

Gabriele Leidloff

—

Vermittlerin zwischen Kunst und Wissenschaft

Meike Wolfschlag

Einführung

Olga de Mooy, eine zierliche alte Dame, kämmt sich ihr Haar. Sie kehrt uns ihren Rücken zu, doch ihr Gesicht ist durch die Reflektion ihres Bildes im Spiegel des Schminktisches gut erkennbar. In zahlreichen Wiederholungen und reduzierter Geschwindigkeit führt sie den feinen Kamm durch ihr Haar, legt ihn zur Seite, um sich anschließend weiteren Schminkutensilien zu widmen.

Wollte man aufgrund dieser kurzen Beschreibung eines Ausschnitts von *Ms. Olga de Mooy*, einem 82-minütigen Video der Künstlerin Gabriele Leidloff, eine Verbindung des Kunstwerkes zu Fragestellungen der Human- und Naturwissenschaft herleiten, wäre eine solche Unternehmung nahezu unmöglich. Und trotzdem ist diese Verknüpfung nicht von der Hand zu weisen. Eine Verknüpfung, die sich jedoch nicht nur in diesem Video, sondern auch in zahlreichen weiteren Werken Leidloffs aufzeigen lässt und deren Darlegung das Ziel der vorliegenden Arbeit ist.¹

Die Werke Gabriele Leidloffs lassen sich zunächst als junge Medienkunst kategorisieren, die ein breites Themenrepertoire der klassischen Kunst- und Fotografiegeschichte bieten. Zugleich weisen sie aber auch zahlreiche Wissenschaftsbezüge auf, was Leidloff – wie der Titel bereits verrät – zur Vermittlerin zwischen den beiden Disziplinen macht.

Deutlich wird dies einerseits durch die Verwendung bildgebender Verfahren aus der Medizin, wie z.B. Röntgen, Ultraschall, Magnetoenzephalographie, Computertomographie oder Eye-Tracking, mit denen die Künstlerin bereits formal an wissenschaftliche Bildproduktionen anknüpft. Andererseits ist sie auf inhaltlicher Ebene bemüht Erkenntnisse und Fragestellungen aus den Neurowissenschaften, der Hirnforschung und der Wahrnehmungspsychologie aufzugreifen. Zudem versucht die Künstlerin einen Austausch zwischen beiden Disziplinen anzuregen, indem sie ihre Ausstellungen häufig von Diskussionsrunden mit Experten der Medizin, Informatik und den Geisteswissenschaften begleiten lässt. Diese sollen im Idealfall nicht nur ein besseres Verständnis ihrer eigenen Arbeit ermöglichen und sie für den jeweiligen Bereich fruchtbar machen, sondern auch die Trennung zwischen den „zwei Kulturen“ aufweichen.²

¹ Dieser Text entstand im Rahmen eines Oberseminars, das im Sommersemester 2010 an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg als interdisziplinäre Veranstaltung des Instituts für Europäische Kunstgeschichte und des Instituts für Informatik von Dr. Bernd Carqué und Prof. Björn Ommer angeboten wurde („Bild und Information. Geistes- und naturwissenschaftliche Perspektiven“). Alle Rechte hinsichtlich dieses Textes liegen bei der Autorin. Alle Bildrechte liegen bei Gabriele Leidloff. Zitierungsvorschlag: Meike Wolfschlag: Gabriele Leidloff – Vermittlerin zwischen Kunst und Wissenschaft, 2010, veröffentlicht auf: URL.<http://www.locked-in.com>.

² Die „zwei Kulturen“ sind hier als Verweis auf C.P. Snows 1959 erschienenes Werk „The two cultures“ zu verstehen.

