

Hans Zitko

Kopfgeburten

Ein Zyklus von sieben Holz-Skulpturen von Angelika Deinhardt

Mit fast unerschütterlicher Präsenz besetzen die farbig bemalten Skulpturen den Raum. Sämtliche aus Holz gefertigte Köpfe tragen einen höchst eigenwilligen, exotisch wirkenden Kopfschmuck: Diverse Beispiele von Flora und Fauna, in einem Fall in Verbindung mit labyrinthisch wuchernden Bauformen zeigen sich auf einem dem menschlichen Körper angehörenden Schauplatz. Die gefallene Natur feiert ihre *Wiederauferstehung* und macht sich auf den Schädeln von Individuen breit, die rätselhaft und versonnen in eine nicht lokalisierbare Ferne blicken. Doch die in Szene gesetzte Koexistenz zwischen Exempeln der Biosphäre stellt sich nicht als bruchlos-harmonisches Verhältnis dar, denn die Tiere verlieren keineswegs ihre dem Subjekt fremden, unter Umständen bedrohlichen Eigenschaften. Sie selbst, so bemerkt die Künstlerin, möchte diese Lebewesen nicht auf ihrem Kopf haben. Es ist also durchaus nicht das mythische Paradies, in dem die Geschöpfe der Legende zufolge einträchtig zusammenfinden, sondern ein Raum mit unübersehbaren Differenzen, der dem Betrachter offeriert wird. Der auf dem *Kopf 4* sitzende Papagei hat einen jungen, noch nackten Vogel erbeutet, den er wahrscheinlich verschlingen wird und die schwarzen Ratten, die *Kopf 3* Gesellschaft leisten, wollen nicht das Geringste von der menschlichen Lebenswelt wissen. Dennoch präsentieren die Köpfe ihre skurrilen Biotope mit stoischem Gleichmut, teils unerschrockener Heiterkeit, als seien sie mit einer Krone gesegnet, die sie *adelt* und über das normale Dasein emporhebt. Es geht offenbar um eine Form der *Souveränität*, die dem Anderen Raum gibt, noch das Fremdeste trägt und hegt angesichts der stets bestehenden Möglichkeit, von ihm vernichtet zu werden. Nicht zuletzt die farbigen Blüten, die zu den Arrangements gehören, breiten eine Atmosphäre der Versöhnung über dem Schauplatz einer von Schatten durchsetzten Wiederkunft aus.

Bereits das Material, aus dem die Skulpturen gefertigt sind, ist Ausdruck des verfolgten ästhetischen Programms. Blöcke abgelagerten Holzes von Gebirgsfichten stehen am Beginn der Arbeit und repräsentieren die vegetabile Seite außermenschlicher Natur. Unter dem Einsatz von Hammer und Stechbeitel entstehen in einem geduldig-tastenden, ergebnisoffenen Prozess die plastischen Gestalten. Zwar setzt die Künstlerin mit Ideen und Vorstellungen an, die sie teils in Zeichnungen festhält, doch was sich auf dem ästhetischen Schauplatz kristallisiert, entscheidet sich erst im Verlauf des Arbeitens an den Formen. Der Charakter dieses Prozesses wird deutlicher, wenn man auf ein für ihre Arbeit bestimmendes Motiv

zurückgeht: Die Künstlerin vergleicht das Prozedere, in dem sie die Späne vom Holzblock abtrennt, mit den Verfahren der *Archäologie*. Sie denkt dabei nicht nur an den praktischen Zweig der Altertumskunde, der mit dem Ausgraben von Bauwerken oder anderen Artefakten beschäftigt ist, sondern auch an Erkenntnisstrategien wie sie beispielgebend von Sigmund Freud und Michel Foucault entwickelt wurden. Hier wie dort geht es um die Aufgabe, Verborgenes oder Verdecktes dem Wissen zugänglich zu machen, wobei das Gesuchte der Vergangenheit angehört oder zumindest in essentieller Verbindung mit dem Vergangenen steht. Freud interessierte sich für die frühe Kindheit des Subjekts, Foucault beschäftigte sich mit verschütteten Strukturen der historisch zurückliegenden Diskursgeschichte.¹ Angelika Deinhardt ist in vergleichbarer Weise auf der Suche; sie versteht ihre Arbeit nicht als einen Prozess, in welchem sie dem Holz die Form am Leitfaden vorab fixierter Ideen oder Vorstellungen einschreibt oder gar gewaltsam oktroyiert. Die plastische Gestalt ist ihr nicht Produkt einer alternativlosen *intentionalen Setzung*, sondern Resultat eines intuitiv operierenden Vorgehens, in dem dieselbe gleichsam eigenaktiv hervortritt, sich selbst dem Blick *anbietet* und *zeigt*, ohne dass die Künstlerin dieses Offenbarungsgeschehen umfassend kontrollieren könnte. Neben der stoischen Haltung gegenüber der Natur hat man hier eine zweite Variante der Depotenzierung des zwecksetzenden Ichs vor sich. Im Zentrum steht die Idee, aufmerksam zu werden, von eigenen Absichten Abstand zu nehmen und sich vom Gegebenen oder Kommenden überraschen zu lassen. Nur auf diese Weise lässt sich *Souveränität* im ästhetischen Raum denken, denn jede eigenwillige Formvorstellung, die auf unbedingte Realisierung zielt, verfehlt jene offene, nicht restringierte Praxis, um die es in der Kunst wesentlich geht.

Die Künstlerin beschreibt ihre Verfassung während des Arbeitens an den Skulpturen mit Hilfe eines Begriffs, den der Psychologe Mihaly Csikszentmihalyi entwickelte: *flow* oder *flow-Erleben*.² Gemeint sind psycho-physische Zustände, die aus der Alltagspraxis ausscheren, eine eigene, frei fließende, von partikularen Willensimpulsen entlastete Dynamik entwickeln und dabei ein Höchstmaß an innerer Konzentration möglich machen. Auf der Höhe des Vorgangs entsteht die Form, die durch den Einsatz des Werkzeugs aus ihrem latenten Dasein erlöst und in den Zustand des Manifest-Seins überführt wird. Man hat es mit einer Art von meditativer Praxis zu tun, die dem archäologischen Interesse dienen soll, die vorliegende Gegenwart in ein inneres Verhältnis zur Geschichte zu setzen. So stellt sich der Formungsprozess als ein tätiges Erinnern dar, das die Tiefe

¹ Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main 1973.

