersten Identifizierung liegt eine Entfremdung zugrunde,³⁹⁴ die auch die Spaltung des Subjekts darlegt.³⁹⁵ Das Subjekt identifiziert sich mit dem ihm Ähnlichen. Wenn das Subjekt zum ersten Mal im Spiegel erkennt, dass es sich um sein eigenes Abbild handelt, identifiziert es sich mit dem Anblick, der sich ihm bietet. Lacan spricht auch davon, dass das Subjekt in der Psychoanalyse, in seinem Ich, nicht bestärkt werden soll.³⁹⁶ Das Subjekt ist gespalten, was sich auch im Schema L zeigt, das in seinen vier Punkten die einzelnen Elemente des Ichs darlegt.³⁹⁷ Auf diese vier Punkte verlagert sich das Ich, die Psyche des Subjekts. Es sind seine Bestandteile. Dementsprechend kann nicht mit Thomas Ebers gesprochen werden, dass die Künstlerin Katharina Sieverding zu sich kommt, denn das Subjekt ist und bleibt gespalten. Was sich dar- und offenlegt, ist das öffentliche Bild der Künstlerin. Dieses mag einheitlich wirken, geht doch die Arbeit „Stauffenberg-Block“ auf eine einzige Fotografie zurück, die in der Dunkelkammer unterschiedlich bearbeitet wurde. Es wurde bisher mehrfach versucht, die Spaltung des Subjekts darzulegen, im Rahmen der psychischen Instanz des Blickes, des symbolischen Anderen, aber auch im Rahmen des Sich Sich Sehen Sehens, das den Blick zu elidieren, auszustreichen sucht. Das Subjekt kann nicht zu sich finden, außer im Sprechen: „Das Sprechen ist der einzige Zugang zur Wahrheit über das Begehren.“³⁹⁸ Dort sieht Lacan auch die Wahrheit verborgen.

³⁹⁴ Evans: *Wörterbuch der Lacan'schen Psychoanalyse*, S. 132.

³⁹⁵ Evans: *Wörterbuch der Lacan'schen Psychoanalyse*, S. 253.

³⁹⁶ Evans: *Wörterbuch der Lacan'schen Psychoanalyse*, S. 130f.

³⁹⁷ Evans: *Wörterbuch der Lacan'schen Psychoanalyse*, S. 239.

³⁹⁸ Evans: *Wörterbuch der Lacan'schen Psychoanalyse*, S. 263.

3.6. „Hinter dem Bild ist ihr Blick da“: Von Ikonen und Medusen

Ich, ich bin im Bild, könnte auch die Künstlerin Katharina Sieverding meinen. Zugleich gibt die Künstlerin dem Betrachter etwas zu sehen – wie Jacques Lacan dies anhand der Malerei und des Malers schildert, der zu den BetrachterInnen spricht: „*Du willst also sehen? Nun gut, dann sieh das!*“³⁹⁹ Doch was gibt Katharina Sieverding uns BetrachterInnen zu sehen?

Wie Medusa blickt die Künstlerin Katharina Sieverding von ihren Selbstporträts auf uns. Ihr Blick ist da, jenseits des Bildes und im Bild. Die Bildnisse der Katharina Sieverding lassen uns erstarren, dem intrinsischen Bildakt⁴⁰⁰ gleich. Ihr Blick setzt uns ein ins Bild, lässt uns im Bild sein, wie Jacques Lacan dies zu Beginn seines Erlebnisses mit dem Fischer Petit-Jean und der auf dem Meer schwimmenden Sardinienbüchse schildert. Die Büchse blickt Lacan an! Und unter diesem Blick ist der Psychoanalytiker im Bild. Er macht so ein komisches Bild, dass er aus dem Bild fällt, dort einen Fleck macht.⁴⁰¹

3.6.1. Jacques Lacans Verweis auf den Dogenpalast in Venedig

„Gehen wir auf die nächste Stufe über, die ich die *kommunale* nennen will. Begeben wir uns in den großen Saal des Dogenpalastes, in dem alle Arten Schlachten von Lepanto und anderswo abgebildet sind. Die soziale Funktion, die sich bereits auf der religiösen Ebene abzeichnete, lässt sich hier gut verfolgen. Wer kommt an solche Orte? Diejenigen, die Retz *les peuples* nennt. Was sieht dieses Volk in diesen gewaltigen Kompositionen? Den Blick jener Leute, die, wenn es, das Volk, nicht da ist, in diesem Saale Rat halten. Hinter dem Bild ist ihr Blick da.“⁴⁰²

Jacques Lacan beschreibt in dieser Passage im Seminar XI den ehrfurchtgebietenden Saal des Großen Rates (Sala del Maggior Consiglio) im Dogenpalast in Venedig, wo einst die Dogen politische Entscheidungen trafen, die die gesamte Bevölkerung betrafen. Der Blick ist in dem Sinne jenseits des Bildes, in diesem Fall jenseits der aufgehängten Gemälde, denn der Blick der Herrschenden, derer, die zu politischen Entscheidungen dort zusammenkommen, befindet sich

³⁹⁹ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 107 (Hervorhebung im Original).

⁴⁰⁰ Bredekamp, Horst: *Der Bildakt. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007. Neufassung 2015*, Berlin 2015, S. 231ff.

⁴⁰¹ In Kapitel 1.1. *Die Geschichte von der Sardinienbüchse* wird dieser Vorfall auf dem Meer, von dem Jacques Lacan im Seminar XI, „Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse“ erzählt, eingehend geschildert.

⁴⁰² Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 120.

