

Nikolai Mähl (Hg.)

MIT BEITRÄGEN VON

Dirk Baecker, Ralf Becker, Hjördis Becker-Lindenthal,  
Axel Beermann, Christian Begemann, Christian Bermes,  
Christine Blättler, Hartmut Böhme, Tilman Borsche, Günter Figal,  
Bärbel Frischmann, Jürgen Goldstein, Joachim Hake,  
Ellen Harlizius-Klück, Norbert Herold, Ole Kliemann,  
Peter Körte, Johann Kreuzer, Astrid von der Lühe, Nikolai Mähl,  
Michael Makropoulos, Albert Meier, Gérard Raulet,  
Melanie Reichert, Enno Rudolph, Monika Schmitz-Emans,  
Ulrich Johannes Schneider, Volker Schürmann,  
Andreas Urs Sommer, Tim-Florian Steinbach,  
Uwe Justus Wenzel und Dirk Westerkamp

WAS BILDER ZU DENKEN GEBEN

Mähl (Hg.)



# WAS BILDER ZU DENKEN GEBEN

*Kulturphilosophische Essays –  
Zu Ehren von Ralf Konersmann*



# Was Bilder zu denken geben

Kulturphilosophische Essays  
*Zu Ehren von Ralf Konersmann*



Zeitschrift für Ästhetik und  
Allgemeine Kunstwissenschaft  
Sonderheft 22

Herausgegeben von  
NIKOLAI MÄHL

FELIX MEINER VERLAG  
HAMBURG

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://portal.dnb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-7873-4024-8

ISBN eBook 978-3-7873-4025-5

ISSN 1439-5886 (Sonderhefte)

© Felix Meiner Verlag GmbH, Hamburg 2021. Alle Rechte vorbehalten. Dies gilt auch für Vervielfältigungen, Übertragungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten. Satz: mittelstadt 21, Vogtsburg-Burkheim. Druck und Bindung: Beltz, Bad Langensalza. Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier, hergestellt aus 100% chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany.

# Inhalt

<i>Nikolai Máhl</i>	
Einleitung .....	9
<i>Uwe Justus Wenzel</i>	
Der Aufgang der Erde. Eine vorkopernikanische Überraschung .....	17
<i>Christian Begemann</i>	
Das Verschwinden des Strandes. Andreas Gursky: Rimini (2003) .....	27
<i>Michael Makropoulos</i>	
Das visuelle Ende des Signifikanten .....	37
<i>Bärbel Frischmann</i>	
Repräsentationen und Spiegelungen. Foucaults Deutung der <i>Las Meninas</i> von Velázquez .....	45
<i>Johann Kreuzer</i>	
Wiederholte Spiegelungen. Über eine Frage aus dem Jahr 1434 .....	51
<i>Christian Bermes</i>	
Culture conceptuelle. Die Eigenständigkeit der Kulturphilosophie .....	59
<i>Ulrich Johannes Schneider</i>	
Das Buch im Bild. Zurbaráns <i>Heilige Marina</i> .....	67
<i>Joachim Hake</i>	
In der Spur bleiben. Pieter Bruegels »Ikarus« und das Handwerk der Dichtung .....	73
<i>Volker Schürmann</i>	
Der Sündenfall .....	81
<i>Gérard Raulet</i>	
Proleten im Himmel? .....	87

*Hartmut Böhme*

Steinerne und eisige Welten.

C. D. Friedrich – Annette von Droste-Hülshoff – Mathias Kessler ..... 95

*Tim-Florian Steinbach*Der Künstler und sein Schatten. Zu Richard Oelzes *Erwartung* ..... 105*Melanie Reichert*

Linie, Farbe, Asche ..... 113

*Astrid von der Lühe*

»Was beunruhigt dich?«. Zur Kultur des Fragens ..... 119

*Enno Rudolph*

Vita brevis, ars longa. Cassirer, Simmel und der Streit um Goethe ..... 125

*Albert Meier*Paris Match était là. Bruno Latour infiziert Ramses II. 3000 Jahre nach  
dessen Tod mit Tuberkulose ..... 135*Ralf Becker*

Schwarze Spiegel ..... 141

*Dirk Westerkamp*

Ambige Objekte ..... 153

*Ellen Harlizius-Klück*

Penelopes Weberei und die Herausforderung des Konkreten ..... 161

*Christine Blättler*

Wolkenzauber ..... 169

*Ole Kliemann*

Das Licht, die Stille und die Imagination ..... 177

*Axel Beelmann*

Nicht schon wieder van Goghs »Schuhe«! ..... 185

*Peter Körte*Streuende Bedeutungen. Über *Gullivers Reisen*, den westlichen Marxismus  
und andere vergangene Lektüren ..... 193