² Mihaly Csikszentmihalyi: *Das flow-Erlebnis. Jenseits von Angst und Langeweile im Tun aufgehen*, Stuttgart 1985.

der Zeit auslotet, um Vergangenes dem Vergessen zu entreißen. Die an den Skulpturen zunächst ins Auge springende Wiederkehr der Natur bildet also nur einen Teil eines komplexeren Zusammenhangs, in dem zugleich das individuelle und das kulturelle Gedächtnis eine zentrale Rolle spielen. Die Erinnerungsarbeit fungiert dabei nicht als neutrale Datenrecherche, die alles, was erinnert werden kann, gleichermaßen auffängt und präsent werden lässt. Wie andere Produkte einer derartigen Arbeit sind auch die vorliegenden Skulpturen Ausdruck einer Suche nach Antworten auf virulente, das Subjekt oder die Gesellschaft umtreibende Existenzprobleme. Auffallend an den Köpfen ist das Interesse an den Stoffen der Religion und Mythologie: In ihrer Gestalt präsentieren sie sich unverstellt, geradezu ostentativ als Exempel einer *Logik des Göttlichen*, wie sie für alte und vormoderne Gesellschaften maßgeblich war, unter Bedingungen des gegenwärtigen Multikulturalismus indessen wieder an Boden gewonnen hat.³ Sie votieren für ein Nachdenken über Phänomene des *Sakralen* und einer über das Hier und Jetzt sich erhebenden *höheren Wirklichkeit*. Die Künstlerin spricht mit Blick auf ihre Skulpturen von „ihren jungen Göttinnen und Göttern“; es handelt sich um drei weibliche und vier männliche Exemplare. Angesichts dieser im Feld der Gegenwartskunst zweifellos provozierenden Darstellungspraxis könnte man die Vermutung hegen, man habe eine Neuauflage jener *postmodernen* Strategie vor sich, die auf Altes zurückgreift, dasselbe wirkungsvoll inszeniert, um sich dennoch reflexiv und ironisch in Distanz zu setzen und vom Gezeigten zu verabschieden. Religiöse Motive bilden in diesem Kontext nur substanzlose Zitate, Fiktionen, denen man keinen substantiellen Sinn oder Wert zuerkennt. Doch diese Deutungsperspektive würde den Köpfen und ihrem Verhältnis zur *Logik des Göttlichen* nicht gerecht werden. Die Frage nach dem Verhältnis von Wahrheit und Schein, die dieselben auf ihre Weise laut werden lassen, ist nicht mit den Mitteln eines postmodernen Relativismus aufzulösen. Zunächst ist festzustellen, dass sie den beiden vorhergehenden Varianten einer *Depotenzierung des Ichs* eine keineswegs nachgeordnete oder subalterne dritte Variante hinzufügen: Angesichts des *Höchsten*, wie immer dieses auch gedacht werden mag, sind wir Menschen alle nur Empfangende oder Unterworfenen.

Der Zyklus der Skulpturen bringt eine Wirklichkeit zur Geltung, von der es im Zeitalter der an Imperativen der Aufklärung orientierten Moderne hieß, sie würde unwiderruflich der Vergangenheit angehören. Dem begegnet die Künstlerin mit ihrem Versuch, das in den Hintergrund Getretene in der Erinnerung wieder aufsteigen zu lassen. Dieses Bemühen fällt in eine Zeit beschleunigt sich ausbreitender Befürchtungen des Zerfalls kultureller und

³ Vergl.: Friedrich Wilhelm Graf: *Die Wiederkehr der Götter. Religion in der modernen Kultur*, München 2004; Hans Joas: *Die Macht des Heiligen. Eine Alternative zur Geschichte von der Entzauberung*, Berlin 2017.

sozialer Ordnungen. Religion, so die zu Recht vertretene Auffassung, bietet Sicherheit, wenn das Leben des Menschen auf eine schiefe Ebene geraten ist, doch dieselbe geht, und dies ist nicht weniger bedeutsam, in der Funktion, Defizite und Notlagen erträglich zu machen, keineswegs auf. Die These von der Kompensation des Leidens durch Glauben ist also nur bedingt aussagekräftig, denn Religion eröffnet unter günstigen Bedingungen den Blick auf eine singuläre Realität und konfrontiert das Subjekt mit andernorts kaum möglichen Erfahrungen. Es wäre darüber hinaus unzureichend, für die in den Skulpturen vollzogene Wendung zur sakralen Figur ein nur subjektives Unwohlsein der Künstlerin verantwortlich zu machen. Von Beginn an sind krisenhafte Entwicklungen für die gesamte Kultur der Moderne kennzeichnend gewesen; Zustände von Spannungsfreiheit und Stabilität stellen hier nicht die Regel, sondern die Ausnahme dar, wenn sie denn überhaupt je aufgetreten sind. Wie immer man sich in diesen Fragen positionieren mag, gegenwärtig ist eine Dynamik zu beobachten, in der Empfindungen der Unsicherheit in den Gesellschaften um sich greifen und die Angst auf immer neue Höhen treiben. Unter diesen Bedingungen intensiviert sich die Produktion, der Austausch und der Konsum von Bildern. Um hier ablaufende Entwicklungen transparent zu machen, kann man auf Einsichten des Kunsthistorikers und Kulturwissenschaftlers Aby Warburg zurückgreifen. Was der Autor zunächst in seinen Studien zur italienischen Renaissance beschrieb – das Phänomen des Wiederauftretens und der Wiederbelebung von Motiven der Antike – hat er später zu einer allgemeinen Theorie der Kultur erweitert. Im Zentrum steht dabei der Begriff des *Nachlebens* von Bildern, der ihren Wanderungsbewegungen gerecht werden soll, von denen die menschliche Geschichte durchzogen ist.⁴ Bilder, so Warburg, *leben fort, sie kehren* vielfach in wenn auch verwandelter Form zu späteren Zeitpunkten *zurück*.⁵ Bedeutsam ist die Einsicht, dass dieses wiederholte Auftreten nicht als ein kontingentes oder zufälliges Phänomen zu betrachten sei, sondern von einer bestimmten Notwendigkeit regiert würde, denn ihm liege eine entsprechende, auch unbewusst sich durchsetzende Affinität des sich Erinnernden zum Erinnernten zugrunde. Dass sich antike Motive etwa in der Malerei des 15. Jahrhunderts großer Beliebtheit erfreuen, verrät etwas über die Seins- und Bedürfnislagen der Zeitgenossen. Derartige Verhältnisse verfolgte Warburg bis in seine eigene Zeit, das frühe 20. Jahrhundert, in dem er stets neue Anleihen aus der älteren Geschichte ausfindig machte und sei dies nur in der photographischen Aufnahme einer Golfspielerin, in der sich ein

⁴ Vergl.: Georges Didi-Huberman: *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, Berlin 2010.