noch dort. Es ist der Blick der Regierenden und Herrschenden, der die BesucherInnen dieses Saales trifft und sie möglicherweise sogar erschüttert. In einer Parallele zu dieser Szenerie ist auch der Blick der Künstlerin jenseits des Bildes zu verorten. In diesem Fall – in der Betrachtung und Interpretation der Werkreihe „Stauffenberg-Block I-XVI (1969)“ – blickt die Künstlerin Katharina Sieverding in zweifacher Hinsicht auf den Betrachter. Als Schöpferin dieser künstlerischen Arbeit gibt sie zu sehen: „Hinter dem Bild ist ihr Blick da.“⁴⁰³ Dies gesagt, ist die Intention ihrer Arbeit gemeint. Mit dem Blick, der den Betrachter oder die Betrachterin trifft, ist die Intention und Bedeutung der genannten Werkreihe gemeint. Insbesondere ist hier die Bezeichnung der Werkreihe zu nennen mit dem Namen eines NS-Widerstandskämpfers, der aber in seinem Attentat auf Adolf Hitler scheiterte und stattdessen den Tod fand, indem ihn das NS-Regime exekutieren ließ. Diese Intention - eine mahnende Erinnerung, ein Wachrufen der Vergangenheit - ist stark mit dem politischen Erbe verknüpft, das Sieverding mitträgt. Zugleich blickt das Gesicht der Künstlerin im „Stauffenberg-Block I-XVI“ auf den Betrachter des Kunstwerkes. Eine Art der Konfrontation? Die Künstlerin, deren Gesicht verfremdet und stark verändert in der Signalfarbe Rot, auf den Betrachter blickt, metallisch glänzend, wie radioaktiv strahlend, geht den Betrachter an, im Sinne des Blickes. Es ist die Darlegung des Erbes einer weiterhin präsenten Vergangenheit, die mit der Überblendung der Bild- und Sprachebene – Sieverdings verfremdetes Gesicht sowie der Titel der Arbeit „Stauffenberg-Block“ mit Verweis auf den NS-Widerstandskämpfer Claus von Stauffenberg – ein Gesamtkunstwerk erschafft, dabei die beiden Ebenen aber nebeneinanderstehen lässt – im Bild ist stets das Gesicht einer Person zu erkennen. Bei genauerer Betrachtung und bei der Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Schaffen von Katharina Sieverding wird klar, dass es sich um das Abbild der Künstlerin handelt. Der Titel des Werkes „Stauffenberg-Block I-XVI (1969)“ markiert auch ein Mahnmal, bezeichnet doch der Titel Sieverdings wenngleich verfremdetes Selbstporträt, in Serie gegangen, in sechzehn Teilen. Die Künstlerin fungiert - im Rahmen dieser Werkreihe - als Mahnmal, blickt in ihrem Zorn gebannt auf den Betrachter. Die dargestellte Figur in ihren sechzehn Varianten – teils als Selbstporträt unkenntlich gemacht – symbolisiert die Vergangenheit, eine stets lauende, sich in Erinnerung wachrufende Vergangenheit und Katharina Sieverding fungiert dabei mit ihrem eigenen Gesicht als deren Wächter. Damit beantwortet sich auch die Frage nach dem, was die Künstlerin Katharina Sieverding den BetrachterInnen zu sehen gibt. Jacques Lacan schildert im Seminar XI, dass die Funktion eines Bildes im Kunstkontext der Malerei stets auf den Blick Bezug nimmt:

⁴⁰³ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 120.

„Die Funktion des Bildes – bezogen auf den, dem der Maler, buchstäblich, sein Bild zu sehen gibt, - bezieht sich auf den Blick. [...] *Du willst also sehen. Nun gut, dann sieh das!* Er gibt etwas, das eine Augenweide sein soll, er lädt aber den, dem er sein Bild vorsetzt ein, seinen Blick in diesem zu deponieren, wie man Waffen deponiert. Dies eben macht die pazifizierende, apollinische Wirkung der Malerei aus. Etwas ist nicht so sehr dem Blick, sondern dem Auge gegeben, etwas, bei dem der Blick drangegeben, niedergelegt wird.“⁴⁰⁴

3.6.2. Wie die Künstlerin auf uns blickt: Von Mehrdeutigkeit und Intention

Von Gott erblickt zu sein, ist das nicht die Lösung? Von Gott erblickt ist die Ikone. Von Gottes Gnaden, in Gottes Gnaden könnte die katholische Religion sagen - die Antwort auf die Frage, wie umgehen mit dem Erbe einer Nachkriegsgeneration nach dem Zweiten Weltkrieg. Jene Art des Glaubens zähmt den Blick, denn die Schuld wird vergeben. Doch ist das die richtige Antwort auf das sperrige Werk von Katharina Sieverding? Katharina Sieverding stellt sich ins Zentrum als Vermittlerin ihrer künstlerischen Position: androgyn, mit dem eigenen Selbstporträt experimentierend, einen NS-Widerstandskämpfer auferstehen lassend, noch bevor die US-Filmindustrie ihn als Märtyrer entdeckte und populär machte. Katharina Sieverding blickt vom Bild und jenseits des Bildes auf die BetrachterInnen, mit einer Intention, mit einer Frage, die aber nicht klar umrissen ist und selbst Fragen aufwirft. Könnte denn sonst die Kunstgeschichte so viele Ansätze in Katharina Sieverdings künstlerischen Werk finden? Ist es nicht eher der böse Blick der Medusa, der uns begegnet, der uns erstarren lässt, vor dem Bild, vor einer Künstlerin, die ihr Gesicht unter dem Titel „Stauffenberg-Block“ ausstellt, eine junge, attraktive Künstlerin, die androgyn, zürnend wie ein junger Gott, metallisch und strahlend, auf uns BetrachterInnen blickt und uns mit ihrem Blick konfrontiert. Ist es nicht jener böse Blick, den wir fürchten, jener Blick, der uns konfrontiert mit einer unbequemen Vergangenheit, und einer komplexen Wahrheit, einer Frage, die weitere Fragen aufwirft: Wie weitermachen?

⁴⁰⁴ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 107f.

4. Die Betrachterin ist im Bild

Vom Bild geht etwas Blickhaftes aus: „Im Bild manifestiert sich mit Sicherheit immer etwas Blickhaftes.“⁴⁰⁵ Vom künstlerischen Bild geht somit auch der Blick aus. Von den Gegenständen im Allgemeinen geht der Blick aus: „auf seiten der Dinge gibt es den Blick, das heißt, die Dinge blicken mich/ gehen mich an, und ich wiederum sehe sie.“⁴⁰⁶

Im Bild zu sein, heißt im Spiegelbild der andere zu sein. Im Bild zu sein, heißt aber auch, unter dem Blick zu sein. Unter dem Blick der Künstlerin Katharina Sieverding, ihren Selbstporträts, monumental groß, kadriert und zugeschnitten, mit verschiedenen Verfahren in der Dunkelkammer bearbeitet, mit Schminke und Mimik inszeniert, finden wir Betrachter uns wieder im Bild. Wir sind im Bild, wie Jacques Lacan dies anhand des Modells von Auge und Blick darlegt. Und in dieser Szenerie, die Bildnisse betrachtend, fallen wir aus dem Bild, machen einen Fleck.

