Julia Catherine Berger

Explosive Vanitas

Transformationen des barocken Blumenstilllebens bei Ori Gersht

Abstract: *Fotografie und Videokunst sind – im Gegensatz zur Malerei – auf den ersten Blick der Linearität der Zeit verpflichtet und verfügen zugleich über die technischen Möglichkeiten, diese zu manipulieren. Dadurch ergibt sich ein neues ästhetisches Potenzial hinsichtlich der Darstellung heutzutage immer noch virulenter Themen wie Tod und Vergänglichkeit, die sich bereits in der frühneuzeitlichen Vanitas-Motivik finden. Am Beispiel des israelischen Fotografen Ori Gersht soll in diesem Beitrag eine zeitgenössische künstlerische Position vorgestellt werden, die das dem Vanitas-Repertoire eigene Motiv der Blume wieder aufnimmt, aktualisiert und die – insbesondere im Hinblick auf eine Diagnose aktueller gesellschaftlicher Tendenzen wie u. a. Gewalt, Konsumkultur oder fortschreitender Entpersonalisierung – vielschichtige Deutungsweisen zulässt.*

Nach aktueller Forschungslage ist zu beobachten, dass in den Künsten der Gegenwart, und so auch in der Fotografie, ein großes Interesse an Themen wie Tod und Vergänglichkeit herrscht, die beachtenswert häufig mithilfe von Symbolen des 16. und 17. Jahrhunderts dargestellt werden.¹ Totenschädel, brennende Kerzen, Spiegel oder Schmuck repräsentierten in ihrem ursprünglichen Kontext des Vanitas-Stilllebens die Endlichkeit des irdischen Lebens, mahnten vor Eitelkeit und wurden der Allmächtigkeit und Ewigkeit Gottes gegenübergestellt.² Dies führte einerseits dazu, „die Bedeutung des christlichen Jenseits [und damit den Stellenwert der Kirche, Anm. der Verf.] zu steigern“³, andererseits wurde die irdische Zeit als finalistisch bzw. teleologisch bewertet.⁴ Karen Gloy beschreibt

¹ Vgl. Claudia Benthien und Victoria von Flemming. „Einleitung“. *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 27.2 [Themenheft ‚Vanitas. Reflexionen über Vergänglichkeit in Literatur, bildender Kunst und theoretischen Diskursen der Gegenwart‘. Hrsg. von dens.] (2018): 11–35.

² Vgl. Belinda Grace Gardner. *Transitorisch: Strategien gegen die Vergänglichkeit. Gestaltungen des Ephemereren in der Gegenwartskunst von Meret Oppenheim bis Christian Boltanski*. Bielefeld: Transcript, 2017, S. 14.

³ Jan Białostocki. *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*. Verb. Neuausg. Köln: DuMont, 1981, S. 271.

⁴ Vgl. Karen Gloy. *Zeit in der Kunst*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017, S. 70.

diese Zeitvorstellung als eine lineare, aus einem Anfang (der Schöpfung) und einem Ende (dem Eintritt ins Gottesreich) bestehende Zeit. Die Handlungen richteten sich damit nach einem bestimmten Zweck bzw. Ziel. Das Leben war daher zwar in gewisser Weise in seiner Richtung vorgezeichnet, konnte aber durch eigenes Zutun (nämlich durch die Einhaltung religiöser Werte) in die Errettung münden. Die Zeit, die auf Erden blieb, wurde damit zur „Chance“⁵ für die aktive Beteiligung am eigenen Seelenheil und Voraussetzung eines selbstverantwortlichen Handlungsrahmens. Darüber hinaus gab die Kürze des eigenen Lebens nicht nur Anlass zum auf das Nachleben ausgerichteten Handeln, sondern im Sinne des *carpe-diem*-Gedankens auch schon zum Auskosten der irdischen Zeit.⁶ In diesem Beitrag soll dargelegt werden, inwiefern die Formulierung ‚Zeit als Chance‘ – also der auffordernde Charakter im vorgenannten Sinne – sich im heutigen Kontext zwar von einer religiösen Bedeutung entfernt hat, jedoch bei der Betrachtung fotografischer und filmtechnischer Kunst dienlich sein kann. Denn dieser Gedanke stellt das ästhetische Potenzial der fotografischen Technik in Aussicht, Zeitlichkeit technisch erfahrbar zu machen und Themen des Vanitas-Topos auf weniger subtile als konkrete Weise umzusetzen.

In der aktuellen Fotografie erfährt besonders das zum Vanitas-Repertoire gehörige Symbol der Blume eine Wiederkehr, verkörpert es doch das menschliche Leben, weibliche Schönheit und die Vergänglichkeit des Natürlichen. In Form von nachgestellten, üppigen Bouquets mit echten oder künstlichen Blumen (z. B. Richard Kupiers „De Kikker“ aus der Serie *Dutch Still Life in Plastic*, 2010), ausgewählten Arrangements, in denen das Symbol der Blume um Objekte gegenwärtiger Konsumkultur ergänzt wird (so in David LaChapelles *Earth Laughs in Flowers*, 2008–2011), oder in Porträts herausgestellter Einzelblüten (wie Carla van de Puttelaars *Hortus Nocturnum*, 2012) findet sich das Motiv auf unterschiedlichste Weise wieder. Dabei wird der ursprüngliche Bedeutungsrahmen mehr oder weniger stark aufgegriffen, entfremdet und ‚re-semantisiert‘.⁷ Dies gelingt den aktuellen Positionen in Fotografie und Videokunst insbesondere durch ihre medienspezifischen Charakteristika, wodurch sie die Denkfigur nicht nur zitieren, sondern ihre Ästhetik und potentiellen Rezeptionsmodi erweitern können. Das bedeutet, das Interesse an Themen wie Sterben oder Flüchtigkeit bleibt virulent, erfährt jedoch durch die neue Medialität und damit umsetzbare Umdeu-

5 Hannes Etlzstorfer. „Das Spiel mit der Zeit – im Dienste der christlichen Moral. Sinnbilder und Allegorien der Vergänglichkeit im Spiegel der Kunst“. *Zeit und Geschichte. Kulturgeschichtliche Perspektiven*. Hrsg. von Erhard Chvojka, Andreas Schwarcz und Klaus von Thienen. Wien und München: Oldenbourg, 2002. 172–191, S. 173.

6 Vgl. Benthien und von Flemming 2018 (Anm. 1), S. 16.

7 Vgl. ebd., S. 24–25.

tungen eine Aktualisierung. Zeit wird so erneut zur Chance, und zwar nicht mehr als Handlungsrahmen für die persönliche spirituelle Errettung, sondern vielmehr in Form ihrer produktionsästhetischen Umsetzungsvarianten von ‚Vanitas-Themen‘, welche eine mediale „Virtualität“⁸ (im Sinne von Möglichkeit und Potentialität) erlauben. Die Komplexität der Vanitas-Denkfigur mit ihren unterschiedlichen Konnotationen wie Scheinhaftigkeit, Nichtigkeit oder der „Simultanität von Gegenwart und Zukunft“⁹, scheint so erst vor dem heutigen Hintergrund von „Technoscape und Mediascape“¹⁰ vollständige Entfaltung finden zu können, wie es Walter Moser bezüglich der Ästhetik des Barock bereits ausgeführt hat und worauf an späterer Stelle noch einmal zurückgekommen werden soll.