⁵ Vergl.: Aby Warburg: *Werke in einem Band*, Berlin 2010, S. 603-659.

bestimmtes Bewegungsmotiv der Antike, eine so genannten *Pathosformel*, fortsetzte.⁶

Die Deinhardtischen Skulpturen sind Schauplatz des Nachlebens von Bildern, wenngleich sie das Aufgenommene in unterschiedlichster Weise transformieren und mit eigenen Motiven verknüpfen. Keine der Formen ist eine einfache Reproduktion eines existierenden Vorbildes, was der Logik des Bildgedächtnisses keineswegs widerspricht. Der Zufall will es, dass in Warburgs historischen Untersuchungen eine Figur eine herausgehobene Rolle spielt, deren oberer Teil eine Verwandtschaft mit den Holzskulpturen besitzt. Es handelt sich um eine junge Frau aus einem Wandgemälde von Domenico Ghirlandaio, die in einem wehenden Kleid einen Raum betritt und dabei eine mit Früchten beladenen Schale auf ihrem Kopfe trägt.⁷ Der Autor konnte zeigen, dass der Maler in diesem Bild auf Darstellungen von Nymphen in der Kunst der Antike zurückgegriffen hatte.⁸ Die Implantation dieses heidnischen Motivs in einen christlichen Kontext gab ihm Anlass, die Implikationen dieses Motivs weiter auszuloten. Neben die Nymphen treten dabei Figuren wie Judith, Salomé, die Mänaden, sämtlich in der Rolle von *Kopffägerinnen*.⁹ Nicht weniger interessant ist im vorliegenden Zusammenhang Warburgs anhaltende Beschäftigung mit dem Motiv der *Schlange*, dem er nicht nur in der Antike sowie im Judentum und Christentum, sondern auch bei amerikanischen Indigenen nachgegangen ist, die er während einer Reise in den Süden der Vereinigten Staaten besucht hatte.¹⁰ Über den engeren Kreis der Kunstgeschichtswissenschaft hinausblickend, betrachtete er von entsprechenden Gruppen praktizierte Rituale, in der die Klapperschlange im Zentrum stand, aus einer ethnologischen und religionswissenschaftlichen Perspektive. Es ging ihm dabei um die Beschreibung kulturübergreifender, universell geltender Beziehungen zwischen Angst, Angstbewältigung und Symbolproduktion.¹¹ Die Schlange ist dabei von doppelter Natur, denn sie erscheint zum einen als bedrohlich, fungiert bekanntlich auch als Zeichen des moralisch Verwerflichen, kann jedoch auch zu einem Symbol des Heils aufsteigen,

⁶ Vergl.: Ernst Gombrich: *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Hamburg 2012, S. 572.

⁷ Auf dem Fresco, betitelt *Geburt Johannes des Täufers*, das sich im Chor der Kirche *Santa Maria Novella* in Florenz befindet und in den Jahren 1486 - 1490 entstanden ist, betritt diese Frau von rechts her einen Innenraum, in dem sich bereits mehrere Personen um die Mutter und das Kind gruppieren. Vergl.: Andreas Quermann, Domenico di Tommaso di Currado Bigordi Ghirlandaio. 1449 – 1494, Köln 1998, S. 72 f; Wikipedia, Deutsch, Stichwort: Domenico Ghirlandaio.

⁸ Aby Warburg: *Ninfa Fiorentina*. Fragment zum Nymphenprojekt, in: *Werke in einem Band*, a.a.O., S. 198-210; vergl. auch: ebenda, S. 188-197.

⁹ Vergl.: Ernst H. Gombrich: *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Hamburg 2012, S. 543.

¹⁰ Aby Warburg: *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, Mit einem Nachwort von Ulrich Raulff, Berlin 1996.

¹¹ Ulrich Raulff, in: ebenda, S. 78 ff.

wie im Falle der *Ehernen Schlange* aus dem *Alten Testament* oder bei Indigenen in Nordamerika, die sie in riskanten Ritualen während der quälenden Trockenzeit als *Regenbringer* einsetzten.¹² Für die involvierten Akteure ähnelt ihre fließende Gestalt dem Blitz, der das erlösende Gewitter und damit die gewünschten Niederschläge ankündigt. Im Zyklus der *Holzköpfe* tritt die Schlange ebenfalls unübersehbar ins Spiel. Eine Äußerung Warburgs über entsprechende altgriechische Rituale könnte man auch als Kommentar zur Frontalansicht von *Kopf 2* einsetzen: „Im orgiastischen Kult des Dionysos“, so der Autor, „tanzten die Mänaden mit Schlangen in Händen und um ihren Kopf wand sich die lebende Schlange als Diadem, (...)“¹³ Im Falle von *Kopf 2* hätte man nach dieser Lesart das Bildnis einer Mänade vor sich, die an den antiken Kulte des Dionysus beteiligt war. Die Künstlerin selbst hat sich kaum zufällig mit den *Bacchen* des Euripides beschäftigt, in denen Mänaden in einem Zustand wilder Raserei den König mit ihren Zähnen zerreißen. Man denke nebenbei bemerkt auch an die Performance, die Marina Abramovic mit mehreren Pythonschlangen und einer *Boa constrictor* durchführte.¹⁴

Auf dem oberen Teil von *Kopf 2* findet sich eine junge, in den Umraum blickende Raubkatze, die an den Panther denken lässt, mit dessen Fell *Dionysos* bzw. *Bacchus* während der ihm geweihten ekstatischen Kulte bekleidet war. In seiner Frühschrift *Die Geburt der Tragödie* hat Friedrich Nietzsche den hier gepflegten grenzüberschreitenden Praktiken bekanntlich ein modernes Denkmal gesetzt.¹⁵ Neben der Schlange und der Katze ist ein weiterer Gast auf dem Kopf zu berücksichtigen, ein Exemplar aus der Gattung der *Lemuren*, oft nachtaktiven, halbaffenähnlichen Säugetieren, die auf Madagaskar, einer Insel im Indischen Ozean, beheimatet sind. Bereits der Name dieser Tiere zeigt, dass sie mit mythischen Vorstellungen in Verbindung gebracht wurden, denn *Lemures* bedeutet im Lateinischen *Schattengeister der Verstorbenen*.¹⁶ Sie gehören also dem Reich der in die Vergangenheit hinabführenden Finsternis an, um die Lebenden an ihre Toten zu erinnern. Von seinem exponierten Ort beobachtet das Tier mit seinen gelben leuchtenden Augen ebenfalls das Umfeld des Kopfes und taucht denselben in eine imaginäre nächtliche Atmosphäre. Anhand dieser Motive wird deutlich, dass die auftretende Fauna nicht nur die äußere, sondern auch die innere Natur des Menschen repräsentiert, jenen vielfach

¹² *Altes Testament*, Numeri, 21, 6-9.