4.1. Der Blick in der Kunst

Jacques Lacan bezieht sich in Hinblick auf das Verhältnis des Betrachters zur Kunst auf das Verhältnis zwischen zwei Liebenden. Genauer gesagt, bezieht Lacan sich auf den „Blick des Liebhabers“⁴⁰⁷:

„Die Funktion des Bildes – bezogen auf den, dem der Maler, buchstäblich sein Bild zu sehen gibt – bezieht sich auf den Blick. [...] Ich glaube zwar, daß ein Verhältnis zum Blick des Liebhabers gesucht wird, aber daß dieses Verhältnis viel komplexer ist.“⁴⁰⁸

Wie kann man sich ein solches Verhältnis zur Kunst vergleichbar der Liebe, jedoch komplexer, vorstellen? Lacan sucht den Bezug zum Liebespaar im Seminar XI, betont er doch an einer Stelle, dass das Subjekt niemals dort erblickt wird, wo es sich befindet und dass das Subjekt auch nie das sieht, was es sehen möchte:

⁴⁰⁵ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 107.

⁴⁰⁶ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 115.

⁴⁰⁷ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 107.

⁴⁰⁸ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 107.

„Wenn ich in der Liebe einen Blick verlange, so ist es zutiefst unbefriedigend und ein immer schon Verfehltes, daß – *Du mich nie da erblickst, wo ich Dich sehe.*

Umgekehrt ist das, *was ich erblicke, nie das, was ich sehen will.*“⁴⁰⁹

Lacan bezeichnet die Beziehung zwischen dem Maler und dem Betrachter des Kunstwerkes als „Spiel, Augentäuschungsspiel“⁴¹⁰. Gleich im Anschluss spricht Lacan davon, dass nicht das Figurative ausschlaggebend ist; nicht der Verweis des Kunstwerkes auf die Wirklichkeit ist von Bedeutung. Lacan schildert hierzu die Erzählung von Zeuxis und Parrhasios: Zeuxis kann mit seiner gemalten Darstellung von Trauben sogar Vögel täuschen, weil diese gemalten Trauben der Wirklichkeit dermaßen ähnlich zu sein scheinen. Doch schlussendlich triumphiert Parrhasios über Zeuxis, der täuschend echte Trauben malt, weil sich Zeuxis selbst von dem von Parrhasios gemalten Schleier täuschen lässt und fragt, „er [Parrhasios] möge ihm doch zeigen, was dahinter gemalt sei.“⁴¹¹ Was Lacan mit dieser Nacherzählung von Zeuxis und Parrhasios schildern möchte, ist, wie das Auge getäuscht wird. Der Blick, so Lacan, kann stets den Triumph davontragen über das Auge.⁴¹²

Im Bild – sprich: in der Fotografie – von Katharina Sieverding, genauer gesagt in den fotografischen Selbstporträts im Frühwerk der Künstlerin, treffen zwei Ebenen aufeinander, die Jacques Lacan an unterschiedlicher Stelle schildert. Lacan spricht im Seminar XI über den Blick, mit Verweis auf die Kunst, meint jedoch die Malerei. In den fotografischen Selbstporträts der Katharina Sieverding blickt aber die Künstlerin selbst vom Bild. Sie erblickt uns. Das Kunstwerk blickt uns BetrachterInnen an. Und zeitgleich sind die BetrachterInnen konfrontiert mit dem Anderen, in Form des Blickes und dem anderen, in Form der abgebildeten Künstlerin, Spiegelung des Betrachters.

4.1.1. Die theoretischen Positionen: Blickzähmung, Sublimierung und Rezeptionsästhetik

Während Horst Bredekamp Jacques Lacan hinsichtlich der Blickzähmung kritisiert und sagt, Lacan ginge nicht weit genug,⁴¹³ spricht August Ruhs von der Sublimierung im Hinblick auf das Sammeln künstlerischer Werke.⁴¹⁴ Wolfgang Kemp hat eingehend zur Rezeptionsästhetik

⁴⁰⁹ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 109 (Hervorhebung im Original).

⁴¹⁰ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 109

⁴¹¹ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 109 (Hervorhebung im Original; Einschub: AM).

⁴¹² Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 109.

⁴¹³ Bredekamp, Horst: *Der Bildakt. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007. Neufassung 2015*, Berlin 2015, S. 54ff.

⁴¹⁴ Ruhs, August: *Lacan. Eine Einführung in die strukturelle Psychoanalyse*, S. 138ff.

geforscht und geht dabei davon aus, dass der Betrachter/die Betrachterin im Bild ist, somit stets vom Künstler/von der Künstlerin bei der Erschaffung seines/ihres Werkes bereits mitgedacht wird.⁴¹⁵

4.1.2. Der andere und der Andere: Von Liebe und der Liebe zur Kunst

Ich möchte an dieser Stelle eine andere Lesart bei der Rezeption des „Stauffenberg-Block“ vorschlagen. Insbesondere bezieht sich diese auf Jacques Lacans Ausspruch, dass die Beziehung des Betrachters/der Betrachterin zum Kunstwerk einer Liebesbeziehung gleicht, wenngleich sich komplexer gestaltet. Peter Widmer zitiert Lacan auch dahingehend, dass die Liebe auch gleiche Teile des Hasses beinhaltet, weswegen Lacan auch von „hainamoration“ spricht.⁴¹⁶ „Haïne“ steht im Französischen für Hass, „enamoration“ für Verliebtheit. Mag sein, dass das Verhältnis zum Kunstwerk komplexer ist als das Verhältnis eines Subjekts zum anderen in einer Liebesbeziehung, trotzdem lohnt sich die Auseinandersetzung mit dem Thema, besonders da Katharina Sieverding mit dem eigenen Abbild arbeitet, dem Selbstporträt. So kommt den BetrachterInnen hier der andere und der Andere zu Gesichte. Der andere erscheint in den sechzehn Gesichtern, die, rot und solarisiert, kadriert und in Großformat, den Betrachter anblicken. Gleichzeitig taucht auch der symbolische Andere auf, von dem der Blick ausgeht. Lacan beschreibt im Seminar XI, dass das Kunstwerk stets einen Blick emaniert und den Betrachter/die Betrachterin damit konfrontiert. Man könnte auch den Namen, den Titel des Kunstwerkes, als vom Anderen kommend, da Lacan die Sprache im Register des Symbolischen ansiedelt, genauer gesagt bezieht sich Jacques Lacan auf die Sprache und das Gesetz.⁴¹⁷ Es ist dieser großgeschriebene Andere, der auf die BetrachterInnen blickt. Doch dies allein würde zu kurz greifen und Katharina Sieverdings künstlerisches Schaffen in den Schatten stellen und der fotografischen Arbeit nicht gerecht werden. Sieverding bearbeitet die Fotografien – ihre Selbstporträts, sodass die Materialität des Mediums ersichtlich wird, dessen Ergebnis – nicht nur ihr Gesicht, das frontal den Betrachter/die Betrachterin konfrontiert, sondern auch die Art und Weise der Bearbeitung der Fotografien.