Das Motiv der Blume als Vanitas-Symbol

Das Florale als Sinnbild der Vergänglichkeit des menschlichen Lebens lässt sich bis in die Antike sowie ins Alte Testament zurückverfolgen.¹¹ So heißt es bei Hiob: „Der Mensch, vom Weibe geboren, lebt kurze Zeit und ist voll Unruhe, geht auf wie eine Blume und fällt ab, flieht wie ein Schatten und bleibt nicht.“ (Hiob 14,1–2^{LUT}) Dies wird auch an anderer Stelle deutlich, wo es heißt: „Ein

8 Niklas Luhmann. „Die Form der Schrift“. *Schrift*. Hrsg. von Ulrich Gumbrecht und Karl Ludwig Pfeiffer. München: Fink, 1993. 349–366, S. 356.

9 Claudia Benthien. „Aufzeichnung von Vergänglichkeit. Koen Theys' Videoinstallation *The Vanitas Record* als ‚spektakuläres‘ Stilleben“. *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 27.2 [Themenheft ‚Vanitas. Reflexionen über Vergänglichkeit in Literatur, bildender Kunst und theoretischen Diskursen der Gegenwart‘. Hrsg. von ders. und Victoria von Flemming] (2018): 175–190, S. 176.

10 Vgl. Walter Moser. „The Modern is the Baroque?“ Überlegungen zur Positionalität in der Debatte um die Beziehungen zwischen Barock und (Post-)Moderne“. *Barock - Moderne - Postmoderne. Ungeklärte Beziehungen*. Hrsg. von Victoria von Flemming und Alma-Elisa Kittner. Wiesbaden: Harrassowitz, 2014. 27–46, S. 28. Die ursprünglich vom Anthropologen Arjun Appadurai geprägten Begriffe beschreiben wirtschaftliche, politische sowie religiöse Dimensionen von allumfassenden „Kulturströmen“ (*dimensions of global cultural flow*). „Technoscape“ bezieht sich dabei auf technologisch ausgerichtete, globale Beziehungsnetzwerke, die durch die Schnelligkeit der Technik Räume ‚überwinden‘ können. „Mediascape“ beschreibt hingegen elektronische Produktions- und Distributionsmöglichkeiten. Die Summe dieser kulturellen Ströme ermöglicht auch der Kunst neue Produktions- als auch Rezeptionsformen. Vgl. Arjun Appadurai. „Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy“. *Theory Culture & Society* 7 (1990): 295–310, S. 296.

11 Vgl. Joséphine Le Foll. *Blumenmalerei. Von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Hirmer, 1997, S. 105.

Mensch [...] er blüht wie eine Blume auf dem Felde“ (Ps 103,15^{LUT}).¹² Obwohl das Gleichnis von Mensch und Blume also schon lange im Bildgedächtnis der jüdisch-christlichen Kultur verankert ist, ist das Motiv der Blume doch lange mehr als schmückendes Beiwerk denn als Hauptgegenstand bildkünstlerischer Werke auszumachen. Erst ab dem 15. Jahrhundert, in dem Kunst immer noch stark der Vermittlung religiöser Werte und Erzählungen vorbehalten ist, erreichen profane Gegenstände in der sich etablierenden Gattung des Stillebens eine erste Daseinsberechtigung mithilfe von Verweisen auf einen biblischen Kontext.¹³ Im sogenannten ‚Blumenstück‘ stehen die Blüten nicht allein für die schlichte Darlegung des Verfalls natürlichen Lebens, in dem Pflanze und Mensch gegenübergestellt werden, sondern werden ergänzt um eine komplexere, moralisch-religiös fundierte Symbolik, in der die unterschiedlichen Pflanzenarten biblische Lexeme, Personen oder Attribute verkörpern.¹⁴ Oft auf der Rückseite von Porträts ausgestaltet, verweisen frühe Blumenstücke in der direkten Gegenüberstellung mahnend auf die Eitelkeit und Scheinhaftigkeit des oder der Porträtierten auf der Vorderseite,¹⁵ und orientieren sich auf diese Weise an den oben zitierten biblischen Formulierungen.¹⁶ Die Vergänglichkeit des diesseitigen Lebens spiegelt sich dabei in der in voller Blüte stehenden Blume, deren Ende nah ist, und in der vereinzelt Darstellung verwelkender Blüten und Insekten, die einen bereits einsetzenden Verwesungsprozess anzeigen. Im Kontext des barocken Vanitas-Repertoires steht das Blumensymbol für die Natur und ihre (Noch-) Lebendigkeit. Besonders in der niederländischen, protestantisch geprägten Stillebenmalerei sieht Jan Bialostocki dabei die Betonung des Gedankens der vergänglichen Natur hervorgehoben, während in der katholisch geprägten spanischen

¹² Als Grundlage für das barocke Vanitas-Konzept diene insbesondere das Buch Kohelet. Der Vergleich zur Blume findet sich jedoch auch in den Psalmen und besonders deutlich bei Hiob. Vgl. dazu auch Dorothea Scholl. „Vanitas vanitatum et omnia vanitas“. Das Buch Kohelet in der europäischen Renaissance- und Barocklyrik und Emblematisierung. *Bibeldichtung*. Hrsg. von Volker Kapp und ders. Berlin: Duncker & Humblot, 2006. 221–260, S. 240.

¹³ Vgl. Norbert Schneider. „Blumenstilleben der Frühen Neuzeit“. *Blumenstücke Kunststücke. Vom 17. Jahrhundert bis in die Gegenwart*. Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld. Hrsg. von Hans-Michael Herzog. Kilchberg und Zürich: Stemmler, 1996. 13–21, S. 16.

¹⁴ Das *Brockhaus' Conversations-Lexikon* von 1809 beschreibt den Begriff des ‚Blumenstücks‘ folgendermaßen: „[E]in Gemälde, bei welchem die Darstellung von Blumen der Hauptzweck ist. In einem solchen Gemälde müssen die Blumen mit dem pünktlichsten Fleiße und dem feinsten Gefühle für die geistigen Nüchternheiten, welche man an denselben entdeckt, gemahlt werden.“ [Art.] „Das Blumenstück“. *Brockhaus' Conversations-Lexikon* 1. Amsterdam: Kunst- und Industrie-Comptoir, 1809, S. 156.

¹⁵ Vgl. Sybille Ebert-Schifferer. *Die Geschichte des Stillebens*. München: Hirmer, 1998, S. 29.

¹⁶ Vgl. Scholl 2006 (Anm. 12), S. 231.

sowie italienischen Malerei eine explizitere, menschliche Todesikonographie im Fokus stehe.¹⁷

Auch im *Stilleben mit Blumenstrauß, Kruzifix und Totenkopf* (Abb. 1) der holländischen Maler Jan Davidsz. de Heem und Nicolaes van Veerendael, in mehreren Phasen gemalt und 1665 fertiggestellt, steht ein prachtvoll ausgestaltetes Bouquet im Mittelpunkt, welches durch zahlreiche Vanitas-Symbole ergänzt wird: Die Lilien, Iris, Tulpen und Rosen in verschiedenen Formen und Farben befinden sich in unterschiedlichen Stadien des Erblühens – teils noch knospend, teils bereits im Verwelken begriffen. Die Bildsprache der unterschiedlichen Pflanzenarten findet sich hier beispielsweise in der Lilie als Mariensymbol und als allgemeiner Ausdruck für Glauben und Frieden wieder. Auch biblische Ereignisse oder heilsgeschichtliche Aspekte wurden mithilfe der Blüten ausgedrückt; so verkörpert auch hier die rote Nelke die Passion Christi.¹⁸ Der Strauß als Gesamtkomposition, dessen Pflanzen in der Realität nicht zur selben Jahreszeit blühen, entspricht dabei einem Idealbild und ist wie eine zeitliche Zusammenfassung zu verstehen, in der dem Werk eine Art Überzeitlichkeit zugewiesen wird.¹⁹ Es zeigen sich darin die in der zeitlich statischen Malerei umgesetzte göttliche Unendlichkeit sowie die Verbindung zu einer göttlich erschaffenen Natur, die im Sinne einer zirkular gedachten Zeit einem ewigen Kreislauf unterliegt. Gleichzeitig wird den in ihrem ‚Lebenszenit‘ stehenden Blüten die menschliche Endlichkeit gegenübergestellt. Die sich am unteren Rand befindlichen weiteren Objekte wie Totenschädel, Kruzifix, Taschenuhr, Pergament und Feder, ein exotisches Schneckenhaus sowie einige Früchte, bestätigen die Vergänglichkeit von Reichtum, die Flüchtigkeit von Zeit und versinnbildlichen den irdischen Vergehensprozess.²⁰