*Norbert Herold*

Toleranz durch Dialog. Kunst gibt zu denken ..... 201

*Dirk Baecker*

Kölner Döme ..... 211

*Hjördis Becker-Lindenthal*

Bild und Entbildung. Gedanken zum »Selfie« im Ausgang von  
Meister Eckhart, Tauler und Kierkegaard ..... 215

*Günter Figal*

Das Bild des Philosophen ..... 225

*Monika Schmitz-Emans*

Umriss-Hände ..... 233

*Tilman Borsche*

Wie das Abbild sein Urbild bildet ..... 243

*Jürgen Goldstein*

Eine Hauswand in Rom ..... 249

*Andreas Urs Sommer*

Mens habitat molem. John Locke, *uneasiness* und Denkerheldentum  
im Medium der Medaille ..... 253

Autorinnen und Autoren ..... 263

Bildnachweis ..... 267



Andreas Gursky, Rimini, 2003.

Christian Begemann

## Das Verschwinden des Strandes

Andreas Gursky: Rimini (2003)

Ebenso sehr wie von Wellen, Wind und Sand sind Strände in unserer Wahrnehmung von einer langen Imaginationsgeschichte geprägt. Seit Jahrhunderten ist der Strand ein Raum, der die Einbildungskraft der Menschen aufgrund seiner Lage, seiner Beschaffenheit und seines semantischen Potentials besonders anregt. Er besteht immer auch aus den Bildern, die wir uns von ihm – und an ihm – machen. Insofern ist er nicht nur ein topographischer Raum, sondern auch eine »kulturelle Tatsache«.<sup>1</sup> Die moderne Vorstellung vom Strand als Raum der Freizeit und der Freiheit, der Abwesenheit der Zwänge des Alltags, eines unbeschwerten Lebens und eines erfüllten Augenblicks, wie sie in Andreas Gurskys Fotografie mit dem schlichten wie vielsagenden Titel *Rimini* von 2003 noch einmal anklingt, um zugleich demontiert zu werden, bildet nur eine schmale Facette in diesem Spektrum. Doch auch sie transportiert viel ältere Vorstellungen, selbst wenn diese latent oder gänzlich unbewusst bleiben. Für den Strand gilt dieselbe Offenheit und Unabschließbarkeit der Deutungsarbeit, die Ralf Konersmann für das Meer konstatiert hat. Auch er »bedeutet schlechthin [...], ohne daß gesagt werden könnte, was«.<sup>2</sup> Allerdings lassen sich semantische Konzentrationsherde feststellen.

Am Strand stoßen verschiedene Sphären aufeinander. Zwischen ihnen verläuft keine klare Grenze, vielmehr berühren sie einander, überlagern sich, konfliktieren und bilden derart einen liminalen Raum. Welche Sphären das sind, hängt zu einem guten Teil von kulturellen Denkmustern, Sehweisen und Bildwelten ab. Schon dass es sich dabei simplerweise um Wasser und Land handelt, kann man kaum feststellen, ohne damit eine metaphysische Reminiszenz zu verbinden, macht doch der Strand das Geschehen des dritten Schöpfungstags anschaulich. Auch wenn der biblische Schöpfungsbericht die Entstehung des Lebens nicht an diese Konstellation bindet, ist sie in anderen Mythen mit Wasser, Meer und Strand verknüpft. Bei Thales von Milet, so berichtet Aristoteles, hat das Leben seinen Ursprung im Wasser,<sup>3</sup> und darin folgt er den Mythen. Für Homer steht Okeanos im Anfang, und bei Hesiod erfolgen Zeugung und Geburt der Aphrodite aus dem Samen des Uranos im Element des Meeres. Erst Sandro Botticellis berühmtes Gemälde allerdings siedelt *La nascita di Venere* am Strand an, lässt das Prinzip des Begehrens und der Prokreation also selbst in der liminalen Uferzone geboren wer-

<sup>1</sup> Ralf Konersmann, »Die Philosophen und das Meer«, in: ders., *Kulturelle Tatsachen*, Frankfurt/M. 2006, 190–205, hier: 190.

<sup>2</sup> Ebd., 205.

<sup>3</sup> Aristoteles, *Metaphysik*, 983b.