¹³ Aby Warburg: *Schlangenritual*, ebenda, S. 42.

¹⁴ Toni Stooss: Marina Abramovic. Artist Body. Performances 1969 – 1997, Milano 1998, S. 330-331.

¹⁵ Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*, in: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, Bd. 1, München 1980; vergl.: auch: Hans Zitko: *Nietzsches Philosophie als Logik der Ambivalenz*, Würzburg 1991, S. 7-36

¹⁶ Vergl.: Wikipedia, Deutsch.

als dunkel und lichtlos vorgestellten Raum der Seele, der sich der Erkenntnis nicht selten anhaltend verweigert. Damit gewinnt die *archäologische Praxis* der Künstlerin entsprechende Implikationen. Wie bereits bemerkt, wurde das Verfahren der *Psychoanalyse*, das latente Impulse und Gehalte ins Bewusstsein hebt, mit dem Ausgraben von Altertümern verglichen. Auch der Formungsprozess, in dem die Skulpturen entstehen, stellt sich als ein psychodynamischer Vorgang dar, der Versunkenes oder Verdrängtes an die Oberfläche befördert, durchaus vergleichbar den poetischen Praktiken des *Surrealismus*, der den Anspruch erhob, dem Subjekt den verleugneten Hintergrund des Bewusstseins zugänglich zu machen. So erscheinen die Arrangements auf den Köpfen als Produkte einer Grabungsarbeit, die in der Innenwelt schlummernde Gestalten aus ihrem düsteren Gefängnis befreit. Man könnte sie also auch als *Kopfgeburten* bezeichnen und damit an die Figur der *Athena* erinnern, die dem Mythos zufolge aus dem Haupte des *Zeus* entsprang. *Athena* wurde bekanntlich selbst mit einem opulenten Kopfschmuck dargestellt. Die nicht erhaltene, etwa 12 Meter hohe, mit Gold und Elfenbein belegte Statue der Göttin im *Parthenon* auf der Akropolis von Athen trug einen Helm, auf dessen oberer Mitte eine Sphinx, auf dessen Seiten geflügelte Pferde platziert waren.¹⁷ Auf ihrem von Schlangen gesäumten Brusttuch prangte der ebenfalls von Schlangen umwundene Kopf der *Medusa*, die jeden versteinerte, der ihr ins Gesicht blickte. *Kopf 2* erinnert nicht zuletzt an dieses mythische Ungeheuer, in dem die Logik der Macht in ein lebensvernichtendes Prinzip übergegangen ist.

Der griechische *Dionysos* als Kontrahent Apollons galt in der Vergangenheit verschiedentlich als Gott, der dem Geist des Orients nahesteht. Mit ihm rücken Erfahrungen ins Zentrum des Interesses, die dem traditionellen Bild von der Antike als einer heiter-lichthafter Kultur aufs Schärfste widersprechen. In der ästhetischen Moderne avancierte *Dionysos* zu einem Ahnvater der Revolte gegen die bürgerliche, auf die Beherrschung innerer und äußerer Natur zielenden Vernunft. Auch der Orient spielte in den Gegenentwürfen zur okzidentalen Rationalität immer wieder eine Rolle, sei es in Bildern von Eugène Delacroix, Théodore Chassériau oder Paul Klee.¹⁸ Im Frühwerk des Letzteren findet sich nebenbei bemerkt eine Radierung, die einen glatt rasierten männlichen Kopf präsentiert, auf dem ein rattenähnliches Wesen mit einer gespaltenen Zunge und einem Geweih Platz genommen hat.¹⁹ Die kulturellen Rahmenbedingungen für diese dem Orient sich öffnenden

¹⁷ Vergl.: Werner Fuchs: *Die Skulptur der Griechen*, München 1969, S. 193 ff.

¹⁸ Vergl.: Gérard-Georges Lemaire: *Orientalismus. Das Bild des Morgenlandes in der Malerei*, Potsdam 2010.

¹⁹ Das Blatt von 1905 trägt den Titel *Drohendes Haupt*. Den Hinweis auf diese Radierung verdanke ich Regine Prange. Vergl.: Gregor Wedekind, Paul Klee: *Inventionen*, Berlin 1996, S. 146 ff.

Strategien haben sich inzwischen tiefgreifend verändert. Spätestens seit dem in den späten siebziger Jahren des letzten Jahrhunderts erschienenen Buch von Edward W. Said mit dem Titel *Orientalismus* ist eine mit aller Schärfe geführte Debatte über die im Westen entwickelten Vorstellungen von der orientalischen Welt zu verzeichnen.²⁰ Said, selbst palästinensischer Herkunft, unterstellt den okzidentalischen Gesellschaften, vor allem der wissenschaftlichen Orientalistik der Kolonialmächte, kaum mehr als Fiktionen und Irrtümer über den orientalischen Kulturraum produziert und verbreitet zu haben. Diese Kritik trifft selbstverständlich auch die in der europäischen Kunst entwickelten Vorstellungen von der Lebenswelt des Morgenlandes, die nicht weniger unter Verdacht gestellt sind, einer realitätsfernen Phantasie entsprungen zu sein. Suids Abhandlung, ein einflussreicher Schlüsseltext der so genannten *postkolonialen Theorie*, ist in entsprechenden Kreisen mit großer Zustimmung aufgenommen worden; andere Stimmen geben dagegen zu bedenken, dass bei zweifellos bestehenden weitertragenden Einsichten die Kritik am Orientbild des Westens teils weit überzogen sei.²¹ Die Künstlerin ist mit dem Buch von Said und den Problemen, die im Kontext postkolonialer Theorie diskutiert werden, sehr wohl vertraut. Es ist wichtig, diesen Zusammenhang hervorzuheben, denn ihre Skulpturen besitzen eine Verwandtschaft mit älteren Formen des Orientalismus und positionieren sich zwangsläufig im Raum der Debatten um Bilder, die im Westen von jenen Kulturräumen entstanden sind und nach wie vor entstehen, die zu den alten Kolonialreichen gehört haben. Die Künstlerin nimmt das Risiko polemischer Einwände, mit dem heute jedes westliche Individuum konfrontiert ist, das sich dem *globalen Süden* in ästhetischer Absicht zuwendet, unerschrocken auf sich. Man könnte sagen, dass sie sich in einer provozierenden Geste um so etwas wie eine Neuauflage, einen gewissermaßen *geläuterten Orientalismus* bemüht.