Die solchen Symbolen zugrundeliegende Aufforderung zur Kontemplation lässt sich dabei nicht nur auf eine theologische Erlösung und damit auf ein religiöses Heil beziehen, sondern – durch die ab dem Spätmittelalter expandierenden Wissenschaften und steigendem Interesse an Botanik – auch auf eine sehr praktische, medizinische Heilwirkung.²¹ Dieses Interesse wird auch in der Popularität sogenannter Florilegien deutlich, die einen Überblick über heimische oder neu entdeckte Flora geben und als Verzeichnisse mit detailreichen, botani-

¹⁷ Vgl. Białostocki 1981 (Anm. 3), S. 283.

¹⁸ Vgl. zu diesem Werk Christa Nitze-Ertz, Ute Kleinmann und Stephan Brakensiek (Hrsg.). *Das Flämische Stilleben. 1550–1680*. Essen und Lingen: Luca, 2002, S. 154.

¹⁹ Vgl. Dagobert Frey. „Das Zeitproblem in der Bildkunst“. *Bausteine zu einer Philosophie der Kunst*. Hrsg. von dems., Gerhard Frey und Walter Frodl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976. 212–235, S. 213.

²⁰ Vgl. Schöll 2006 (Anm. 12), S. 233.

²¹ Vgl. Schneider 1996 (Anm. 13), S. 17.

Abb. 1: Jan Davidsz. de Heem und Nicolaes van Veerendael: *Stilleben mit Blumenstrauß, Kruzifix und Totenkopf*, Öl auf Leinwand, 1665.

schen Illustrationen fungierten. Die Darstellungen dieser ‚Blumenbücher‘ dienen zwar in erster Linie naturkundlichen Studien, doch sind sie ein weiterer Schritt zur Emanzipierung des künstlerischen Motivs.²²

Das Motiv der Blume findet im 16. sowie 17. Jahrhundert und im Zusammenhang mit der Vanitas-Thematik sowohl in seiner künstlerischen Virtuosität als auch in der symbolischen Komplexität und Dichte der Darstellung seinen Höhepunkt. Während die Bildgattung bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts beliebt bleibt, tritt mit der Aufklärung die religiöse Bedeutung der Symbole langsam in den Hintergrund und der heilsgeschichtliche Rahmen geht weitestgehend verloren.²³ Trotz dieser am Ende der Frühen Neuzeit einsetzenden und sich bis in die Gegenwart vollzogenen Säkularisierung, ist die Symbolik der Blume bis heute im kulturellen Gedächtnis als Zeichen von Vergänglichkeit vorhanden. Sie spiegelt noch heute Schönheit und gleichzeitige Flüchtigkeit wider.²⁴ Damit schließt sich gewissermaßen der Kreis zu den säkularen Anfängen in der Antike, in der heidni-

²² Vgl. Ebert-Schifferer 1998 (Anm. 15), S. 29.

²³ Vgl. Gardner 2017 (Anm. 2), S. 32.

²⁴ Nicht nur die Kunst, auch die Popkultur spiegelt dies wider. So bedient sich die Beauty-Industrie – in Werbung für Parfum oder andere Produkte – der Wirkung floraler Schönheit. Auch in der Musik- und Filmindustrie werden immer wieder Blumen zur Versinnbildlichung insbesondere weiblicher Schönheit hinzugezogen. Songtitel wie „Kiss from a Rose“ (1994) von Seal und „Beautiful Flower“ (2007) von India Arie oder Filme wie *American Beauty* (1999) und *Desert Rose* (2009) bestätigen dies, um nur einige Beispiele zu nennen.

sche Gebrauchsweisen des Blumenmotivs als immerwährende Gastgeschenke und Wanddekor im Vordergrund standen.²⁵

Blumen und Vergänglichkeit in der zeitgenössischen Kunst

Das Interesse am Blumenmotiv in der aktuellen bildenden Kunst lässt sich an einer Vielzahl von Ausstellungen der letzten Jahre belegen.²⁶ Einige zeitgenössische Positionen beziehen sich dabei auf frühneuzeitliche und barocke Ausprägungen des Motivs, wobei die Umsetzungen über ein breites Spektrum von Wiederholung, Verfremdung bis hin zu Neuinterpretation reichen. Zu nennen sind beispielsweise die detailgetreuen fotografischen Reinszenierungen Bas Meeuws' (Abb. 2) und Kevin Bests (Abb. 3), in denen deutlich der Einfluss der barocken Malerei zu erkennen ist und auch die Denkfigur der Vanitas unweigerlich ins Blickfeld rückt. Vom dunklen Hintergrund oder der Fensternische bis hin zu den verzierten Glasvasen und den arrangierten Blumenarten scheinen sich die beiden Arbeiten dieser Künstler jedoch nicht nur auf ein konkretes, sondern auf viele Vorbilder aus der Kunstgeschichte zu beziehen. Wie Victoria von Flemming es bereits an anderer Stelle in Bezug auf das in einer Videoarbeit real verwesende Jagdstillleben Sam Taylor-Woods formuliert hat, werden hier in einer Art Überblendung vorangegangene Werke zusammengeführt und so „bekannte Seh- und Wissensordnungen“²⁷ aktiviert. Das Wiedererkennen ist also in malerischen Parametern wie Komposition, Sujet, Lichtwirkung und Farbigkeit begründet, die in den fotografischen Arbeiten nachempfunden werden und die handwerkliche Perfektion technisch und konzeptionell wiederholen. Der Gedanke an einen wiederholt ausgetragenen Wettstreit der Künste drängt sich auf, in dem die Wiederholung dem Versuch einer Überbietung und der Zurschaustellung neuer medialer Errungenschaften dient.

Zudem erweitern andere Positionen die barocke Vergänglichkeitsthematik um eine Konkretisierung, die unter anderem bei Michael Wesely (z. B. *Stilleben* (14.2.–21.2.2017)) oder Sharon Core (z. B. 1885, 2011) deutlich wird. Ihre Arbeiten

²⁵ Vgl. Le Foll 1997 (Anm. 11), S. 10–11.

²⁶ So beispielsweise *Blooming* (2007, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck); *Flowers and Mushrooms* (2013, Museum der Moderne, Salzburg); *Blütezeit* (2014, Kunstsammlung DZ Bank, Frankfurt a. M.); *Schön vergänglich – Blumen in der zeitgenössischen Kunst* (2017, Kallmann-Museum, Ismaning); *BLUMEN FLOWERS FLEURS* (2017, GRASSI Museum für Angewandte Kunst, Leipzig); *aufgeblüht & abgelichtet – Blumen in der Fotografie* (2019, Galerie Stihl, Waiblingen).

²⁷ Victoria von Flemming. „Stillleben intermedial. Eine Deutungsstrategie des Barocken von Sam Taylor Wood“. *Barock – Moderne – Postmoderne. Ungeklärte Beziehungen*. Hrsg. von ders. und Alma-Elisa Kittner. Wiesbaden: Harrassowitz, 2014. 289–314, S. 289.