den und aus dem Wasser ans Land steigen, um dort das Leben fortzupflanzen. Ein bemerkenswertes Phänomen ist, dass die säkularen Naturwissenschaften, und insbesondere die Evolutionstheorien, diesen Mythos seit dem 18. Jahrhundert letztlich nur umkodieren und mit einem neuen Begründungsrahmen versehen, wenn sie die Autogenese des Lebens aus dem Akt einer ›Urzeugung‹ im ›Urschlamm‹ eines ›Urmeeres‹ erklären.<sup>4</sup> Es ist kein Zufall, dass genau um diese Zeit, den Anregungen des Hippokrates folgend, die Heilkraft von Meerwasser und Meeresschlamm, Seeluft und Strandleben wiederentdeckt wird und in eine therapeutische Emphase mündet,<sup>5</sup> die im 19. Jahrhundert dann auch vitalistische Züge annehmen kann, wo das Meer zum Inbild eines ›dionysischen‹ oder ›ozeanischen‹ Lebensganzen wird. Noch vor allen empirischen Evidenzen herrscht im Kern der Meerwasser- und Thalasso-Kuren die Vorstellung, dass das, woraus das Leben entstanden ist, auch der Aufrechterhaltung und Heilung des Lebens dienen müsse, wie man sie etwa in Jules Michelets großem Werk *La mer* von 1861 formuliert findet.<sup>6</sup> Seit Mitte des 18. Jahrhundert entstehen in England die ersten Seebäder, in denen sich der kurförmige Gebrauch von Meer und Strand mit der Fortführung des mondänen gesellschaftlichen Lebens von Adel und Bourgeoisie verbindet. Angesichts ihrer eklatanten Vorzüge fragt 1793 Georg Christoph Lichtenberg indigniert, warum Deutschland noch kein großes öffentliches Seebad habe, wie das in England längst der Fall sei, aber im folgenden Jahr schon wird Heiligendamm eröffnet und zahlreiche andere Seebäder an den kontinentalen Küsten folgen in kurzem Abstand.

In mancher Hinsicht ist dieser therapeutische Impetus Teil und Ausläufer einer neuen Naturerfahrung. Man reduziert diese häufig auf die ästhetische Wahrnehmung der Natur in den Kategorien des Schönen und Erhabenen, doch umfasst sie mehr. Natur, die im 18. Jahrhundert zur Berufungsinstanz *par excellence* wird, ist das schlechthin Heilende, und zwar schon darum, weil sie zum Anderen einer Kultur stilisiert wird, deren pathogene Züge in grellen Farben gemalt werden. Fragwürdig scheint nicht nur die höfische oder die städtische Kultur, sondern die Kultur schlechthin, zu deren Voraussetzungen die Entzweiung von der Natur, die Entfernung von den eigenen Ursprüngen zu gehören scheint. Der neue Trend zur Naturerfahrung geht daher seit dem 18. Jahrhundert nicht lediglich in die Felder und Wälder, aufs Land, von dessen Erfahrung man sich eine Art kultureller Gesundung an Leib und Seele verspricht; er geht insbesondere an die räumlichen

<sup>4</sup> So etwa Ludwig Büchner, *Kraft und Stoff oder Grundzüge der natürlichen Weltordnung* (1855), Leipzig <sup>19</sup>1898, 159–177 (Kap. »Urzeugung«), hier v. a. 175. Zum literarischen Fortleben dieser Denkfigur vgl. Verf., »Stimmen über der Tiefe, gärender Schlamm, Wasserleichen – Theodor Storms Strände«, in: *Narrating and Constructing the Beach: An Interdisciplinary Approach*, hrsg. von Carina Breidenbach et al., Berlin/Boston 2020, 354–383, hier: 363–371.

<sup>5</sup> Vgl. dazu Alain Corbin, *Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste*, Berlin 1990, 83–120, 319–357; Dieter Richter, *Das Meer. Geschichte der ältesten Landschaft*, Berlin 2014, 145–161.

<sup>6</sup> Vgl. Jules Michelet, *Das Meer*, übers. und hrsg. von Rolf Wintermeyer, Frankfurt/New York 2006, v. a. 248–257 (»Der Ursprung der Seebäder«).

Grenzen des Kulturraums überhaupt, in die Gebirge oder ans Meer, dorthin, wo diese Grenzen selbst und die Abwendung des Betrachters von der Zivilisation sinnfällig werden. Die Grenzgebiete erhalten so auch eine gewissermaßen diffus metaphorische Qualität. Hier weitet sich in jedem Sinne der Horizont, man hat die Kultur im Rücken und blickt in einen offenen, auch deutungs-offenen Raum, der die Idee von subjektiver Freiheit ebenso evozieren kann wie die Erinnerung an den eigenen Ursprung, die Vorstellungen des Unermesslichen und Erhabenen oder die des Numinosen – ununterscheidbar miteinander verbunden etwa in Caspar David Friedrichs Gemälde *Der Mönch am Meer*.