Die Köpfe lassen nicht nur an griechische oder mittelalterliche Figuren, sondern mehr noch an afrikanische oder asiatische Vorbilder denken. Die Opulenz ihres Kopfschmucks, die Stilisierung der rätselhaften Physiognomien, nicht zuletzt die voluminösen Ohrgehänge stehen für ein vitales Interesse am Fremden, das mit dem sich hier aufdrängenden Begriff des Exotischen nur unzureichend bezeichnet ist. Die Künstlerin möchte - hier steht sie in der Tradition des so genannten *Primitivismus* der Kunst des frühen 20. Jahrhunderts - den eigenen Kulturraum öffnen, vor allem gegenüber dem außereuropäischen Anderen, das heute verstärkt in den Fokus der Weltgesellschaft tritt. Im Hinblick auf diese Intention ist ihre eigene Vergangenheit von erheblichem Gewicht. Als Tochter eines

²⁰ Edward W. Said: *Orientalismus*, Frankfurt 2009.

²¹ Vergl.: Maria do Mar Castro Varela, Nikita Dhawan: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, Bielefeld 2020, S. 99-159.

pietistischen Missionars im Südhochland von Tansania geboren und über Jahre unter Beteiligung einer indigenen Frau aufgezogen, kam sie bereits als kleines Kind mit der Lebenswelt Schwarz-Afrikas in engen Kontakt. Zum Hausstand der Familie gehörte, wie sie berichtet, eine afrikanische Holzfigur, „eine kniende Frau mit einem großen schweren Vogel auf dem Kopf“, die als Türstopper verwendet und vom Vater als *Die Sünde* bezeichnet wurde. Man hat in diesen biographischen Fakten zweifellos eine bedeutsame genetische Voraussetzung für ihren Skulpturenzyklus vor sich. Der Türstopper ihres Elternhauses fungiert für die Künstlerin offenbar als eine Art von *Urbild*, das im Hintergrund der Gestaltfindung verbleibt, dabei jedoch ein Modell für die entstehenden Köpfe abgibt. Im Formungsprozess, in den stets weitere, lebensgeschichtlich später platzierte Eindrücke einfließen, entstehen Varianten des primär Erinnerungten, der knienden Frau mit dem Vogel auf dem Haupt. Von besonderem Interesse ist dabei die väterliche, durch ein christliches Denken motivierte Bezeichnung der Figur als *Sünde*, mit der die Dargestellte symbolisch angeeignet und dem Kreis der moralisch Verworfenen zugeordnet wurde. Bereits das Kind wollte sich vermutlich mit dieser Klassifizierung nicht zufrieden geben; später folgte dann die vorliegende, mit ästhetischen Mitteln vorgetragene Revision des klerikalen Schuldspruchs. Angelika Deinhardt wendet sich mit ihrer Arbeit nicht nur gegen die christliche Religion, sondern gegen jede Form von Monotheismus und Mission. Aus biographischer Perspektive betrachtet, liegt Ihren Skulpturen also offenbar die Absicht zugrunde, der diskreditierten Holzfigur aus Tansania, die dem Raum eines magischen bzw. mythischen Denkens entstammt, zu neuem Dasein, einer Form auratischer Wiederauferstehung zu verhelfen. Möglich erscheint ihr dieser Prozess allein jenseits des Christentums.

Mit kritischem Blick sucht die Künstlerin nach anders ausgerichteten Vorstellungen vom Göttlichen und findet sie nicht zuletzt in ostasiatischen Kulturkreisen wie Myanmar, Sri Lanka oder Thailand, die sie durch eigene Reisen kennengelernt hat. Beispielgebend für ihre Arbeit sind unter anderem Figuren aus der buddhistischen oder hinduistischen Kunst, die eine fast unerschütterliche Ruhe und Gelassenheit ausstrahlen. Im Fokus stehen Zustände seelischen Gleichgewichts, die eine Gestimmtheit mit sich führen, die man mit dem alten, heute außer Gebrauch gekommenen Begriff der *Glückseligkeit* bezeichnen könnte. Die Deinhardtschen Skulpturen referieren auf religiöse Ethiken, in denen Erfahrungen dieser Art höchste Wertschätzung genießen. Vor diesem Hintergrund gewinnt auch die in Szene gesetzte Koexistenz von Mensch, Tier und Pflanze präzisere Konturen. So lassen sich etwa die auf *Kopf 1* platzierten Eidechsen oder die auf *Kopf 6* sich bewegenden Schnecken als Akteure in einem gattungsübergreifenden rituellen Prozedere betrachten, in welchem die Einheit alles Lebendigen feierlich zelebriert wird. Eine spezifische Variante

liefert *Kopf 3*, der an jenen indischen Tempel erinnert, in dem zahllose Ratten hausen, die den dortigen Hindus als heilig gelten. Die Köpfe rufen die alte Vorstellung von einer *kosmischen Ganzheit* wach, in der die Sphären des Organischen und des Anorganischen ihre letzte Voraussetzung haben. Einen weiteren Hinweis auf dieses Motiv liefert die Entscheidung, den Zyklus aus genau *sieben* Köpfen zusammzusetzen, denn die Zahl *Sieben* besitzt in frühen Kosmologien, vor allem in der Astrologie entsprechende Implikationen. In Letzterer gilt die *Sieben*, wie Ernst Cassirer mit Blick auf die numerische Seite des mythischen Denkens bemerkte, als *eigentliche kosmische Strukturzahl*. Sie fungiert als „Vollzahl“ und steht für „Fülle und Gesamtheit, denn sie „wirkt und webt in den sieben Sphären des All, sie bestimmt die Zahl der Winde, der Jahreszeiten, der Lebensalter, sie ist es, auf der die natürliche Gliederung der Organe des menschlichen Körpers wie die Verteilung der Kräfte in der menschlichen Seele beruht.“²² Es geht in derartigen Modellen um sphärenübergreifende Korrespondenzen, Analogien und Verwandtschaften, ein kommunikatives Verhältnis zwischen sämtlichen Phänomenen der Welt. Was in den mythischen Bildern einer kosmischen Ordnung artikuliert ist, kann, so die Botschaft der Skulpturen, selbst heute noch für die eigene Positionierung des Menschen im Raum der Natur von Bedeutung sein. Die Künstlerin verweist in diesem Zusammenhang zugleich auf das Modell der *Resonanz*, das der Soziologe Hartmut Rosa entwickelte, um Bedingungen anzugeben, unter denen Welt und Selbst in ein Verhältnis wechselseitiger Bezugnahme treten.²³ Der Zustand existentieller Gelassenheit, für den die Künstlerin votiert, umfasst in diesem Sinne die Bereitschaft des Subjekts, die Grenzen zwischen innerer und äußerer Natur durchlässig werden zu lassen. Voraussetzung dafür ist die Zurückweisung einer christlichen Anthropologie, die den Körper von den höheren Seelenvermögen abgespaltet und als Schauplatz verwerflicher, das heißt sündhafter Regungen betrachtet.