Abb. 2: Bas Meeuws: *Untitled (#19)*, Fotografie, 2010.

betonen – auch im Titel – das Vergehende oder das bereits Vergangene und distanzieren sich damit vom Subtilen des barocken Blumenstücks. Während Wesely den ‚Sterbeakt‘ der Blumen, das allmähliche Vergehen, als Langzeitaufnahme einfängt und die Zeitspanne punktuell und als „Summe der Bewegungen“²⁸ in einem Bild komprimiert, porträtiert Core, neben reinszenierten Blumenstillleben in voller Blüte, ebenso unterschiedliche Grade des zu Ende gehenden Blumenlebens. Dies zeigt sich auch in den porträthaft abgelichteten Einzelblumen bei der Künstlerin Jitka Hanzlová, die in ihrer Werkserie *Vanitas* (2009–2012) nicht nur das Bouquet dekonstruiert und einzelne Blüten in der Manier botanischer Betrachtungen in den Fokus stellt, sondern sie zudem in bereits verwelktem Zustand zeigt.²⁹ Nicht

²⁸ Saskia Reither. „Wie lange dauert ein Bild? Dehnung, Dauer und Aktualität in der Medienkunst“. *Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild*. Hrsg. von Andrea von Hülsen-Esch. Köln: Böhlau, 2003. 199–218, S. 202.

²⁹ Vgl. Jitka Hanzlová. *Vanitas*. Ausst.-Kat. Museum für Fotografie Braunschweig und Städtische Galerie Wolfsburg. Hrsg. von Barbara Hofmann-Johnson und Susanne Pfleger. London: Koenig Books, 2018.

Abb. 3: Kevin Best: *Still Life with Flowers after Ambrosius Bosschaert*, Fotografie, 2014.

mehr die Zukunft in metaphorischer Form wird abgebildet, sondern die unter dem eindeutigen Titel *Vanitas* stehende Zukunft selbst: der ‚Tod‘. So wie nach Philippe Ariès die Vanitas-Darstellungen im Gegensatz zu den im Mittelalter vorherrschenden Totentanz-Darstellungen „nicht mehr eine Vorstellung des Todes, sondern des sterblichen Lebens“³⁰ verkörpern, scheint es sich bei den aktuellen Positionen erneut in eine gegensätzliche Richtung zu bewegen. Das Ende rückt in den Mittelpunkt, während in der frühneuzeitlichen Vorstellung der Vanitas das Leben – sei es auch finalistisch – betont wird.

Diese künstlerischen Rekurse könnten einerseits als Vereinfachung der frühneuzeitlichen Vanitas wahrgenommen werden. Andererseits kann, wie noch zu zeigen sein wird, der Rückgriff auf das Sujet eine neue Potentialität ermöglichen: Die Blumenstilleben passen sich so nicht nur an zeitgenössische Sehgewohnheiten an, sondern stellen auch zusätzliche Aspekte wie Kritik an Konsum, Imaginationen von Weiblichkeit und das menschliche Verhältnis zur Natur auf nunmehr

³⁰ Philippe Ariès. *Geschichte des Todes*. Übers. von Hans-Horst Henschen und Una Pfau. 13. Aufl. München: dtv, 2015, S. 424.

nicht mehr eschatologischer, sondern eher moralphilosophischer Ebene in den Fokus.

Das Florale bei Ori Gersht

Für die Transformationsfähigkeit des barocken Motivs des Blumenstilllebens in eine zeitgenössische Form soll in diesem Beitrag stellvertretend der israelische Künstler Ori Gersht diskutiert werden, dessen Arbeiten über eine bloße Re-Inszenierung hinausgehen und der das Thema Vergänglichkeit mit den medien-spezifischen Eigenheiten der Fotografie und des Films evoziert. Gersht zitiert immer wieder ‚Alte Meister‘ und greift florale Motive auf, sodass anhand seines Œuvres exemplarisch gefragt werden kann, inwiefern das genuin malerische Sujet des Vanitas-Stilllebens in der Übertragung auf die Fotografie neue Darstellungsformen erzeugen kann und wie sich darin auch aktuelle gesellschaftliche Fragestellungen spiegeln.

Die Videoarbeit *Big Bang* (Abb. 4³¹) aus dem Jahr 2007 verdeutlicht Gershts Arbeitsweise: Am Anfang des Videos steht ein Stillleben, unversehrt und kaum von einem Gemälde zu unterscheiden. Auch hier sehen wir – ähnlich zum oben genannten Werk de Heems und van Veerendaels – ein Blumenbouquet vor dunklem Grund, mit unterschiedlichen Blütenarten wie Rosen und Tulpen in einer Glasvase, das in seiner Gesamtästhetik eine malerische Wirkung erzeugt. Anstatt dass die von Gersht angeordneten, echten Arrangements, die die Lichtstimmung und Blumenarten barocker Werke kompositorisch nachstellen, jedoch in ihrer Schönheit verweilen und langsam verwelken, werden sie mit einem Projektil beschossen. Das Bouquet wird in einem Sekundenbruchteil zerstört und durch das vorangegangene Einfrieren der Blüten mit Trockeneis zersplittern diese in unzählige Einzelteile. Das ursprünglich zarte und melancholische Motiv der vergänglichen Blume, die nach und nach verwelkt, wird in eine Explosion übersetzt. Gersht transformiert das barocke Vorbild, indem die Thematisierung von Tod, Verfall und Vergänglichkeit nicht in der bekannten Subtilität des Gemäldes wiedergegeben wird, sondern in einer geradezu schockierenden Direktheit, während die (christliche) Symbolhaftigkeit der Einzelblumen in den Hintergrund rückt. Damit tritt das Konkrete an die Stelle der „poetischen und atmosphäri-

³¹ Die Arbeit ist frei zugänglich auf Vimeo unter <https://vimeo.com/148521955> (Zugriff am 14.01.2021). Das erste Bild von Abb. 4 zeigt die Eröffnungssequenz der Arbeit, die folgenden sind als fotografische Werkserie *Time after Time* (2007) zu sehen (hier: Nr. 08, 02, 07).

Abb. 4: Ori Gersht: Vier Stills aus *Big Bang 2*, HD-Film, 2007, 04:23 Min. Loop.

schen Auffassung von [barocker] Vanitas, die ihre Kräfte eher aus dem Emblematischen als aus dem körperlich Realistischen³² zieht.

Die Analogie zwischen der Vergänglichkeit des menschlichen Körpers und der Blume lässt sich hier in unterschiedliche Aspekte aufschlüsseln: Auf der einen Seite zeigt sich in der artifiziell hergerichteten Natur des Bouquets das Sinnbild weiblicher Schönheit, die – schon in der frühneuzeitlichen Vanitas – vom Verfall bedroht ist. In Gershts Arbeit weicht diese Bedrohung einem Vollzug; die Schönheit wird vernichtet. Der Schönheit steht demnach die brachiale Gewalt der Explosion gegenüber, welche eher mit roher Natur und Männlichkeit konnotiert werden kann und an dieser Stelle die ‚kultivierte‘ Weiblichkeit hinrichtet. Das durch die metaphorische Vernichtung von Schönheit deutlich werdende ‚Feindbild Frau‘, welches man hier dokumentiert finden könnte, zeichnet sich bereits im misogynen Frauenbild der Frühen Neuzeit ab, in dem das Weibliche als Erbfolge Evas Sünde und Verführung repräsentierte.³³ Aber auch das grundlegend dialektische Wesen der Vanitas bestätigt sich hier: Pracht auf der einen, Untergang auf der anderen Seite, wie es auch im *contemptus-mundi*-Motiv artikuliert wird, demgemäß – vor dem Hintergrund eines gottgegebenen Pfades – jede Handlung vergebens scheint.³⁴

Zeit als Chance – Vanitas in Fotografie und Film

Während das Thema Zeit in der kunstwissenschaftlichen Betrachtung in erster Linie hinsichtlich der Problematik präsent ist, dass es sich im statischen Kunstwerk schwer darstellen lässt, wird Zeit im Vanitas-Stilleben Teil des innerbildlichen Diskurses. Es ist die „Kombination zweier Elemente; eines anekdotischen, das das Sujet, das Thema liefert (Portrait, Stilleben, ...), und eines symbolischen, eines Bildes der Zeit und des Todes“³⁵. Während sich Zeitlichkeit innerhalb des Vanitas-Stillebens in der Reflexion ihrer Verflüchtigung ausdrückt – verkörpert durch ephemere Materialitäten, die die Zukunft, nämlich Tod und Verfall vorweg-

32 Michael Glasmeier. „Nichtigkeiten im Barock“. *Vanitas. Ewig ist eh nichts*. Ausst.-Kat. Hrsg. von Julia Wallner, Nathalie Küchen und dems. Berlin: Georg Kolbe Museum, 2014. 33–40, S. 36.