Auf dieser vielgestaltigen und vieldeutigen Basis entsteht die neuzeitliche Entdeckung des Strandes, die in mancher Hinsicht eine Erfindung ist. Philosophie, Literatur und Malerei interessieren sich vor dem 18. Jahrhundert nur in Ansätzen für den Strand, danach aber umso mehr. Der Strand wird nun zum Ort und Gegenstand komplexer diskursiver Verhandlungen. Und hier beginnt auch der moderne Strandtourismus. Die Klage über ihn ist so alt wie er selbst und wird zumeist aus seiner eigenen Mitte heraus artikuliert, von Menschen, die selbst an ihm teilhaben. Reisebeschreibungen seit dem späten 18. Jahrhundert schildern das Treiben auf den Bergen, und bereits der Harzwanderer Heine ironisiert im Angesicht des Brocken die Heerscharen gefühlsbereiter Städter, die stets eine romantische Phrase auf den Lippen haben. Die Strände folgen mit allenfalls geringer Verspätung und werden sogleich auch zum literarischen Thema, wie Jane Austen (*Sandition*, 1817) oder Charles Dickens belegen (*The Tuggses at Ramsgate*, 1836). Jakob Philipp Hackert dokumentiert bereits 1780, wie sich vornehme Spaziergänger am tyrrhenischen Meer den Strand mit Fischern teilen, die ihre Netze einholen und aufräumen.<sup>7</sup> Diese Mehrfachnutzung des Strandes, die soziale Begegnung ganz unterschiedlicher Schichten mit ebenso unterschiedlichen Anliegen, Arbeitender, Meditierender, Badender und Spielender, bleibt ein markantes Thema der Bildgeschichte des Strandes über die bedeutenden Strandmaler Peder Severin Krøyer und Joaquin Sorolla hinaus bis in die Gegenwart. Seit den 1840er Jahren werden die Küsten von der Eisenbahn erschlossen, und auf dieser infrastrukturellen Basis beginnt jene »Demokratisierung« der Stranderfahrung, der Theodor Fontane sarkastischen Ausdruck verleiht: »Und sind auch verschieden der Menschen Lose, / Gleichmacherisch wirkt die Badehose«<sup>8</sup> – sie wirkt aber auch nur so, denn natürlich bleiben die sozialen Schranken bestehen. Mit der Begrenzung der Arbeitszeit, der Trennung von Arbeit und Freizeit und den Anfängen des Sozialstaats erfolgt die Besitzergreifung der Strände durch Massen von Erholungssuchenden. Ein frühes Dokument ist Heinrich Zilles *Berliner Strandleben* von 1912; hier wird vor der proletarisch-kleinbürgerlichen Berliner Haustür am Wannsee das erprobt, was als-

<sup>7</sup> Palazzina Borghese in Pratica di Mare, 1780.

<sup>8</sup> Theodor Fontane, »Der Sommer- und Winter-Geheimrat«, in: ders., *Werke, Schriften und Briefe*, hrsg. von Walter Keitel und Helmuth Nürnberger, Abt. I, Bd. 6, München/Wien 1978, 372 f.

bald den Nordsee-, Ostsee- und den Mittelmeerstränden blühen wird, die vorerst noch überwiegend in der Hand wohlhabender Bürger sind. Eduard von Keyserling und insbesondere Thomas Mann haben das Strandleben der Jahrhundertwende beschrieben und auch seinen Wandel bilanziert.

Man mag versucht sein, diese stetig wachsende Faszination vom Strand auf ein Moment von schierer Evidenz zurückzuführen: die physische Wirkung von Sonne, Luft, Wind, Wasser und warmem Sand, den optischen Eindruck des blauen oder grauen Himmels im Kontrast mit der oszillierenden Meeresoberfläche und akustisch die Geräusche des Wellenplätschens oder der Brandung. Aber diese Evidenz hat es eben Jahrtausende hindurch nicht gegeben. Erst jetzt, im Zusammenwirken vieler Faktoren entsteht sie. Man darf wohl vermuten, dass hier wiederum mehr als historischer Zufall im Spiel ist. Mit der Schaffung von institutionalisierter Freizeit, die mit ihrer hohen emotionalen ›Ladung‹ mehr sein soll als bloß arbeitsfreier Feierabend und durchaus anderes ist als das antike *otium*, werden zunehmend Räume an der Grenze der Zivilisation aufgesucht, Räume, in denen diese ebenso abwesend sein soll wie in der von ihr vermeintlich befreiten Zeit. Die räumlichen Grenzgebiete, die Ränder der Kultur werden zum Schauplatz der emphatisierten freien Zeitzonen, zu Frei-Räumen, in denen man sich vom Druck des kulturellen Alltags frei macht und in denen diese Befreiung selbst anschaulich wird. Räumliche und zeitliche Sphären des A-Kulturellen und quasi ›Kultur-Befreiten‹ werden deckungsgleich, und ein Teil der Attraktion des Strandes mag sich daher seiner kulturellen Randlage selbst verdanken. Darin folgt der moderne Massentourismus dem Naturgefühl des 18. und 19. Jahrhunderts, und man darf vermuten, dass in ihm, zumindest latent, auch die alten, um Wasser und Strand zentrierten Bildwelten fortwirken. Der Rand der Kultur wird nun zur Heterotopie (Foucault), die als Teil der modernen Arbeitswelt faktisch ebenso dazugehört, wie sie das nicht tut, die also zwar Ausnahmebedingungen realisiert, aber doch nicht außerhalb der Kultur steht. So wird die Randzone zu einer Form eines eingeschlossenen Ausgeschlossenen. Dieses heterotopische Moment ist aber auch der Anfang vom Ende des Strandes. Denn Frei-Zeit und Frei-Raum werden in der Massengesellschaft zunehmend von dem erfasst, was sie programmatisch nicht sein wollen.