Der archäologische Prozess, der in den Köpfen Gestalt annimmt, umfasst wie sich zeigt unterschiedliche Motiv- und Gedächtnisstränge. Neben dem Bild des Türstoppers und Erinnerungen an unterschiedlichste Kult- oder Götterfiguren sowie an den älteren künstlerischen Orientalismus fließen Eindrücke in den Prozess der Formfindung ein, die dem engeren oder weiteren Lebenskreis der Künstlerin entstammen. So trat bei der Herstellung des einen Frosch präsentierenden *Kopf 5* eine zunächst keineswegs beabsichtigte Ähnlichkeit mit einem ihrer Söhne hervor. *Kopf*

²² Der Autor bezieht sich hier auf eine *Pseudo-Hippokratische Schrift* über die Siebenzahl. Ernst Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*, Bd. 2, *Das mythische Denken*, Darmstadt 1973, S. 180; vergl. auch: Ernst Cassirer, Die Begriffsform im mythischen Denken, in: *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*, Darmstadt 1976, S. 39 f.

²³ Hartmut Rosa: *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Berlin 2016.

7, mit Blumen und einem Insekt bekrönt, trägt dagegen die Gesichtszüge eines Neffen. Der mit Schnecken besetzte, als *Königin von Saba* benannte *Kopf 6* schließlich ähnelt einer Frau, der die Künstlerin auf einer Reise begegnet ist. Man hat es also mit einem komplexen Netzwerk von wachgerufenen Bildern zu tun, die sich wechselseitig überlagern, verschmelzen oder mehrdeutige Hybride bilden, halb Mensch, halb Gott oder Dämon. Neben die immer wieder im Vordergrund stehenden Vorstellungen von einer höheren Gelassenheit tritt das anders gelagerte Interesse an einer Dynamik grenzüberschreitender, auch destruktiver Affekte. Das Deinhardtsche *Pantheon* ist ebensowenig wie die mythische Götterwelt widerspruchsfrei und homogen. Die Erinnerung, die sich unter anderem auf diese Welt zurückwendet, besitzt eine eigene, nicht zu unterschätzende Kraft, doch es wäre falsch, das Gedächtnis, das sich auf das Zurückliegende besinnt, als eine Aktivität zu denken, die auf ein bestehendes Archiv von Eindrücken einfach zurückgreifen könnte. Wie moderne Gedächtnistheorien im Anschluss an Maurice Halbwachs gezeigt haben, ist der Prozess des Erinnerns stets von konstruktiver Natur.²⁴ Bilder vom Vergangenen werden im Erinnerungsgeschehen unter komplexen Rahmenbedingungen *geformt* und nicht lediglich einem Datenspeicher *entnommen*; ein im psychischen System lokalisiertes Archiv, das Eindrücke unverändert aufbewahrt, existiert für den Menschen nicht. Dies gilt nicht weniger für *nachlebende Bilder* im Raum der Kunst, denn auch diese Bilder sind das Resultat einer produktiven Tätigkeit, die das Vergangene stets in transformierter Form wiederauferstehen lässt. Diese Bilder antworten auf unterschiedlichste Interessen und Bedürfnislagen des sich erinnernden Subjekts. Im Hintergrund steht vielfach jene als defizitär erlebte Gegenwartskultur, der es an Instrumenten mangelt, mit virulenten Problemen fertig zu werden. Eine unter diesen Bedingungen auf nachlebende Bilder setzende ästhetische Praxis ist keineswegs zwangsläufig konservativ und zukunftsfeindlich; im Gegenteil, der retrospektive Blick kann Perspektiven eröffnen, die als zukunftsaffin betrachtet werden müssen. Die hier hervortretende, in zwei Richtungen weisende Logik der Zeit, die sich von klassischen Vorstellungen von einem einsinnigen linearen Fortschritt unterscheidet, ist im Raum der modernen Geschichts- und Kulturtheorie breit diskutiert worden. Aleida Assmann greift in ihrer Studie zum kulturellen Gedächtnis mit Blick auf diese Logik auf eine kurze rhetorische Formel von Walter Benjamin zurück: „Erinnerung des

²⁴ Maurice Halbwachs: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, Frankfurt am Main 1985; vergl. auch: Jan Assmann, *Das Kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1997.

Neuen“.²⁵ Zukunft ist hier nicht ohne Vergangenheit zu denken.²⁶ Die Formel von der *Erinnerung des Neuen* verliert rasch ihren paradoxen Charakter, wenn man die innovativen Leistungen in den Blick nimmt, die in der italienischen Renaissance aufs Engste mit einer der Antike zugewandten Erinnerungsarbeit verknüpft waren. Doch auch hier ist das zu neuem Leben Erweckte eine *Konstruktion*, also selbst schon Produkt einer kreativen Arbeit. Der Künstlerin sind derartige Überlegungen vertraut. Zu ihrem ausgedehnten Lesestoff gehört unter anderem ein Text von Dietrich Harth mit dem programmatischen Titel: *Über die Geburt der Antike aus dem Geist der Moderne*.²⁷ Auch hier findet sich das Motiv der Krise, auf welche die Strategie der Herstellung des Neuen vermöge eines Zurückschreitens antwortet, ausgeführt anhand der Deutschen Klassik, für die Winkelmann, Schiller und Goethe richtungsweisend waren. Die Künstlerin bewegt sich im Horizont der hier wie dort entwickelten Einsichten.

Ein Blick auf die Stellung ihrer Skulpturen im Feld der Gegenwartskunst lässt die in ihnen verfolgte ästhetische Strategie noch deutlicher werden. Hervorzuheben ist zunächst die Beschäftigung mit dem Werk des Bildhauers Stephan Balkenhol, mit dem die Künstlerin über Jahre eng befreundet war. Balkenhol geht ihr voraus in der Entscheidung, mit dem Material Holz in alter Handwerkstechnik zu arbeiten und dabei das in der Moderne vielfach vernachlässigte Bild des Menschen ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu rücken. Doch die Lösungen, die die Künstlerin präsentiert, unterscheiden sich in einer zentralen Hinsicht von der Balkenholschen Figuration. Während der Bildhauer im Dienste einer Entschleierung und Authentifizierung des Alltagssubjekts bewusst jene Stilmittel meidet, welche die dargestellte Person in den Raum des Idealen, Überempirischen und in gewisser Hinsicht Zeitlosen erheben, macht sie von eben diesen Stilmitteln ausgiebigen Gebrauch. Nicht die poetisch-nüchterne Inszenierung von Individuen, sondern deren Transformation in Sinnbilder eines höheren, außeralltäglichen Daseins ist das Ziel ihrer Arbeit. Mit dieser Strategie nimmt sie zugleich Stellung zu repräsentativen Strömungen der Gegenwartskunst, in denen wie immer auch begriffene Kriterien des ästhetischen Gemachtseins künstlerischer Artefakte zugunsten politischer, sozialer oder identitärer Interessen in den Hintergrund gerückt sind. Dass zahlreiche Akteure der Szene nur noch Gleichgültigkeit im Hinblick auf die für die ältere Kunst selbstverständliche

²⁵ Vergl.: Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999, S. 172.