33 Vgl. Wolfgang Stammeler. *Frau Welt. Eine mittelalterliche Allegorie*. Freiburg i. d. Schweiz: Universitätsverlag, 1959, S. 35–36; Julia Catherine Berger, Antje Schmidt und Christian Wobbeler. „Eitelkeit der Eitelkeiten. Barocke Darstellungen von Superbia und Vanitas und ihre Wiederholung in den zeitgenössischen Künsten“. *Superbia. Im Labyrinth des Hochmutes und der Eitelkeit*. Auss.-Kat. Kulturzentrum Sinsteden. Rommerskirchen: Rhein-Kreis Neuss, 2020. 59–87, S. 65.

34 Benthien und von Flemming 2018 (Anm. 1), S. 15–16.

35 Ariès 2015 (Anm. 30), S. 419.

nehmen³⁶ – bekommt das Vergängliche in seiner Manifestation im Bild wiederum überzeitlichen Charakter:

Die bildnerische Gestaltung erhebt das Dargestellte aus dem ewigen Wandel der Zeit in eine überzeitliche Sphäre, verleiht ihm Ewigkeitswert. Das Bildwerk wird der Zeit und Vergänglichkeit, dem ewigen Sterben allen Lebens in der Zeit als dem Urerlebnis des Menschen entgegengestellt, entweder im religiösen Sinne als Gewährleistung und Ausdruck eines überirdischen Weiterlebens oder im sozialen als Sicherung bleibenden Gedenkens, als Sinnbild und Wahrzeichen des Ruhmes.³⁷

Dieses Spannungsverhältnis unterschiedlicher Zeitlichkeiten verdeutlicht, dass die Umsetzung der Vanitas in Medien wie Fotografie und Film über die Potentialität verfügt, das zentrale Merkmal des Vanitas-Topos, nämlich seine hybride Zeitlichkeit, ästhetisch umzusetzen. Betrachtet man die Arbeiten Gershts, scheint sich dies zu bestätigen. In der Gegenüberstellung vom barocken Stillleben und den fotografischen sowie filmischen Arbeiten des Künstlers wird deutlich, dass sich die Darstellung von Zeit – die Essenz der Vanitas-Thematik – hier auf verschiedene Weise verorten lässt. Während die ursprünglichen Vanitas-Stillleben Zeit rein symbolisch und bildhaft verkörpern, „in dem die Gegenstände, sei es durch ihre Funktion, sei es durch ihren Grad der Abnutzung, auf das Verrinnen der Zeit und das unausweichliche Ende anspielen“³⁸, überlagern sich bei Gersht die symbolische mit der produktions- und rezeptionsästhetischen Zeit.

Die fotografische Bildserie *Time after Time* (2007) von Gersht sequenziert die filmische Abfolge der Videoarbeit *Big Bang*. Es handelt sich um das Festhalten zeitlicher Momente, in denen der Prozess des Beschießens von Hochgeschwindigkeitskameras in Bruchteilen einer Sekunde festgehalten und der Explosionsvorgang in mehreren Abschnitten seines Ablaufs ‚eingefangen‘ wird. Grundlage ist ein „double freezing“³⁹: Das wirkliche Einfrieren ist Voraussetzung für die scharfkantigen Blumenpartikel, das technische Einfrieren dient der Sichtbarmachung des fotografischen Ergebnisses.

Der Prozess der Auslöschung zeigt sich dabei von einem anfänglich noch verdichteten Teilchengebilde bis hin zur vollständigen Auflösung von Form und Farbe, von Material und Motiv. Insbesondere die hier deutlich werdende Sichtbarmachung von vereinzelt Zeitmomenten, welche mithilfe der fotografischen

36 Vgl. Benthien und von Flemming 2018 (Anm. 1), S. 22–23.

37 Frey 1976 (Anm. 19), S. 213–214.

38 Vgl. Ariès 2015 (Anm. 30), S. 422.

39 Carol M. Armstrong, „Art and Violence“. *Ori Gersht. Lost in Time*. Ausst.-Kat. Hrsg. von Julie Joyce, Ori Gersht, Carol M. Armstrong und Michele Robecchi. Santa Barbara, CA: Santa Barbara Museum of Art, 2011. Aufsatz online verfügbar unter https://cac0a577-5e8f-4355-9f22-fabe81282029.filesusr.com/ugd/aedea4_2469439ddf5f4a7888a4b5418b085dc1.pdf, S. 2 (Zugriff am 14.01.2021).

Technik herausgegriffen werden können, lässt sich mit Walter Benjamins Theorem des „Optisch-Unbewussten“ verknüpfen:

Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als zum Auge spricht [...]. Die Photographie mit ihren Hilfsmitteln: Zeitlupen, Vergrößerungen erschließt sie ihm [dem Rezipierenden]. Von diesem Optisch-Unbewussten erfährt er erst durch sie [die Fotografie] wie von dem Triebhaft-Unbewussten durch die Psychoanalyse.⁴⁰

Die Momentfotografie kann Bewegungszeitpunkte losgelöst sichtbar machen, die mit bloßem Auge nicht erkennbar wären. Aus einem Vorgang, welcher für das Auge nur Bruchteile von Sekunden dauert, werden so ewig andauernde (und dabei nie abgeschlossene) Standbilder erzeugt. Die Technik „stellt eine Zeit auf Dauer, die der natürlichen Erfahrung nicht nur widerspricht, sondern sich ihr entzieht“⁴¹. Die Dauerhaftigkeit, welche sich dem in der Denkfigur der Vanitas inhärenten Ewigkeitsgedanken annähert, der eine vom Menschen losgelöste, göttliche wie auch materielle Beständigkeit suggeriert, formiert sich so in der Fotografie im innerbildlichen Stillstellen eines realen Aufnahmемoments.⁴² Die von Philippe Dubois betitelte „symbolische Zeitlichkeit“ der Fotografie entsteht ‚mechanisch‘, während sie dem malerischen Stillleben durch eine ‚händische‘ kompositorische Zusammenführung eingeschrieben ist:

Das durch die fotografische Geste isolierte Zeitfragment wechselt [...] mit einem Schlag in die andere Welt über und beginnt eine Zeitlichkeit gegen die andere auszuspielen. Es verlässt die chronische, reale, sich entfaltende Zeit, die wie ein Fluss dahinströmende Zeit, die Zeit der in die Dauer eingeschriebenen menschlichen Lebewesen, unsere Zeit, und tritt in eine andere abgesonderte und symbolische Zeitlichkeit ein, in die des Fotos: In eine Zeitlichkeit, die ebenfalls dauert und (im Prinzip) genauso unendlich ist wie die andere, aber unendlich in totaler Immobilität, erstarrt in der endlosen Dauer von Statuen.⁴³

Darüber hinaus entsteht in *Time after Time* durch das Unmittelbare der Explosion vor der Kamera und die gleichzeitige Verlangsamung bzw. Stillstellung dieses Geschehens eine technisch aufgezeichnete, gedehnte Zeit, die eine produktionsästhetische Umsetzung des Themas ermöglicht, die der malerischen Praxis des Barock unmöglich war. Die heutigen technischen Möglichkeiten, die Gersht zur Verfügung stehen, erlauben es, die Virtualität der Zeit zu demonstrieren. Im Sinne Benjamins und Dubois' kann die Technik sichtbar machen, was unserer

⁴⁰ Walter Benjamin. „Kleine Geschichte der Fotografie“. *Gesammelte Schriften* II.1. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2014. 368–385, S. 371.