In Anbetracht der Fotografien des „Stauffenberg-Block“ soll der von Jacques Lacan herangezogene Schriftsteller Aragon an dieser Stelle zitiert werden. Im Seminar XI zitiert Lacan ihn zweimal anhand einer Passage aus dem Werk „Le Fou d’Elsa“. Somit soll auch der

⁴¹⁵ Kemp, Wolfgang: »Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik«, in: Kemp, Wolfgang (Hg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin 1992, S. 7-27, S. 20f.

⁴¹⁶ Widmer: *Subversion des Begehrens*, S. 33.

⁴¹⁷ Evans, *Wörterbuch der Lacan’schen Psychoanalyse*, S. 113ff.

Bogen geschlagen werden zu der bereits angesprochenen Rezeption des Stauffenberg-Block, imaginiert als Liebesbeziehung.

“Vainement ton image arrive à ma rencontre
Et ne m’entre où je suis qui seulement la montre
Toi te tournant vers moi tu ne saurais trouver
Au mur de mon regard que ton ombre revée

Je suis ce malheureux comparable aux miroirs
Qui peuvent réfléchir mais ne peuvent pas voir
Comme eux mon oeil est vide et comme eux habité
De l’absence de toi qui fait sa cécité”⁴¹⁸

„Vergeblich begegnet mir Dein Bild bei unserer Begegnung
Und tritt nicht in mich ein, wo ich bin, der das nur zeigt
Während Du Dich zu mir drehst, wirst Du nur finden
Vor der Mauer meines Blickes Deinen geträumten Schatten

Ich bin dieser Unglückliche vergleichbar mit Spiegeln
Die nur spiegeln können, nicht aber sehen
Wie sie ist mein Auge leer und wie sie ist es bewohnt
Von Deiner Abwesenheit, die sie blind macht“⁴¹⁹

Wir sind Spiegel der Welt. Dies verdeutlicht Katharina Sieverding, indem sie mit dem Selbstporträt als künstlerischem Werk gegenüber dem Betrachter/der Betrachterin arbeitet. Diese Herangehensweise analysiert das Subjekt, einerseits: als Spiegel der Welt, andererseits: dass wir Angeschaute auf der Bühne des Lebens sind. Beide Aspekte sind im „Stauffenberg-Block“ verkörpert. Zwei Fragen bleiben jedoch offen: Horst Bredekamps Kritik an der Blickzähmung durch das Bild/das Werk und die Darlegung, dass der Betrachter/die Betrachterin im Entstehungsprozess des künstlerischen Werkes überhaupt mitgedacht werden kann. Letzteres stellt sich zur Diskussion, wenn man der Argumentation Jacques Lacans folgt,

⁴¹⁸ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 23, S. 85. Aragon: *Le Fou d’Elsa. Poème*, Paris 1963/2002, S. 87.

⁴¹⁹ Da die deutsche Ausgabe des Seminar XI von Jacques Lacan keine deutsche Übersetzung dieser Textpassage aufweist: Übersetzung: Adrianna Miara.

dass der symbolische Andere eben nicht personalisiert werden kann, dass dieser für jedes Subjekt etwas Anderes darstellt. Oder könnte womöglich der Blick, seine Pazifizierung, die sogenannte Blickzähmung, die, wie Horst Bredekamp ausführt, dem künstlerischen Werk nicht ausreichend entspricht, soll anhand der Begriffe Aphanisis/ Fading, der Nichtung des Subjekts, im nächsten Kapitel zur Frage gestellt werden. All dies jedoch im Angesicht des „Stauffenberg-Blocks“.

4.2. Was es bedeutet, aus dem Bild zu fallen, einen Fleck zu machen

Aus dem Bild zu fallen, kann das Verschwinden im Sinne der Aphanisis/des Fadings bedeuten. Zudem heißt es auch, dass das Subjekt stets etwas Anderes sieht, als intendiert werden sollte, etwa in einem Kunstwerk.

4.2.1. Aphanisis/ Fading

Die Aphanisis oder das Fading des Subjekts kann man sich vorstellen als BetrachterIn vor Katharina Sieverdings Werk „Stauffenberg-Block I-XVI (1969)“. Die Künstlerin blickt auf uns BetrachterInnen. Sie ist zugleich der imaginäre andere, deren Gesicht rot glüht und uns anstrahlt. Doch auch der Andere blickt hinab auf uns. Der Blick dieser Gesichter geht leicht nach oben. Es ist das Gesicht der Künstlerin, könnte aber auch ein anderes sein. Ist es doch der „Stauffenberg-Block“, dessen Namensgeber im Bild Gestalt anzunehmen scheint. Das im Bild könntest auch Du BetrachterIn sein. Das im Bild bist Du, folgt man Jacques Lacans Ausführungen zur Sardinenbüchse, dass wir alle unter dem Blick im Bild sind und so ist die Künstlerin wie BetrachterIn im Bild; beide sind Spiegel der Welt. Ein Spiegel, der täuschen kann, wie auch das Bild, stellvertretend für das Imaginäre, die Täuschung in sich trägt.

Zugleich verschwindet das Subjekt im Prozess der Aphanisis, wird gestützt vom Blick, sodass dieser Fall oder Sturz des Subjekts sich auf Null bewegt. Tatsächlich ist es eine Situation, die es bewusst wahrzunehmen gilt: Bewusst, im Sinne davon, dass alle bisher beschriebenen Prozesse der Psyche mit Jacques Lacan reflektiert werden sollten. Vor dem Bild, in dem Bild, getroffen vom Blick der Künstlerin, dem indirekten Blick der abgebildeten, leicht nach oben schauenden Augen, am Subjekt vorbei, könnte man meinen, aber auch der Blick jenseits der Bilder.