²⁶ Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, in: *Gesammelte Schriften*, I, 2, Frankfurt am Main 1980, S. 691-704.

²⁷ Dietrich Harth: *Über die Geburt der Antike aus dem Geist der Moderne*, in: *International Journal of the Classical Tradition*, Vol. 1, No. 1, Summer 1994, pp 89-106.

Frage nach der *Form* des Werks aufbringen, ist kein Geheimnis. Angelika Deinhardt, die gegen diese im Kern problematischen Entwicklungen antritt, mobilisiert klassische Ideale und Qualitäten, die bereits in der zurückliegenden Moderne vielfach mit dem Argument unter Tabu gestellt wurden, sie würden lediglich der dekadenten, elitären, antiemanzipatorischen bürgerlichen Macht und Moral zur Geltung verhelfen: *Schönheit, Eleganz, Augenfreude*. Kein Zweifel, *Schönheit* und ihre Derivate bilden für derartige Auffassungen, die heute lautstärker denn je auf sich aufmerksam machen, wie die Künstlerin selbst hervorhebt, nur eine blanke Provokation. In düsterer Zeit setzen ihre Köpfe ein deutliches Zeichen, denn sie stehen für die Einsicht, dass die in der Kunstwelt errichteten Tabus, die das Interesse an der *Form* perhorreszieren und damit die Impulse einer *produktiven ästhetischen Praxis* durchkreuzen, auf den Prüfstand gehören. Gegenüber einer im politischen Aktionismus steckenbleibenden Kunst gilt es für sie, auch dem Prächtigen und Glänzenden zu seinem Recht zu verhelfen. Dazu gehört ein Material, das in der Moderne aus der Kunst fast vollständig verschwunden ist: *Das Gold*. Jede ihrer Figuren trägt Goldschmuck, sei es in Form von Ohrgehängen oder anderem Geschmeide. Auf diese Dinge angesprochen, antwortet sie mit dem Hinweis auf eine Einsicht der Physik: Gold würde durch Kernfusion nur in großen Sonnen entstehen und dann nach dem Kollabieren derselben in Form von Staub über den Weltraum verteilt werden. Über dieses Edelmetall kommunizieren die Köpfe also auch mit dem Himmel.

In Einheit mit ihrem Interesse an den Potentialen ästhetischer Wahrnehmung rührt die Künstlerin an eine Aktivität, die in zahlreichen, auch modernen, als säkular sich begreifenden Gesellschaften verbreitet ist: den aus der Ordnung des normalen Lebens ausscherenden *Karneval*. Vor allem *Kopf 4* mit seinem tropisch anmutenden, reich kolorierten Aufbau zeigt eine Affinität zu den Praktiken periodisch entfesselter kollektiver Grenzüberschreitung.²⁸ Man fühlt sich auch an das Genre extravaganter Mode-Hüte erinnert, die das Auftreten ihrer Trägerinnen oder Träger bereits im Raum der Alltagswelt *karnevalisieren*. Mit diesen Praktiken gewinnt eine Gesinnung an Boden, die dem *Geist der Schwere*, sei es in Gesellschaft, Politik, Religion oder Kunst, offensiv entgegentritt. Im Fokus steht eine Spielart von *Souveränität*, die dem Einzelnen die Möglichkeit der Selbstverwandlung und damit der Auflösung eines stagnierenden oder verhärteten Lebens eröffnet. Mit Blick auf diese

²⁸ Zum Karneval vergl.: Michail Bachtin, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Frankfurt am Main 1990. Mit Blick auf den Postmodernismus sind Praktiken der *Karnevalisierung* nicht zuletzt im Anschluss an Bachtin thematisiert worden; vergl. Ihab Hassan: Pluralismus in der Postmoderne, in: Dietmar Kamper, Willem van Reijen, *Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne*, Frankfurt am Main 1987, S. 162.

Praktiken vertraut die Künstlerin auf das Medium *produktiver Einbildungskraft*, einer *formerzeugenden Phantasie*, die die Dinge in Bewegung setzt und das Seiende den Prinzipien einer fortschreitenden *Metamorphose* unterwirft. Indem sie in die Vergangenheit zurückschreitet und sich der Erinnerungstätigkeit ausliefert, zeigt sie, dass die Hervorbringung des Neuen keineswegs ungebunden und willkürlich verfahren dürfe. Die Vorstellung, alles und jedes sei möglich, weist sie mit Recht zurück. Das in der Erinnerung Aufsteigende setzt der Einbildungskraft Grenzen, während die Einbildungskraft ihrerseits die Fähigkeit umfasst, Vergangenes formend anzuverwandeln. Es geht dabei nicht um die Aufrichtung neuer Götzen, die das Subjekt niederwerfen, sondern um das Bild des Göttlichen, das es bereichert. In gewisser Hinsicht ist der Karneval ein prädestinierter Ort einer solchen Vergangenheitspflege, denn er transzendiert das Zurückliegende immer dort, wo es autoritär zu werden beginnt, bewahrt aber jene Züge an ihm, die einer veränderungsbereiten Gegenwart zugutekommen. Hier wird deutlich, worin sich die Deinhardtschen Köpfe von jener Spielart des *Postmodernismus* abheben, in der das Inszenierte lediglich als reine Oberfläche, als hintergrundlose Maske ohne tieferen Sinn behandelt wird.²⁹ Man hat es bei ihnen nicht mit Produkten einer Phantasietätigkeit zu tun, die Fiktionen oder Trugbilder hervorbringt, denn sie bleiben an substantielle Erfahrungen gekoppelt, wenngleich sie nicht an letzte, unbezweifelbare Wahrheiten anknüpfen können, denn sie haben es mit einer Vergangenheit zu tun, die nur über nachlebende Bilder zugänglich ist, die eine *Metamorphose* durchlaufen haben. Ein fixierbarer Ursprung ist nicht auszumachen; dennoch kommt die Einbildungskraft von ihrem Abtauchen in die Abgründe der Zeit bereichert zurück. So bieten die Köpfe weder eine Welt des bloßen Scheins, noch öffnen sie den Blick auf letzte, unverstellte Ursachen, sondern sie präsentieren sich als Resultate einer ästhetischen Praxis, die an höhere Notwendigkeiten erinnert, dabei jedoch gegen Dogmatismus und soziale Reglementierung gerichtet ist.