⁴¹ Peter Geimer u. a. *Theorien der Fotografie zur Einführung*. 4., verbesserte Aufl. Hamburg: Junius, 2014, S. 119.

⁴² Vgl. ebd., S. 113–114.

⁴³ Philippe Dubois. *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*. Übers. von Dieter Hornig. Hrsg. von Herta Wolf. Amsterdam und Dresden: Verlag der Kunst, 1998, S. 163–164.

bewussten Wahrnehmung nicht zugänglich ist. Wir erhaschen durch sie einen Blick in die ‚andere Welt‘. Wenn etwas explodiert, können wir dies zwar sehen und hören, jedoch nur so viele Informationen verarbeiten, wie unsere Sinne zulassen. Durch die mediale Verzögerung und die extreme Dehnung des Geschehens erhalten die Betrachtenden Zugang zu Ausschnitten der Wirklichkeit, die somit erst in der technischen Stillstellung en Detail wahrnehmbar werden.⁴⁴ Natürlich impliziert die mechanisch erzeugte und festgehaltene Explosion darüber hinaus auch eine Kritik an den technischen Errungenschaften unserer Zeit, zu denen Waffen und die hier genutzten Geschosse gehören.

Während im klassischen Vanitas-Stilleben das Vergehen von Zeit in unterschiedlichen Symbolen komponiert und als Momentaufnahme summiert wird, indem es gleichzeitig auf Vergangenheit und Zukunft verweist (jedoch ohne diese zu explizit zu visualisieren), haftet der Zeitlichkeit in *Time after Time* etwas Paradoxes an, denn dort kommt ein zugleich beschleunigter und stillgestellter Vergehensprozess zum Ausdruck. Auf der einen Seite wird die symbolische Vergänglichkeit der Blüte nicht nur in wirklichem Sinne, sondern auch in beschleunigtem Maße herbeigeführt, während im frühneuzeitlichen Blumenmotiv der Vanitas das unabwendbare Ende durch Insekten oder welkende Blätter lediglich angedeutet wird. Die Gewissheit des Todes haftet dem Motiv dort zwar an, ist aber noch nicht erreicht. Bei Gersht hingegen werden die tradierten Symbole wieder zu Objekten, die tatsächlich zerstört werden, bevor die Betrachter:innen sie überhaupt länger als Ganzheit wahrnehmen können. Dies bedeutet nicht zwangsläufig, dass die Symbolhaftigkeit an sich zerstört wird, selbst wenn der Akt des Zerschießens auch als dessen Vernichtung gewertet werden könnte. Vielmehr verändert sich mit der Transformation des Motivs auch der Symbolgehalt. An die Stelle der Blumensymbolik tritt das neue Sinnbild der explosionsartigen Zerstörung, welches Beschleunigung und den menschlichen Eingriff in den natürlichen Prozess als radikale Veränderung abbildet.

Auf der anderen Seite wird der zeitliche Vorgang des Verwelkens im Akt des Fotografierens und durch das Punktuelle des Fotos – ähnlich wie in der Malerei – stillgestellt und erfährt eine Verewigung. Der Unterschied zum Gemälde liegt in der Thematisierung von Vergänglichkeit durch Rekurs auf das „Es-ist-so-gewesen“⁴⁵, wie Roland Barthes es ausdrückt. Diese Verdeutlichung von

⁴⁴ Vgl. zum Thema Zeit auch neuere Forschung wie etwa: Michael Gamper (Hrsg.). *Formen der Zeit. Ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten*. Hannover: Wehrhahn, 2020; Karin Gludovatz u. a. (Hrsg.). *Momente im Prozess. Zeitlichkeit künstlerischer Produktion*. Berlin: Reimer, 2004.

⁴⁵ Roland Barthes. *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Übers. von Dietrich Leube. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985, S. 87.

Zeit trotz Stillstand, da es den punktuellen Zeitpunkt der Ablichtung wirklich gab, während er im Gemälde nicht notwendigerweise existiert hat, ist als eine wesentliche Aussage der Fotografieserie zu begreifen. In Gershts Werk stellt die Technik der Fotografie die Echtzeit still, während die metaphorische Zeit, die von der Vergänglichkeit des Lebens berichtet, durch den Vorgang der Explosion beschleunigt wird. Das Sinnbild der Vergänglichkeit wird damit seiner Subtilität beraubt und in die Gegenwart transformiert. In diesem Wechselspiel von „Stillstellen und Bewegen“ findet sich zudem das Wechselspiel von „Tod und Leben“ wieder und wird sowohl „auf thematischer als auch auf medialer Ebene vorgeführt“.⁴⁶

Mit Blick auf die filmische Aufnahme des Vorgangs eröffnen sich weitere Formen von Zeitlichkeit. Während sowohl malerische als auch fotografische Werke ein „Objekt im Raum“⁴⁷ darstellen, ermöglicht ein Film oder eine Videoarbeit „eine Abfolge von Bildern, Ereignissen oder Szenen in einer bestimmten zeitlichen Dauer zu präsentieren“, wodurch sich auch „die Qualität der Wahrnehmung, der Präsentation“ ändert und somit an „die Stelle des physisch-materialen Objekts [...] die Zeit als Ausstellungsgegenstand“ rückt.⁴⁸ Die filmische Arbeit kann Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft eines Ablaufs sichtbar machen, der mit einer modalzeitlichen Bestimmung eines Früher und Später einhergeht; Zuweisungen, die sich in der Fotografie wie auch in der Malerei nur durch den Inhalt des Bildes erschließen lassen.⁴⁹ Das Verständnis von Vergänglichkeit als dynamischer Prozess der Zeit und als Bewegung kann daher im filmischen Bild konkret umgesetzt werden. Während die Fotografie nach Roland Barthes „ohne Zukunft“⁵⁰ sei, kann diese im Medium des Films aufgrund einer erlebbaren Vergangenheit existieren. Die Antizipation des ‚Todes‘ im Vanitas-Stilleben weicht hier einem Durchleben der Zeit. Auch die Manipulation des Linearen – die Raffung, Dehnung oder der Schnitt – ermöglichen neue Darstellungsmöglichkeiten in Bezug auf die Denkfigur der Vanitas und machen sie erleb- und begreifbar.

Am Anfang des „Stilleben-Videos“⁵¹ *Big Bang* verraten nur ein hoher Ton und leichte Nebelschwaden, die sich kaum erkennbar um die Blüten herumbewegen, dass es sich nicht um ein Foto, sondern um Bewegtbilder handelt. Fast

⁴⁶ Von Flemming 2014 (Anm. 27), S. 294.

⁴⁷ Reither 2003 (Anm. 28), S. 203–204.

⁴⁸ Ebd., S. 201–202.

⁴⁹ Vgl. Gloy 2017 (Anm. 4), S. 83–84.

⁵⁰ Barthes 1985 (Anm. 45), S. 100.