4.2.2. „Umgekehrt ist das, was ich erblicke, nie das, was ich sehen will.“

„Umgekehrt ist das, *was ich erblicke, nie das, was ich sehen will.*“⁴²⁰ Die Künstlerin Katharina Sieverding hegt eine Intention mit ihrem Werk „Stauffenberg-Block I-XVI (1969)“, doch kann das Ergebnis nie vollkommen im Vorhinein visualisiert und imaginiert werden. Das Subjekt wird nie dort erblickt, von wo aus es sich wahrzunehmen scheint. Nie wird es dort erblickt, wo

⁴²⁰ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 109.

es sich befindet. Immer ist da der symbolische Andere, dessen Blick das Subjekt trifft und sein gesamtes Wahrnehmungsvermögen auf diesen Blick-Punkt bündelt. Das Subjekt ist im Bild, konfrontiert mit dem Blick, konfrontiert von und mit dem Anderen. Der Andere ist aber sowohl die Mutter als auch der Vater, sowie weitere erfahrene Blicke der anderen. Im Blick der Künstlerin, im „Stauffenberg-Block“ bündeln sich all jene Blicke zu einem Ganzen, einem nicht personifizierbaren Anderen, der jeden Einzelnen und jede Einzelne vor dem Bild in seinen Bann zieht. Der Schirm, so argumentiert Rosalind E. Krauss⁴²¹, ist das, was das Subjekt als Schatten wirft, vor sich, sodass aber auch unter dem Blick des Bildes, der künstlerischen Arbeit, von dem Bild und jenseits des Bildes/der Fotografien, das Auge nur einem Skotom gleich, partiell, wahrnimmt. Dieser vermeintliche Schatten des Subjekts ist zugleich der Schirm, auf dem das Subjekt seine Realität wahrnimmt. Das Subjekt kann nur sehen, was es bereits erfahren hat. Die Realität nimmt das Subjekt – aufgrund seines Begehrens – nur marginal wahr. Erfahren hat das Subjekt den Blick der zahlreichen anderen, die ihm begegnet sind und die im symbolischen Anderen kulminieren. Somit sieht das Subjekt das Bild, ist erblickt vom Bild, von den Fotografien der Künstlerin, von den Gesichtern, rot und metallisch, jedoch auf seinem Schirm – und Lacan setzt Blick, Schirm und Fleck gleich – ist eben jener Fleck; das Reale, das dem Bild zugrunde liegt, dessen Titel durch Sprache und die Bezeichnung „Stauffenberg-Block“ symbolisiert und auch einer Matrix gleich eingeordnet wird, denn das Imaginäre wird in Lacans Schilderungen vom Symbolischen strukturiert - dieses Reale wird unterschiedlich von den verschiedenen Subjekten, wenn sie unter dem Blick sind und dadurch auch im Bild, vermittelt durch den Schirm, wahrgenommen.

4.2.3. „...weil aber, unerklärlich, ich in Dir etwas liebe, das mehr als Du – das Objekt klein a, muß ich Dich verstümmeln“

„Ich liebe Dich, weil aber, unerklärlich, ich in Dir etwas liebe, das mehr als Du – das Objekt klein a, muß ich Dich verstümmeln.“⁴²²

„Tableau!“ Als Ausruf der Verblüffung heißt zu Stein zu gefrieren, innezuhalten, wie auf etwas gelenkt zu werden. „Ich, ich bin im Tableau!“, sagt Jacques Lacan. Das bedeutet vor dem Blick, eventuell in die Knie zu gehen, heimgesucht vom androgynen Gesicht der Künstlerin, dem täuschenden anderen, sinnbildlich für das Imaginäre. Das heißt, sich in Ruhe und Entspannung zu wägen, bis das Symbolische eintritt, das Subjekt ist mit dem Titel der künstlerischen Arbeit

⁴²¹ Krauss: *Das optische Unbewusste*, S. 289f.

⁴²² Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 282. (Hervorhebung im Original).

konfrontiert. Das Reale, das nicht symbolisiert werden kann, das der künstlerischen Arbeit zugrunde liegt, sind die Gräueltaten des Nationalsozialismus und des Krieges. Auch gilt Stauffenberg mittlerweile nicht mehr nur als Held, wird auch kritisch in seiner eigenen Positionierung zum Nationalsozialismus gesehen, war Claus von Stauffenberg auch „kein >Demokrat< nach heutigem Verständnis“⁴²³. „Der „Stauffenberg-Block I-XVI (1969)“ kann als zeitgeschichtliches Dokument gesehen werden, wie dies auch Diedrich Diedrichsen darlegt, bleibt jedoch aktuell und versperrt sich keiner Aktualisierung durch die Aufarbeitung in der Geschichtsforschung. Das Thema, das der „Stauffenberg-Block“ mit seiner Betitelung anklingen lässt, eine Art der Erinnerungsarbeit, kann dabei durch neuere Erkenntnisse noch differenzierter dargelegt werden.

Identifizierung ist kein simpler Prozess, wie insbesondere Juan-David Nasio darzulegen sucht. Das Phantasma, das mit dem Blick einhergeht, jenes Imaginieren der BetrachterInnen, was jenseits des Bildes die Intention der Künstlerin ist, kann auch anhand der phantasmatischen Identifizierung,⁴²⁴ als Identifizierung mit dem Phantasma geschildert werden. Doch geht es nicht darum. Es geht darum, als BetrachterIn sich dem Blick auszusetzen, dem Blick des Anderen. Dieser Vorgang der Rezeption muss jedoch reflektiert werden und zugleich muss die Erinnerungsarbeit geleistet werden. Das Trügerische des Bildes muss konfrontiert und verarbeitet werden und im Symbolischen einen Platz finden, einen Platz, der Erinnerungsarbeit heißt.

⁴²³ Bräuninger, Werner: *Claus von Stauffenberg. Die Genese des Täters aus dem Geiste des Geheimen Deutschland*, Wien/Leipzig 2002, S. 7.

⁴²⁴ Nasio: *7 Hauptbegriffe der Psychoanalyse*, S. 99ff.