An dieser Reflexionsstelle ist Andreas Gurskys *Rimini* angesiedelt. In mehrfacher Hinsicht haben die Strände heute ihre Unschuld verloren, wenn sie denn einmal eine hatten. Zwischen dem Nimbus und der Realität des Strandes besteht mittlerweile eine deutliche Diskrepanz. Die steigenden Meeresspiegel und die Tsunami-Katastrophen der letzten Jahrzehnte haben die Blindheit einer noch so perfektionierten Naturbeherrschung und die Verletzlichkeit einer bedenkenlos betriebenen Kulturation demonstriert. Zugleich zeigt sich in den Bildern von unterm Plastikmüll nicht mehr wahrnehmbaren Stränden eine gespenstische Wiederkehr des Verdrängten. Hatte man früher das Kulturland mit Deichen gegen das Meer verteidigt – und tut es noch immer –, so kehren jetzt nicht nur das Inkalkulable der Natur, sondern auch die ausgeschlossenen Überreste der Kultur in einer gruseligen Dialektik aus dem Naturraum selbst zurück – und machen fraglich, ob es diese

Unterscheidung überhaupt noch gibt.<sup>9</sup> Und schließlich wiederholen sich in den Bildern von Bootsflüchtlingen, die an türkischen und griechischen Stränden auf befremdete Touristinnen im Bikini treffen, die alten Konstellationen einer mehr oder weniger konfliktuösen Kulturbegegnung am Strand, wie wir sie aus den Berichten der Entdeckungsreisen kennen, etwa aus Georg Forsters *Reise um die Welt*.

Gurskys *Rimini* markiert einen anderen Aspekt. Das hochformatige Foto zeigt – wenn der Titel tatsächlich eine Ortsangabe und nicht selbst bloß eine Metapher, oder genauer vielleicht eine Metonymie für ein viel umfassenderes Syndrom ist – den Strand von Rimini aus der Vogelperspektive, vermutlich aus einem Helikopter, von Südosten nach Nordwesten. Es soll hier nicht untersucht werden, inwieweit das Bild digital bearbeitet wurde – in der Konsequenz der Maxime Gurskys: »Wirklichkeit ist überhaupt nur darzustellen, indem man sie konstruiert«.<sup>10</sup> Trotz des warmen Grundtons und der satten bunten Farben verrät diese Perspektive den Blick eines nicht involvierten, distanzierenden, ja kalten analytischen Blicks, der in einem nüchternen, quasi dokumentarischen Gestus Strukturen beobachtet und buchstäblich über den Dingen steht. Der Strand dominiert das gesamte Bild. Er zeigt sich in einem nach oben hin sich verjüngenden und leicht nach rechts abknickenden Streifen, der bis etwa zur Mitte des Bildes dessen ganze Breite ausfüllt und Raum für vielfältige Assoziationen bietet, z. B. an eine Autobahn mit Verkehrsstau. Erst in der linken oberen Ecke wird die Bebauung im Hinterland sichtbar, die durch eine nur zu ahnende Straße und einen schmalen Streifen von gleichförmigen Pavillons vom Strand getrennt ist. Linkerhand hinter ihr deutet sich ein anders genutzter Raum mit kleineren Häusern, Grünflächen und Bäumen an. Rechts gegenüber liegt ein Streifen Meer, sodass der Strand hier als Zwischenraum erkennbar wird. Die Bebauung links oben besteht aus architektonisch wenig abwechslungsreichen Hotels und Appartmentshäusern, deren relativ strenge, dem Strand parallel laufende Formation jedoch fast schon regellos wirkt gegenüber dem, was sich am Strand abspielt – allerdings auch nur in diesem Kontrast. Denn der Strand steht unter dem strikten Diktat der Geometrie. Der triste kleine Kinderspielfeld auf der linken unteren Seite weist ein bisschen Plastikspielzeug auf und ist rechtwinklig eingezäunt. Die farbig markierten Wege, die im rechten Winkel auf das Meer stoßen, teilen den Strand in Parzellen, die von jeweils im selben Farbmuster gehaltenen Sonnenschirmen dominiert werden. Offenbar wird dadurch – aber das ist ein Kontextfaktor, den man nicht sieht – die Zugehörigkeit eines Strandabschnitts zu einem Hotel markiert. Schirme und Liegen sind exakt ausgerichtet, nur wenige tanzen aus der Reihe, und ähnlich verhält es sich mit ihrer Farbgebung, soweit man das unterscheiden kann, denn nur im unteren Bereich