⁵¹ Gunnar Schmidt. „Ori Gersht. Die Auslöschung des Bildes im Bild“. *Kunstforum International* 232 (2015): 87–94, S. 89.

werden die Betrachter:innen wie im frühneuzeitlichen *trompe l'œil* getäuscht.⁵² Die Explosion kommt plötzlich, und erstreckt sich trotzdem in poetischer Langsamkeit, in der die Rezipient:innen den Weg einzelner Teilchen in Slow-Motion nachverfolgen können. Die „Bullet Time“⁵³ – die kinematografische Zeitlupe – erhält bei Gersht ihre ursprüngliche Bedeutung zurück, wobei anstelle der fliegenden Kugel das Ergebnis jenes Schusses im Fokus steht. Die Bedeutung der Zeitlupe sieht Elie During in der Intensivierung von Augenblicken, deren Eindringlichkeit bis hin zu einer „Feierlichkeit“⁵⁴ reicht. Wie Claudia Benthien es für die langsamen Kamerafahrten der Videoinstallation *The Vanitas Record* von Koen Theys beschreibt, lässt sich auch bei Gersht durch die Betrachtung der langsam auseinandertreibenden Teilchen ein „pseudo-religiöses Moment erkennen, was an die Praktik der frühneuzeitlichen *meditatio mortis* gemahnt“⁵⁵. Gleichzeitig zeigt sich in der Unmittelbarkeit der Explosion das „Erleben von Plötzlichkeit“⁵⁶, welche dem Tod – oder zumindest dem Todesmoment – anhaftet.

Eine weitere Zeitebene eröffnet sich, indem *Big Bang* im Ausstellungskontext als Loop gezeigt wird. Den Betrachter:innen wird dabei durch die Dauerschleife „eine andere Wahrnehmungshaltung“ abverlangt, welche „die subjektive Betrachterzeit mit einer der Kunst eigenen Zeit konfrontiert. Und zwar einer Zeitlichkeit, die sich nicht (nur) auf inhaltlicher Ebene zeitigt, sondern sich bereits als eine dem Medium eigene Zeitlichkeit ausweist.“⁵⁷ Durch das Wesen musealen Zeigens ist der Loop Bedingung der Ausstellbarkeit, lässt aber zudem zu, dass sich das Medium des Films erneut mit der zyklischen Zeit – auch ohne christlichen Hintergrund – verknüpfen lässt. In diesem Sinne ließe sich die Kohelet'sche Erkenntnis des „Es gibt nichts Neues unter der Sonne“ (Koh 1,9^{EU}) auf künstlerischer Ebene nicht nur mit dem Wiederaufleben der Motivik, sondern auch mit der scheinbaren Ewigkeit der Videoinstallation verknüpfen. Eine Endgültigkeit des Werks und ein finalistischer Sinn gehen jedoch spätestens dann verloren. Der Sinngehalt schreibt sich vielmehr von Wiederholung zu Wiederholung wie in einem Refrain immer wieder neu ein, vom Ende wieder zum Anfang zurück.⁵⁸

52 Vgl. Monika Wagner. „Vom Nachleben des Stillebens im bewegten Bild“. *Vom Objekt zum Bild. Pikturale Prozesse in Kunst und Wissenschaft, 1600–2000*. Hrsg. von Bettina Gockel, Julia Häcki und Miriam Volmert. Berlin: Akademie, 2011. 245–263, S. 246.

53 Elie During. „Zeitlupen. Von Vertov bis Matrix“. *Erscheinung und Ereignis. Zur Zeitlichkeit des Bildes*. Hrsg. von Emmanuel Alloa. München und Paderborn: Fink, 2013. 85–106, S. 91.

54 Ebd., S. 90.

55 Benthien 2018 (Anm. 9), S. 181.

56 Ebd., S. 176.

57 Reither 2003 (Anm. 28), S. 202.

58 Vgl. Armstrong 2011 (Anm. 39), S. 3.

Das Florale als Spiegelprinzip gesellschaftlicher Tendenzen

Ebenso, wie die barocken Vanitas-Stilleben einer selbstreflektierenden Kontemplation dienten, sind auch aktuelle Werke als Auseinandersetzungen mit Vergänglichkeit und Sterblichkeit interpretierbar. Den fotografischen und filmischen Arbeiten zum barocken Stilleben wohnt mitunter zeitdiagnostisches Potential inne, denn sie lassen sich als Bestandsaufnahme beschreiben, die den Zustand wohlhabender, westlicher Gesellschaften und ihr Verhältnis zur Natur auf künstlerische Weise reflektieren.

So verdeutlicht Gersht durch die plötzliche Zerstörung und durch ihre gleichzeitige Ästhetisierung die Schnelllebigkeit und Spektakellust der Gegenwart unserer westlichen Welt: Diese wird im Alltag durch omnipräsente und rasende Eindrücke der Medienlandschaft deutlich, ebenso wie durch technische Errungenschaften, die es erlauben, virtuell an mehreren Orten gleichzeitig zu sein und sich in kürzester Zeit um den Globus zu bewegen. Das digitale Zeitalter hat zudem ein Paradigma geprägt, welches aus einem Netz von Einzelteilen (User, Server, Endgeräte uvm.) besteht.⁵⁹ Diese sind zwar immer neu und in unterschiedlichen Konstellationen zusammensetzbar, doch bergen sie auch das Risiko des Austauschbaren. Wenn man die auseinanderstrebenden Einzelteilchen bei Gersht beobachtet, könnte man darin auch einen damit einhergehenden Entfremdungsprozess und eine Vereinzelung erkennen, welche die heutige Gesellschaft in kleine Gruppen und einzelne Interessen zerfallen lässt.⁶⁰ Es entsteht die Assoziation zum Begriff der Atomisierung, der sich in zweierlei Sinn an das Werk anknüpfen ließe; einmal im Sinne einer Vereinzelung in kleinstmögliche Partikel, ein anderes Mal im Sinne einer Auslöschung.

Das Bild der gleichzeitig blühenden Blumen, welches sich im Barock als bildkünstlerisches Ideal realisierte und vor den Hintergrund einer göttlichen Allmacht zu setzen war, verliert indes aus heutiger Perspektive – vor dem Hintergrund von Globalisierung und der permanenten Verfügbarkeit von Produkten, losgelöst von Jahres- und sogar Tageszeiten – seine Wirkungsmacht. Aus einer paradiesischen Idealvorstellung wird kapitalistische Realität. Auch scheint sich im Eingreifen Gershts eine Ungeduld der heutigen Zeit widerzuspiegeln, in der sich die Unerträglichkeit natürlicher Prozesse ohne menschliche Kontrolle herauskristallisiert. Die Explosion ist daher als Symbol einer westlichen Gegenwart interpretierbar, in der den Menschen in den Medien omnipräsent Krieg und

⁵⁹ Vgl. dazu Jochen Koubek. *Vernetzung als kulturelles Paradigma. Eine Kulturtheorie des Internets*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2008.

⁶⁰ Vgl. dazu Hartmut Rosa. *Beschleunigung und Entfremdung. Entwurf einer kritischen Theorie spätmoderner Zeitlichkeit*. Berlin: Suhrkamp, 2018.

Zerstörung begegnen, die wiederum andere Teile der Welt unbewohnbar machen. Gleichzeitig fragmentiert sich die Gesellschaft und der Mensch verlangt voller Unruhe nach immer neuer Kontrolle.