5. Dem Blick Raum geben

Aber ich, ich bin im Bild! Das ist der Titel der vorliegenden Arbeit. Das ist auch der Ausspruch von Jacques Lacan, als er sich vom Licht getroffen fühlt, in einer gewissermaßen bizarren Szenerie, als er als Student der Medizin mit Fischern hinaus auf das Meer fährt. Dort trifft ihn das Licht, das von einer Sardinenbüchse reflektiert wurde. Lacan sagt dann dazu: „Ich war im Bild“. Gemeint ist damit, dass er sich erblickt gefühlt hat. Doch welche Instanz erblickt ihn? Es ist der großgeschriebene Andere, ein nicht fassbarer Anderer, in dessen Blick auch Jacques Lacan gerät, von dessen Blick er erfasst wird. Es ist eine psychische Instanz. Dieser großgeschriebene Andere steht im Gegensatz zum kleingeschriebenen anderen, dem Spiegelbild, dem imaginären Gegenüber. Den anderen lernen wir kennen, wenn wir unser Spiegelbild als unser eigenes Abbild erkennen, im Spiegelstadium. Der großgeschriebene Andere tritt in unser Leben ein, bereits mit dem Blick der Mutter, die uns das Gefühl gibt, liebenswert zu sein. Mit dem Erlernen der Sprache treten wir ins Symbolische ein. Wo aber befindet sich das Subjekt, wenn es im Bild ist, durch den Blick ins Bild gesetzt? Gemeint ist an dieser Stelle nun auch die Doppeldeutigkeit der Redewendung „jemanden ins Bild setzen“: Gemeint ist, das Gesamte erkennen, den Überblick erhalten. Mit Katharina Sieverdings Frühwerk sollte dem nachgegangen werden. Die deutsche Künstlerin hat die Kamera auf sich gerichtet. Sie hat sich unter den Blick gesetzt, diesem standgehalten, sich ihm aus- und entgegengesetzt, mit direktem Blick in die Kamera gesehen und damit ein künstlerisches Statement gesetzt.

Dem Blick Raum geben. Darum geht und ging es in der vorliegenden Arbeit. Dass der Fokus allein auf den Bereich des Spiegelstadiums nicht genug ist, dass das Innenleben des Menschen komplexer ist, als bisher in den Besprechungen von Katharina Sieverdings Werk dargestellt wurde. Dem Blick Raum geben bedeutet die Spaltung des Subjekts als Spaltung von Auge und Blick zu verstehen, dass das Subjekt eben nicht nur über ein bewusstes Denken verfügt, sondern auch über ein Unbewusstes. Dem Blick Raum geben bedeutet dem nachzugehen, was Fleck und Schirm ist: Der Wahrnehmung des Subjektes seines Umfeldes, aber auch seiner selbst. Dem Blick Raum geben bedeutet auch das komplexe Feld der Wahrnehmung von Kunstwerken, in diesem Fall der Wahrnehmung des Subjekts „KunsthochbetrachterIn“ gegenüber dem Werk von Katharina Sieverding zu untersuchen. Denn auch hier spielt der Blick eine Rolle. Er wird gezähmt. Das Subjekt wird auf der imaginären Ebene getäuscht. Stets taucht zudem die Frage nach dem Fleck und dem Schirm auf.

6. Epilog: Die Bedeutung des Stauffenberg-Block I-XVI (1969)

Die Bedeutung des „Stauffenberg-Block I-XVI (1969)“ liegt in der Befragung des komplexen Verhältnisses des Subjekts zum Bild. Nicht nur ist damit die Beziehung zwischen Subjekt zu seinem Spiegelbild und Abbild gemeint. Zudem bezieht sich die Frage nach der Bedeutung des Bildes für das Subjekt auf das Bild des anderen, das verinnerlicht wird. Aber auch der vom Subjekt erfahrene Blick auf den anderen, der im Blick des einen symbolischen Anderen kulminiert, kommt hier zutage. Der Blick auf dieser roten, metallisch glänzenden Gesichter ist hier gemeint, aber auch der Blick jenseits des Bildes, der Blick der Künstlerin jenseits ihrer Fotografien, der die BetrachterInnen etwas sehen lässt. Das Kunstwerk gibt den BetrachterInnen etwas zu sehen. Katharina Sieverding hat zuerst „Maton (1969-1972)“ angefertigt und auch nach dem „Stauffenberg-Block“ noch weiter ausgeführt. Die Künstlerin hat aber mit dem „Stauffenberg-Block“ einen spezifischen, nämlich einen politischen Weg eingeschlagen.

Nicht nur hat Katharina Sieverding das Verhältnis des Subjekts zum Bild erforscht, einem Medium der Täuschung und der Erkenntnis zugleich. Katharina Sieverding hat zu Beginn ihres künstlerischen Schaffens auch das Abbild des Subjekts in seiner Bedeutung für das Subjekt thematisiert, ist das Subjekt doch zutiefst auf sein eigenes Abbild in seiner Konstitution gestützt. Doch Katharina Sieverding hat auch dargelegt, dass sie hier mit ihrem öffentlichen Bild arbeitet, dass sie ein öffentliches Bild für das Kunstpublikum erschafft, dass sozusagen eine Distanzierung/eine Entfremdung großen Ausmaßes stattfindet. Hier fielen auch Begriffe wie Person und Persona, als öffentlich handelnde Subjekte. Trotz allem und gerade deswegen kann die künstlerische Arbeit der Selbstporträts bei Katharina Sieverding dieses komplexe Verhältnis des Subjekts zu seinem (Ab-)Bild, zum Bild im Allgemeinen, beleuchten. Dies wurde auch im Rahmen der vorliegenden Masterarbeit angestrebt. Dass die bisherigen theoretischen Positionen, angelehnt an die Psychologie, zu kurz greifen, sollte zudem dargelegt worden sein.

Mit dem Bild arbeitet Katharina Sieverding: mit Bildern ihrer selbst, aber auch mit Archivmaterial. Sieverding befragt das Bild und lässt uns BetrachterInnen daran teilhaben. Zudem spielt auch die sprachliche Ebene eine wichtige Bedeutung in ihrem Werk, ebenso wie das symbolische Register, hat doch das Porträt auch Repräsentationscharakter und wurde zugleich als Maske thematisiert, die wiederum auf symbolischer Ebene in Erscheinung tritt.

Die Sprache ist auch bei der Betitelung des „Stauffenberg-Block“ von Bedeutung. Die Künstlerin hat nicht mit einer Bezeichnung eines abstrakten Begriffes oder eines beliebigen Gegenstandes gearbeitet, sondern mit der historischen Figur Claus von Stauffenberg, der als Subjekt sowohl öffentlich als auch privat war. Seine Enkelin und Historikerin Sophie von Bechtolsheim gedenkt etwa in einem Buch des Großvaters.⁴²⁵ Hier ist auch der Konflikt zu vermerken, der zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen klafft, beim Grafen Claus von Stauffenberg und bei Katharina Sieverding.

Öffentlich, privat. Und stets ist auch das Bild ein Thema. Das Thema der Öffentlichkeit konnte zwar in der vorliegenden Arbeit nur gestreift werden, gehört das Unbewusste doch eher zu den Angelegenheiten des Privaten als der Öffentlichkeit.