<sup>9</sup> Dass Gursky auch dieses Thema durchaus im Blick hat, zeigt sein Werk *Ohne Titel XIII* von 2002; URL: <http://www.andreasgursky.com/de/werke/2002/ohne-titel-13>

<sup>10</sup> Zitiert in Udo Kittelmann, »Das denkende Auge. Zur Ausstellung von Andreas Gursky im Museum Frieder Burda«, in: *Andreas Gursky. Ausstellungskatalog zur Ausstellung im Museum Frieder Burda*, hrsg. von Udo Kittelmann, Baden-Baden/Göttingen 2015; hier zitiert nach: URL: <http://www.andreasgursky.com/de/downloads/2015/udo-kittelmann>

erkennt man überhaupt Einzelheiten, während deren Masse sich nach oben/hinten zu in Streifen und Farbflächen formiert. So unterstreichen Perspektive und Tiefenräumlichkeit des Fotos die ›Ordnung‹ seines Gegenstands.

Der Strand erstarrt hier unter einem strikten Regiment, und an ›Regimenten‹ erinnert auch das Heer der Sonnenschirme, das seine Macht flächendeckend über den ganzen Strand ausgedehnt hat. Das weckt die Erinnerung an jene düsteren Szenarien, in denen der Strand Kriegsschauplatz ist, etwa in den Filmen zum D-Day oder zur Evakuierung von Dünkirchen. Das heitere Strandchaos bei Zille oder Sorolla jedenfalls ist einer strikten Ordnung gewichen. Es gibt so gut wie keine freie Strandfläche mehr, als herrsche hier ein *horror vacui*, der der Natur und dem Natürlichen keinen Millimeter Platz einräumen möchte. Dass dieser Geometrisierung von der ›Natur‹ und den natürlichen Gegebenheiten Grenzen gesetzt werden, dass sie sich dem vorgefundenen Raum anbequemen muss, ist kaum mehr wahrzunehmen. Natur wird vielmehr minimiert, wie sich auch an den Wellenbrechern vor dem Strand zeigt, die die Kulturgrenze ins Meer hinauschieben und dessen gefährliche elementare Potenz eindämmen. Das Meer ist hier buchstäblich zu einer Randerscheinung reduziert, einer Marginalie am Rand des Strandes.

Strandausstattungen wie auf dem Foto sind üblicherweise für Menschen gemacht. An Gurskys Foto fällt auf, dass die Zahl der Strandbesucher in keinem Verhältnis zur Infrastruktur steht. Es sind zwar durchaus Menschen auf Liegen und im Wasser sichtbar, aber es sind wenige, und ganze Parzellen sind nahezu entvölkert. Der ganze Strand macht einen ausgesprochen menschenarmen Eindruck, und das führt dazu, dass die *facilities* überhandnehmen. Sie scheinen sich verselbstständigt zu haben gegenüber ihren Benutzern, die nur noch als winzige Statisten vorkommen. Nicht nur die Natur, sondern auch die Menschen werden von der Struktur dominiert, der Naturraum Strand wird überlagert von etwas, das man, um erneut einen Begriff Foucaults zu verwenden, als ›Dispositiv‹ Strand bezeichnen kann. Die Genese dieses Dispositivs lässt sich an der Literatur ablesen, etwa an seinen unterschiedlichen Ausprägungen in Theodor Storms *Psyche* (1875), Eduard von Keyserlings *Wellen* (1911) oder den vielen Strandtexten Thomas Manns, etwa den *Buddenbrooks* (1901) oder dem *Tod in Venedig* (1912). Schon diese letztere Erzählung beschreibt, wie sehr der ehemalige Frei-Raum Strand bereits institutionell organisiert wird. Der primäre Zweck des Strandurlaubs, die Erholung und das Baden, wird gerahmt und umstellt, ja eigentlich erst ermöglicht von einem Ensemble von Infrastruktur, von Institutionen, Verwaltung, speziellen Bauten, Regeln, Verboten und Überwachungsmaßnahmen. Da sind etwa die großen Hotels am Lido, der Eingangsbereich vor dem Strand, die Umkleidehütten mit kleiner Terrasse und guter Aussicht, die hölzernen Gehwege, die dienstbaren Geister, die fliegenden Händler und die speziellen Bademoden. Und natürlich haben auch die literarischen und theoretischen Texte sowie die Bilder selbst Anteil an diesem Dispositiv, das sie zugleich reflektieren. Bei Gursky gewinnt es etwas Geisterhaftes. Die strenge Struktur des Strands erstreckt sich bis an den Bildrand und lässt kaum mehr ein Außerhalb erkennen. Sie ist eine Struktur ohne Subjekte, aber eine, in der Sys-