Diese Praxis ist anspruchsvoll in einer Zeit, in der Motive der Religion und Mythologie nicht selten in den Dienst politischer oder sozialer Interessen sowie auch einer regressiven, nicht weniger auf Konformität setzenden Unterhaltungsindustrie gestellt werden. Auch hier kann man im Warburgschen Sinne von einem *Nachleben von Bildern* sprechen, allerdings von einer defizitären Spielart desselben. Der Graben, der sich zwischen der produktiven und defizitären Spielart dieses Nachlebens auftut, ist unter Umständen schmal, so dass Verwechselungen zwischen denselben möglich sind; überdies können beide unmerklich ineinander

²⁹ Vergl.: Fredric Jameson, *Postmoderne – Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus*, in: Andreas Huyssen, Klaus R. Scherpe (Hrsg.): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek bei Hamburg 1986, S. 53 ff.

übergehen. Es bedarf neben der Differenzierungskraft des Kunstproduzenten des kundigen Betrachters, denn ohne den Letzteren bliebe der ästhetische Prozess unvollendet. Um das Verhältnis der Köpfe zu ihrem Umfeld sowie zum rezipierenden Subjekt zu umreißen, greift die Künstlerin auf Einsichten zurück, die Martin Heidegger im Hinblick auf die Wahrnehmung des griechischen Tempels entwickelte. An zentraler Stelle seiner Abhandlung zum Wesen des Kunstwerks bemerkt der Philosoph, dass der Tempel recht besehen nicht einfach nur *auf dem Erdboden* oder *in der Landschaft* stünde, sondern dass Boden und Landschaft durch den Tempel allererst in bestimmter Weise in den Raum der Aufmerksamkeit gerückt würden: „Der Tempel öffnet dastehend eine Welt (...)“; doch nicht nur der Raum der Dinge, auch das wahrnehmende Subjekt ist von diesem Offenbarungsgeschehen betroffen, denn der „Tempel gibt in seinem Dastehen den Dingen erst ihr Gesicht und den Menschen erst die Aussicht auf sich selbst.“³⁰ Der Betrachter wird also durch das Werk sich selbst und auch anderen Betrachtern zum Thema. In dieser doppelten Weise ins Licht gestellt, ist er aufgerufen, in einen Prozess der Reflexion einzutreten. Die Deinhardtschen Skulpturen fügen dieser Reflexion eine über die Heideggerschen Absichten hinausgehende Dimension hinzu: Als Verkörperungen eines dem Karneval zuneigenden Geistes richten sie einen Apell an den Betrachter, in der Reflexion Formen der Selbstdistanz zu entwickeln, die ihn in die Lage setzen, auch über sich selbst zu lachen. Damit gewinnt das Subjekt die Fähigkeit, zwischen produktiven und defizitären Spielarten des Nachlebens von Bildern zu unterscheiden. Nur im Bewusstsein entsprechender Differenzen werden die Risiken eines verengten Blicks auf Vergangenheit und Zukunft umschifft. Zu diesen Risiken gehört nicht zuletzt das mögliche Bedürfnis, eine fixe, festumrissene personale *Identität* zu entwickeln, weil eine solche Identität unter den Bedingungen beschleunigter sozialer Veränderungen Sicherheit und Orientierung verspricht. Doch diese Identität stellt eine Art von Kerker dar, der das Subjekt der Fähigkeit beraubt, der Erfahrungswelt offen und flexibel entgegenzutreten.

Demgegenüber feiern die Köpfe von Angelika Deinhardt Prozesse der Verwandlung; sie verweigern sich einer Gesinnung, die auf die Fragen *Wer bin ich* oder *Wer bist Du* eindeutige Antworten erwartet. Sie strahlen nicht nur auf ihr räumliches Umfeld aus, sondern affizieren auch den Betrachter und offerieren ihm die Teilhabe an einer Logik spielerischer Verwandlung. Auf diese Weise verweigern sie sich dem irregeleiteten Wunsch des Einzelnen, mit sich selbst identisch zu werden.³¹ Doch das karnevalistische

³⁰ Martin Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, in: *Holzwege*, Frankfurt am Main 1980, S. 28.

³¹ Vergl.: Francois Jullien, *Es gibt keine kulturelle Identität. Wir verteidigen die Ressourcen einer Kultur*, Berlin 2017.

Vergnügen, dem sie Ausdruck verschaffen, stößt auf ihrem eigenen Boden zugleich an bestimmte Grenzen: So sehr sie dem Amüsement zuneigen, so konsequent führen sie das Subjekt immer wieder auf einen mythischen oder religiösen Ernst zurück, der Vorstellungen von einer höheren Wirklichkeit impliziert, Vorstellungen, die in der Rezeption selbst wiederum durch die Kräfte eines Distanz schaffenden Lachens überstiegen werden. Die ästhetische Praxis alterniert zwischen den Extremen, ohne dabei zur Ruhe zu kommen, das heißt ohne dem Subjekt den Ernst auf der einen oder das Lachen auf der anderen Seite als letztgültige Instanzen zu lassen. Die Welt, die hier zur Darstellung kommt, ist also sowohl Schauplatz der Wiederkehr numinoser Ordnungen als auch Anlass einer grenzüberschreitenden, vom Geist der Schwere sich lösenden Heiterkeit. In Erinnerung an vergleichbare Praktiken im Zeitalter des *Barock* könnte man hier von einer Form des *Welttheaters* sprechen, das beide nicht zur Identität zu bringende Extreme umgreift.³² In Darstellungsstrategien dieses Zeitalters finden sich vielfach vergleichbare Konstellationen zwischen dem Geist der Theologie und den Ansprüchen eines der Erheiterung dienenden Inszenierungstheaters, wenngleich in diesem Fall die Theologie das letzte Wort über die Logik des Scheins für sich reklamiert. Ein solches Privileg möchte die Künstlerin den von ihr erinnerten Göttern nicht zugestehen. Sie wiegen nicht schwerer als die Masken, mit denen sie auftreten, sie verschwinden jedoch auch nicht auf Nimmerwiedersehen, wenn das Lachen über jedes höhere Sein den Schauplatz bestimmt. Sie bilden die eine Seite eines ungleichen Paares, das in stetiger Unruhe lebt. Man kann von einer zirkulären, immer neu ansetzenden Bewegung sprechen, die einen dritten Weg findet zwischen Metaphysik und postmodernem *anything goes*.

Frankfurt am Main
Im Juni 2024

³² Vergl.: R. Alewyn, K. Sälzle: *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*, Hamburg 1959.