Mit ihren übergroßen Selbstporträts beschäftigt sich Katharina Sieverding auch mit dem Leben selbst. Dem sollte mit Jacques Lacan nachgegangen werden. Das Unbewusste in der Psychoanalyse ist ebenso ein Lebensthema, wie das komplexe Verhältnis des Subjekts zu seinem Spiegelbild und Abbild.

Dass Katharina Sieverdings künstlerische Arbeit „Stauffenberg-Block I-XVI (1969)“ zu geschichtlicher Erinnerungsarbeit gemahnt, steht dabei außer Frage.

⁴²⁵ Von Berchtolsheim, Sophie: *Stauffenberg – Mein Großvater war kein Attentäter*, Freiburg im Breisgau 2019.

Literatur

Aragon, *Le Fou d'Elsa. Poème*, Paris 1963/2002.

Belting, Hans: *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, München 2019.

Biesenbach, Klaus (Hg.): *Katharina Sieverding. Close Up*, P.S.1 Contemporary Art Center New York/KW Institute for Contemporary Art Berlin, New York 2004 (Kat.Ausst.).

Biesenbach, Klaus: *In Bildern denken. Kunst, Medien und Ethik*, Regensburg 2007.

Blümle, Claudia/Von der Heiden, Anne (Hg.): *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*, Zürich/Berlin 2005.

Bonner Kunstverein (Hg.): *Sieverding*, Bonner Kunstverein/Galerie der Stadt Sindelfingen/Salzbürger Kunstverein/Städtische Galerie Erlangen/Nassauischer Kunstverein Wiesbaden, Stuttgart 1992 (Kat.Ausst.).

Borch-Jacobsen, Mikkel: *Lacan. Der absolute Herr und Meister*, München 1999.

Božovič, Miran: *...was Du nicht siehst. Blick und Körper 1700 1800*, Zürich/Berlin 2006.

Bräuninger, Werner: *Claus von Stauffenberg. Die Genese des Täters aus dem Geiste des Geheimen Deutschland*, Wien/Leipzig 2002, S. 7.

Bredenkamp, Horst: *Der Bildakt. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007. Neufassung 2015*, Berlin 2015.

Buci-Glucksmann, Christine: *La folie du voir. De l'esthétique baroque*, Paris 1986.

Buschmann, Renate/imai inter media art institute Düsseldorf (Hg.): *Katharina Sieverding. Testcuts Projected Data Images*, NRW-Forum Düsseldorf, Köln 2010 (Kat.Ausst.).

Campbell, Joseph: *Der Heros in tausend Gestalten*, Berlin 2011.

Evans, Dylan: *Wörterbuch der Lacan'schen Psychoanalyse*, Wien 1997/2017.

Fehle, Isabella (Hg.): *Katharina Sieverding. Transformer 1973-1998*, Städtische Galerie am Markt Schwäbisch Hall, Schwäbisch Hall 1998 (Kat.Ausst.).

Frohne, Ursula: »Unwiderstehliche historische Strömung«, in: *Wolkenkratzer 2* (1988). S. 38-43.

Galerie Fotohof Salzburg/Galerie im Traklhaus/Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg (Hg.): *Katharina Sieverding*, Galerie im Traklhaus Salzburg, Salzburg 1996 (Kat. Ausst.).

Geimer, Peter: *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*, Hamburg 2010.

Held, Jutta/Schneider, Norbert: *Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder*, Köln 2007.

Hermann, Ursula: *Knaurs etymologisches Lexikon: 10 000 Wörter unserer Gegenwartssprache; Herkunft und Geschichte*, München 1983.

Inboden, Gudrun (Hg.): *Katharina Sieverding. Biennale di Venezia 1997*, Pavillon der Bundesrepublik Deutschland XLVII, Biennale di Venezia 1997, Ostfildern-Ruit 1997 (Kat.Ausst.).

Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst/Galerie Fotohof Salzburg (Hg.): *Weltlinie 1998. Katharina Sieverding in der Residenzgalerie Salzburg*, Residenzgalerie Salzburg, Salzburg 1998 (Kat.Ausst.).

Jens, Walter/Seidensticker, Bernd (Hg.): *Ferne und Nähe der Antike. Beiträge zu den Künsten und Wissenschaften der Moderne*, Berlin 2003.

Kadi, Ulrike: *Bilderwahn. Arbeit am Imaginären*, Wien 1999.

Kemp, Wolfgang (Hg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin 1992.

Krauss, Rosalind E., *Das optische Unbewusste*, Hamburg 2011.

Kröner, Magdalena/Sieverding, Katharina: »Katharina Sieverding. Das Gesicht erschien mir als naheliegendstes Medium der Selbstreflexion. Ein Gespräch mit Magdalena Kröner«, in: *Kunstforum International* 232 (2015), S. 168-179, <https://www.kunstforum.de/artikel/katharina-sieverding/>

Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn (Hg.): *Katharina Sieverding. Kunst und Kapital. Werke von 1967 bis 2017*, Bundeskunsthalle Bonn, Bonn/München 2017 (Kat.Ausst.).

Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg (Hg.): *Katharina Sieverding. Deutschland wird deutscher. Präsentation und Dokumentation*, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, Regensburg 2019 (Kat.Ausst.).

Lacan, Jacques: *Die Angst. Das Seminar, Buch X (1962-1963)*, Wien/Berlin 2010/2016

Lacan, Jacques: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar, Buch XI (1964)*, Wien/Berlin 2015.

Lacan, Jacques: *Freuds technische Schriften. Das Seminar, Buch I (1953-1954)*, Wien/Berlin 2015/2019.

Lacan, Jacques: *Schriften. Band I*, Wien/Berlin 2016/2019.

Lacan, Jacques: *Schriften. Band II*, Wien/Berlin 2015.

Laplanche, Jean/ Pontalis, Jean-Bertrand: *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Frankfurt a.M. 1973/2019.

Luckow, Dirk (Hg.): *Katharina Sieverding. Fotografien Projektionen Installationen 2021-1966*, Deichtorhallen Sammlung Falckenberg Hamburg, Köln 2021 (Kat. Ausst.).