temstellen für die Subjekte vorgesehen sind, Parklücken, in die diese eingepasst werden, statt sich frei am Strand bewegen zu können. So erscheint der Strand der modernen Freizeitgesellschaft nicht als Ort einer Befreiung und der außer Kraft gesetzten Normierungen, sondern vielmehr als deren Fortsetzung. Freizeit erweist sich als Instrument der Disziplargesellschaft und der kapitalistischen Verwertung, die alles erfasst, auch das, was aus ihr entfliehen will. Der Strand ist keine Heterotopie und schon gar keine Utopie mehr, sondern ein nur äußerlich bunter Zwangs- und Normalisierungsapparat.

Das alles wäre angesichts einer langen Tradition der Kulturkritik vielleicht nicht weiter bemerkenswert, sondern lediglich der nackte Normalfall einer fortgeschrittenen Moderne, wenn es nicht ein Bildgedächtnis der Strände und Meere gäbe, das hier zu einem seiner Endpunkte geführt wird und doch nach wie vor wirksam bleibt, sodass sich immer wieder Menschen auf den Weg zum Strand machen, getrieben von einem Versprechen, das sich in aller Regel nicht erfüllt. Insofern hat Gurskys Foto einen entschieden historischen Index. Es verweist zwar nicht auf das Ende einer Bildgeschichte des Strandes, aber doch einer bestimmten Geschichte der Bedeutungszuschreibung gegenüber dem Strand. Was früher Ausblicke in ein ganz Anderes, ins Unendliche, Göttliche, Elementare oder ins ›Leben‹ bot und Raum eines ›grenzenlosen‹ Freiheitsgefühls war, ist nun überbaut, verregelt und vernutzt. Auch hier ist der Alltag der kapitalistischen Welt eingekehrt.

So bewährt sich der Strand als Grenzraum am Ende wenigstens noch einmal in seiner epistemologischen Qualität. Von den Rändern einer Kultur aus betrachtet, aus einer relativen Außensicht, zeigen sich deren Eigenheiten in besonderer Schärfe. Gursky, so hat er verschiedentlich zu Protokoll gegeben, versteht seine Bilder nicht primär als Abbildungen, sondern als konstruierte »Megazeichen«.<sup>11</sup> Im Fall von *Rimini* ist also mehr gemeint als nur der konkrete Badeort selbst, nicht nur dessen Besonderes, sondern auch ein Allgemeines. Schon der Titel verweist auf ein Inbild, eine berühmt-berüchtigte Ikone des Massentourismus im 20. Jahrhundert, die auch in der Umgangssprache metonymisch für eine bestimmte Form des Urlaubs stehen konnte (ähnlich wie etwa ›Ballermann‹ oder, inzwischen wohl schon wieder obsolet, ›Neckermann‹). *Rimini*, der Titel und das Abgebildete, wäre, so verstanden, ein »Megazeichen« der Moderne, ein Bild nicht nur ihres Verbrauchs an Natur und Umwelt, sondern auch ihres Verbrauchs an sozialen Freiräumen, an Lücken im System, an utopischen Orten und nicht zuletzt an tradierten Bildern eines Anderen. Mit Udo Kittelmann lässt sich auch über dieses Bild Gurskys sagen: »Die Seherlebnisse weiten sich aus zu einem Denkraum, der sich zu einem bildhaften Archivraum verdichtet und die Vorstellung erfüllt, dass das Denken ikonisch funktioniert.«<sup>12</sup>

Möglicherweise aber bietet der Strand von *Rimini* gar kein so geschlossenes Bild, wie man zunächst meint. An manchen Stellen lassen sich Risse erkennen. Zunächst

<sup>11</sup> Zit. nach Kittelmann (wie Anm. 10)

<sup>12</sup> Ebd.