Andererseits lässt Gersht die ohnehin zerbrechlichen Blumen – Symbole der Schönheit, der Weiblichkeit, des Friedens – zum Opfer einer brachialen Vernichtung werden.⁶¹ Er wartet damit den natürlichen Prozess der Vergänglichkeit nicht ab, er akzeptiert ihn nicht, sondern manipuliert ihn im Sinne eines *alter deus*.⁶² Diese Manipulation ist wiederum ein sehr aktuelles Sinnbild für die Hybris des Menschen: Während die Vorstellung, man könne sich von dem durch Gott vorgezeichneten Lebensweg befreien, im Barock noch überwiegend als Hochmut verurteilt wurde, also eine demütige Akzeptanz der göttlichen Schöpfungsordnung gerade ersten emanzipatorischen Ansätzen der Aufklärung gegenüberstand, findet sich im Bewusstsein der heutigen Individuen ein Anspruch auf Selbstbestimmung und Gestaltung. Dies hat im Kontext des westlichen, wirtschaftspolitischen Leitbilds des unabdingbaren Wachstums Konsequenzen: Im Gegensatz zur barocken Kontemplation über die Schönheit der Blüten und der Schöpfung sind die heutigen Eingriffe in die Natur – etwa das Roden von Regenwäldern oder die gentechnische Manipulation – brachial. Die menschlichen Schöpfungsbestrebungen der westlichen Welt, die in der Frühen Neuzeit mit der Kolonialisierung und der botanischen Kultivierung von Pflanzen ihren Anfang nahmen, greifen in die Natur und ihre Mechanismen ein und verändern sie grundlegend. Dies findet auch Ausdruck in der Videoinstallation *Flowers 1* (2001/03) von Ursula Palla, in der die Rezipient:innen durch einen Bewegungssensor in der Ausstellung selbst eine Explosion ‚auslösen‘, sobald sie den Raum betreten, um so, sehr ähnlich zu Gershts Werk, ein Blumenbouquet explodieren zu lassen.⁶³

Gershts endgültige Zerstörung der Komposition spiegelt damit nicht allein eine aktuelle gesellschaftliche Haltung gegenüber Natur und Leben wider, sondern demonstriert auch einen Höhepunkt der Entfremdung, deren Entwicklungsprozess bereits mit der steigenden Handelstätigkeit des 17. Jahrhunderts und den Anfängen des Kapitalismus einsetzt. Die zunehmende Komplexität von Geld- und Kreditgeschäften führt zum Gefühl einer neuen Macht, die das eigene

⁶¹ Vgl. Ori Gersht. „Time after Time (2007)“. <https://www.origersht.com/copy-of-blow-up-2007-m> (Zugriff am 14.01.2021),.

⁶² Wagner 2011 (Anm. 52), S. 247; Benthien sieht am Beispiel von Koen Theys' *The Vanitas Record* einerseits einen dokumentarischen, andererseits einen manipulativen Charakter der Videoinstallation bestätigt. Vgl. Benthien 2018 (Anm. 9), S. 186.

⁶³ Ausführlicher dazu vgl. Claudia Benthien und Julia Berger. „Vanitas-Stilleben in der Videokunst. Aktuelle Perspektiven eines barocken Motivs und ihre Gestaltung von Zeitlichkeit“. *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 66.1 (2021) [im Erscheinen].

Leben fremdbestimmt.⁶⁴ Sinnbild dafür wird die auch im Vanitas-Repertoire zu findende mechanische Uhr, die den modernen Zeitbegriff und damit nicht mehr eine vom Inhalt bestimmte und religiös ausgerichtete „Buckelzeit“⁶⁵, sondern den wirtschaftlich passenden Moment (*occasio*) und quantitativen Ertrag verkörpert.⁶⁶

Wenn man die Arbeiten von Gersht aus dieser Perspektive betrachtet, wird auch deutlich, dass er die Genrebezeichnung ‚Still-Leben‘ ad absurdum führt: „[T]he stillness of the still life is cancelled“⁶⁷, und damit auch Besinnung und Orientierung. In *Time after Time* wird der natürliche Prozess durch eine Kugel ersetzt, die als maschinelles Produkt Sinnbild für den menschlichen Einfluss auf die Natur ist. Ergebnis sind jene negativen Auswirkungen, die wir derzeit in Form von Klimawandel, Umweltverschmutzung, Lebensraumzerstörung, Artensterben, kriegerische Auseinandersetzung und Migrationszwang erleben.

Die Frage danach, ob Gersht die Vanitas-Symbolik transformiert, oder ob er vielmehr die Symbolhaftigkeit als solches zerstört und begräbt, ist daher nicht eindeutig zu beantworten. Klar lässt sich jedoch beobachten, dass die Kunst Parallelen zwischen der westlichen Gesellschaft der Gegenwart und der Frühen Neuzeit suggeriert. Da die Frühe Neuzeit durch das Erleben von Leid und Sterben (Dreißigjähriger Krieg, Seuchen und Hungersnöte) und gravierenden gesellschaftlichen Umwälzungen geprägt war, formierten sich Fragen um die Sinnhaftigkeit des Lebens drängender denn je. Mit der zunehmenden Skepsis gegenüber heilsgeschichtlichen Versprechen wuchs die Verlockung, das Diesseits in vollen Zügen auszukosten, welches im Spannungsfeld zwischen den Glaubenssätzen von *carpe diem* und *memento mori* oszillierte. Entsprechend dazu lassen sich heutzutage gesellschaftliche Veränderungsprozesse und Herausforderungen im Hinblick auf ökologische und ökonomische Problemfelder beobachten, die – verstärkt durch das rasante Tempo technologischer Entwicklungen – die Menschen zwischen Zukunftspessimismus und Ausschweifungskultur bewegen lassen. Trotz Neuinterpretation und ohne christliche Mahnung zeichnet sich in den Werken Gershts daher dennoch eine Wirksamkeit ab, welche derjenigen der barocken Werke nicht nachsteht: Die Betrachtung seiner Arbeiten ruft dazu auf, unser Weltbild zu reflektieren und uns in unserer Haltung zur Natur und zu anderen aktuellen Tendenzen zu hinterfragen.

⁶⁴ Vgl. Norbert Schneider. „Zeit und Sinnlichkeit. Zur Soziogenese der Vanitasmotivik und des Illusionismus“. *Kritische Berichte* 8.4/5 (1980): 8–34, S. 12.

⁶⁵ Vgl. Gloy 2017 (Anm. 4). 42.

⁶⁶ Vgl. Schneider 1980 (Anm. 64), S. 17.

⁶⁷ Armstrong 2011 (Anm. 39), S. 3.

In der Kunst Ori Gershts wird deutlich, dass in der fotografischen und filmischen Umsetzung von Themen wie Tod, Sterben und Vergänglichkeit, der Reflexion von Gesellschaft und Umwelt sowie der Aufforderung zur Kontemplation die Chance liegt, eine bereits in der frühneuzeitlichen Vanitas gedachte Virtualität erfahrbar zu machen, die sich vor dem Hintergrund zeitbasierter Medien und deren technischer Manipulationsmöglichkeiten von Zeit weiterdenkend entfalten kann. Dabei ist es geradezu notwendig, im 21. Jahrhundert mehr denn je die ursprüngliche Konnotation der Zeit als „Chance“⁶⁸ nicht aus den Augen zu verlieren und sich der Wirkungsmacht des eigenen Handelns gewahr zu werden.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1** Christa Nitze-Ertz, Ute Kleinmann und Stephan Brakensiek (Hrsg.). *Das Flämische Stilleben. 1550–1680*. Essen und Lingen: Luca, 2002, S. 155. Im Besitz der Bayrischen Staatsgemäldesammlungen, München
- Abb. 2–3** Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers
- Abb. 4** Hope Kingsley und Christopher Riopelle (Hrsg.). *Seduced by Art. Photography Past and Present*. London und New Haven, CT: National Gallery Company/Yale University Press, 2012, S. 136. Im Besitz der Galerie Mummery + Schnelle, London

⁶⁸ Etzlstorfer 2002 (Anm. 5), S. 173.