- Meinhardt, Johannes: »Baden-Baden: Katharina Sieverding. Die Sonne um Mitternacht schauen«, in: *Kunstforum International* 278 (2021).
- Merleau-Ponty, Maurice, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München 1986/2004.
- Nasio, Juan-David: *7 Hauptbegriffe der Psychoanalyse*, Wien-Berlin 2013.
- Nasio, Juan-David: *Der unbewusste Körper. Mein Körper und seine Bilder*, Wien/Berlin 2011.
- Ovid, *Metamorphosen*, Ditzingen 1994/2018.
- Pagel, Gerda: *Jacques Lacan zur Einführung*, Hamburg 2002.
- Pfisterer, Ulrich (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Stuttgart 2011.
- Regenbogen, Arnim/Meyer, Uwe (Hg.): *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, Hamburg 1998.
- Riese, Ute (Hg.): *Katharina Sieverding*, Kunsthalle Gießen, Köln 2014 (Kat.Ausst.).
- Roudinesco, Elisabeth: *Jacques Lacan. Bericht über ein Leben, Geschichte eines Denksystems*, Wien/Berlin 2011.
- Ruhs, August: *Lacan. Eine Einführung in die strukturelle Psychoanalyse*, Wien 2010.
- Sachs, Hannelore/Badstübner, Ernst/Neumann, Helga: *Christliche Ikonographie in Stichworten*, München/Berlin 1998.
- Seebold, Elmar: *Kluge. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin/Boston 2011.
- Stadler, Wolf: *Lexikon der Kunst in zwölf Bänden. Malerei Architektur Bildhauerkunst*, Bd. 6 (Hert-Klap), Freiburg/Basel/Wien 1988.
- Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach (Hg.): *Katharina Sieverding. Die Sonne um Mitternacht schauen*, Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach, Mönchengladbach 1984 (Kat.Ausst.).
- Stedelijk Museum of Modern Art Amsterdam/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf (Hg.): *Katharina Sieverding, 1967-1997*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf/Stedelijk Museum of Modern Art Amsterdam, Köln 1997 (Kat.Ausst.).
- Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf (Hg.): *Katharina Sieverding. mal d'archive*, K21 Ständehaus, Berlin 2014 (Kat. Ausst.).
- Stiftung Museum Schloss Moyland/Sammlung van der Grinten/Joseph Beuys Archiv des Landes Nordrhein-Westfalen (Hg.): *Katharina Sieverding. Weltlinie 1968-2013*, Museum Schloss Moyland Bedburg-Hau, Nürnberg 2013 (Kat.Ausst.).
- Stiftung Ostdeutsche Galerie Regensburg (Hg.): *Katharina Sieverding. Eine Installation*, Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg, Regensburg 1993 (Kat.Ausst.).

Tappeiner, Maria Anna/ Sieverding, »Katharina: Katharina Sieverding. Eine nationale Identität muss sich permanent neu konstruieren und hinterfragen«, in: *Kunstforum International* 236 (2015), S. 74-81, <https://www.kunstforum.de/artikel/katharina-sieverding-7/>

Ullrich, Wolfgang: *Selfies. Die Rückkehr des öffentlichen Lebens*, Berlin 2019.

Valéry, Paul: *Die junge Parze/La jeune Parque. Gedicht*, Baden-Baden 1982.

Von Berchtolsheim, Sophie: *Stauffenberg – Mein Großvater war kein Attentäter*, Freiburg im Breisgau 2019.

Weibel, Peter: »Das fotografische Großbild im Zeitalter der Geschwindigkeit«, in: *noëma art journal* 42 (1996), S. 102-107.

Weigel, Sigrid: *Gesichter. Kulturgeschichtliche Szenen aus der Arbeit am Bildnis des Menschen*, München 2013.

Wetzel, Christoph: *Reclams Sachlexikon der Kunst*, Stuttgart 2007.

Widmer, Peter: *Die traumatische Verfassung des Subjekts. Band I. Das Körperbild und seine Störungen. Unveröffentlichte Aufsätze*, Wien/Berlin 2016.

Widmer, Peter: *Metamorphosen des Signifikanten. Zur Bedeutung des Körperbilds für die Realität des Subjekts*, Bielefeld 2006.

Widmer, Peter: *Subversion des Begehrens. Eine Einführung in Jacques Lacans Werk*, Wien/Berlin 1997/2016.

Wilde, Oscar: *Das Bildnis des Dorian Gray. Roman*, München 2013.

Wilde, Oscar: *The Picture of Dorian Gray*, London 2020.

Wolf, Christa: *Kassandra*, Frankfurt a.M. 2020.

Zentralinstitut für Sprachwissenschaft Berlin: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, Berlin 1993.

Zhuang Zi, *Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*, Frankfurt a.M. 2014.

Anmerkung: Es wurden zwei Onlinequellen genutzt, die jedoch auch als Publikation erschienen, weswegen von einer separaten Listung der Onlinequellen abgesehen wurde.

Abbildungsverzeichnis und -nachweis

Abbildung 1: Katharina Sieverdings Werk "Stauffenberg-Block I-XVI (1969)"	5
Abbildung 2: Das Modell von Auge und Blick	21
Abbildung 3: Das Modell von Auge und Blick	22
Abbildung 4: Die Realität ist marginal	29
Abbildung 5: Optisches Modell, wiedergegeben in: Bemerkungen zum Vortrag von Daniel Lagache.....	65
Abbildung 6: Schema L	74
Abbildung 7: Schema L vereinfacht	74

Nachweis:

Abbildung 1:

Katharina Sieverding, Stauffenberg-Block I- XVI, 1969/96, C-Print, Acryl, Stahl, je 190 x 125 cm. Installationsansicht Kunstsammlung NRW, 1997/98 © Katharina Sieverding, VG Bild-Kunst. © Foto: Klaus Mettig, VG Bild- Kunst, Bonn

Abbildung 2:

Lacan, Jacques: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar, Buch XI (1964)*, Wien/Berlin 2015, S. 112.

Abbildung 3:

Lacan, Jacques: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar, Buch XI (1964)*, Wien/Berlin 2015, S. 97.

Abbildung 4:

Lacan, Jacques: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar, Buch XI (1964)*, Wien/Berlin 2015, S. 115.

Abbildung 5:

Lacan, Jacques: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar, Buch XI (1964)*, Wien/Berlin 2015, S. 151.

Abbildung 6:

Lacan, Jacques: »Das Seminar über >Der gestohlene Brief<, in: Lacan, Jacques: *Schriften I*, Wien/Berlin 2016/2019, S. 12-73, S. 63.

Abbildung 7:

Lacan, Jacques: »Über eine Frage, die jeder möglichen Behandlung der Psychose vorausgeht«, in: Lacan, Jacques: *Schriften II*, Wien/Berlin 2015, S. 9-71, S. 30.



CC BY-NC-ND 4.0 International
Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitung 4.0 International