scheint es eine ganz leichte und kaum nachweisbare Instabilität in der Statik des Bildes zu geben. Obwohl die vertikalen Linien der Häuser geradestehen, senkt sich der Strand ein wenig nach rechts, was vielleicht nur dem natürlichen Gefälle geschuldet ist, aber doch den Eindruck eines minimalen Schwankens und Abkippens hervorruft. Vom rechten Rand her drängt das Meer dagegen, das in einem stumpfen Winkel den Strand gleichsam zum Abbiegen zwingt und dessen totalisierenden Eindruck untergräbt. Leichte Irritationen bietet auch der vordere/untere Teil des Bildes. Die gerade Ausrichtung der Liegen kommt gelegentlich aus dem Lot, und ähnlich verhält es sich mit der Farbgebung, denn man bemerkt, dass rote, grüne und blaue Liegen, die mutmaßlich die Farbgebung der zugehörigen Sonnenschirme variieren sollen, nicht überall streng getrennt, also offenbar durcheinander gekommen sind. Schwerer wiegt vielleicht, dass das anfänglich alles abdeckende Band des Strandes sich nach oben hin immer weiter verdünnt. Ein ›fading out‹ dieses Strandes und der Form seiner Bewirtschaftung? Sind solche Aspekte des Megazeichens interpretierbar oder doch nur Effekt der Perspektive? Noch trennt Gurskys Rimini manches vom hybriden Irrwitz der Palm Islands in Dubai, die Gursky gleichfalls ins Bild gesetzt hat. *Rimini* weist nicht die geschlossene, geradezu dystopische Struktur von *Jumeirah Palm* (2008)<sup>13</sup> auf, aber der italienische Strand ist in Gurskys Darstellung doch schon auf dem Weg zu diesem Fluchtpunkt einer neuen, rein artifiziellen Naturkonstitution, einer alternativen Natur, deren Technikförmigkeit sich unter der quasinatürlichen Gestalt einer Palme tarnen könnte, wäre diese nicht selbst so exzessiv stilisiert, dass sie aus der Luft, kontrafaktisch zur vermutlichen Intention der Bauherren, eher einem gigantischen Skelett ähnelt – und dadurch wiederum dann doch ein Moment von ›Wahrheit‹ gewinnt. Zwar werden in *Rimini* Momente einer Störung und punktuell quasi entropische Tendenzen sichtbar, doch die neue Ordnung des Strandes vermögen sie kaum zu beeinträchtigen. Als emphatischer Raum verschwindet der Strand.

<sup>13</sup> URL: <http://www.andreasgursky.com/de/werke/2008/jumeirah-palm>

## Bildnachweis

- Umschlag und S. 8: Auguste Rodin, *La pensée*, um 1895, Marmor, 74,2 x 43,5 x 46,1 cm, Musée d'Orsay, Paris. © bpk / RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay).  
Fotograf: René-Gabriel Ojéda.
- S. 16 NASA / Bill Anders, *Earthrise* (1968). Courtesy of NASA.  
Bildquelle: <https://t1p.de/nd3h>.
- S. 18 NASA / Apollo 17 crew, *Blue Marble* (1972). Courtesy of NASA.  
Bildquelle: <https://t1p.de/s6ey>.
- S. 26 Andreas Gursky, *Rimini*, 2003, 298 x 207 cm. © Andreas Gursky / VG Bild-Kunst.  
Courtesy: Sprüth Magers. Mit bestem Dank des Verfassers an Andreas Gursky und die Galerie Sprüth Magers.
- S. 36 Barnett Newman, *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV*, 1969–70, Öl auf Leinwand, 274,3 x 604,5 cm, Berlin, SMB, Nationalgalerie.  
© Barnett Newman Foundation / VG Bild-Kunst, Bonn 2021. Foto: akg-images.
- S. 44 Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656, Öl auf Leinwand, 318 x 276 cm, Museo del Prado, Madrid. Abbildung: Courtesy of Wikimedia Commons.  
Bildquelle: <https://t1p.de/f25n>.
- S. 50 Jan van Eyck, *Die Arnolfini-Hochzeit*, 1434, Öl auf Holz, 81,8 x 59,7 cm, National Gallery, London. Abbildung: Courtesy of Wikimedia Commons.  
Bildquelle: <https://t1p.de/635q>.
- S. 58 Paul Klee, *Hauptweg und Nebenwege*, 1929, Öl auf Leinwand, 83,7 x 67,5 cm, Museum Ludwig, Köln. Abbildung: Courtesy of Wikimedia Commons.  
Bildquelle: <https://t1p.de/l02w>.
- S. 66 Francisco de Zurbarán, *Heilige Marina*, ca. 1645, Öl auf Leinwand, 111 x 88 cm, Museo Carmen Thyssen, Málaga (Colección Carmen Thyssen-Bornemisza).  
Abbildung: Courtesy of Wikimedia Commons. Bildquelle: <https://t1p.de/0czo>.
- S. 72 Pieter Bruegel der Ältere, *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus*, um 1560, Öl auf Leinwand, 73,5 x 112 cm, Königliche Museen der Schönen Künste, Brüssel.  
Abbildung: Courtesy of Wikimedia Commons. Bildquelle: <https://t1p.de/nmer>.
- S. 80 Jacopo Tintoretto, *Der Sündenfall*, 1551/52, Öl auf Leinwand, 150 x 220 cm, Galleria dell'Accademia, Venedig. Abbildung: Courtesy of Wikimedia Commons.  
Bildquelle: <https://t1p.de/w4z7>.
- S. 86 Hans Canon, *Putten beim Bahnbau*, ca. 1876, Öl auf Leinwand, 157 x 280 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien. Abbildung: Courtesy of Wikimedia Commons. Bildquelle: <https://t1p.de/jupd>.