Als ihr wohl bekanntestes und erfolgreichstes Werk gilt das unter der Schirmherrschaft der UNESCO stehende Projekt „l o g - i n / l o c k e d o u t“, welches Leidloff 1997 ins Leben rief. Es handelt sich dabei um ein Web-Forum für Kunst, Neurowissenschaft und Kommunikation, das von Symposien und Ausstellungen begleitet und bis heute von internationalen Wissenschaftlern und Künstlern zum Austausch genutzt wird. Die Teilnehmer können dabei Informationen zu Veranstaltungen der Künstlerin und des jeweiligen Themenbereichs erhalten, aber auch durch Textbeiträge oder in Videokonferenzen miteinander in Kontakt treten. Als Namensgeber und Leitmotiv des Projekts stand das „locked-in Syndrom“ Pate, eine „Unfähigkeit zu sprechen oder sich zu bewegen“, die „bei völliger Wachheit und Bewusstseinsklarheit“ des Patienten vorliegt und diesem nur indirekt eine Verständigung erlaubt, beispielsweise durch die Bewegung der Augen.³ Die Künstlerin verband diese Unfähigkeit, sich auf die üblichen körperlichen Weisen verständlich zu machen, mit den heutigen Mitteln der digitalen Kommunikationssysteme. Denn bei diesen werde der Mensch ebenso in seiner „Gesamtheit als wirkliche Persönlichkeit vollkommen“ ausgeblendet, wie es der Patient im Falle des „locked-in-Syndroms“ sei.⁴

So zahlreich die Anknüpfungspunkte ihrer Arbeit jedoch auch sind, so umfangreich die Besprechungen erfolgten, gestaltete sich die Suche nach geeignetem Bild- und Videomaterial ihrer Kunstwerke äußerst hürdenreich. Eine Gegebenheit, die für den Bereich der Medienkunst nicht unüblich ist und im nächsten Abschnitt als Problem der „Verfügbarkeit von Medienkunst“ angesprochen werden soll.

³ ROCHE-LEXIKON DER MEDIZIN, S. 1011.

⁴ BLUME 2004, S. 2, Absatz 2 f. (Online-Version).

Zur Verfügbarkeit von Medienkunst

Resultierend aus den einfachen technischen Reproduktionsmöglichkeiten medialer Kunstwerke und begründet mit Erwägungen, die den Künstler und den Kunstmarkt wirtschaftlich und juristisch schützen sollen, findet sich der interessierte Kunstwissenschaftler heute in einer schwierigen Situation. Sofern er die Kunstwerke nicht an Ort und Stelle – also direkt in der Ausstellung – betrachten kann, fehlt ihm der Zugang zu den Werken, die er jedoch frei und mit eigenen Gedanken beurteilen soll.

Beschwor Barnett Newman die Geschichte der modernen Malerei als den „Kampf gegen den Katalog“,⁵ so scheint sich diese Aussage auch am Beispiel der Medienkunst und insbesondere an Gabriele Leidloffs Kunstwerken zu bewahrheiten. Denn vorausgesetzt, man findet Katalog-Abbildungen ihrer Installationen, dann geben diese starren Fotografien und Ansichten nur schwer auf den ersten Blick preis, was für Gabriele Leidloffs Werk so zentral ist: die Empfindung von Zeit und Bewegung. Vielmehr scheinen die eingefrorenen Bilder diese Motivation der Künstlerin geradezu zu konterkarieren. Denn sofern man es unterlässt „Zeitliches tatsächlich auch in zeitlicher Form zu präsentieren“, muss man zugleich akzeptieren, dass „sich mediale Installationen der Möglichkeit einer adäquaten Dokumentation geradezu kategorisch entziehen“.⁶

Nimmt man diese Ansicht des Kunsthistorikers Gregor Stemmrich an, kann dies mehrere Folgerungen mit sich bringen: einerseits muss demjenigen, der sich mit Arbeiten medialer Installationen beschäftigt und nur Zugang zu Dokumentationen in unbewegten Medien hat, klar sein, dass er dadurch das Erleben des Kunstwerkes nicht nachholen kann. Auf der anderen Seite bleibt jenem, der auf eine authentische Erfahrung ungern verzichten möchte, nichts anderes übrig als sich „in eine Art Beschaffungskriminalität verwickeln zu lassen“ und auf illegales Bild- oder Videomaterial zurückzugreifen.⁷ Ein kleiner Ausweg aus diesem Dilemma könnte laut Stemmrich darin liegen, sich auf Informationen zur Konzeption des Kunstwerks zu stützen, die zumindest darlegen welche Kriterien dem Schaffenden wichtig waren.⁸ Keineswegs wären diese aber dazu geeignet die vollständige Erfahrung des Kunstwerks zu ersetzen.⁹

⁵ Barnett Newman gegenüber Harold Rosenberg zitiert bei: STEMMRICH 2004, 14. Absatz.

⁶ STEMMRICH 2004, 15. Absatz.

⁷ STEMMRICH 2004, 13. Absatz.

⁸ STEMMRICH 2004, 16. Absatz.

⁹ STEMMRICH 2004, 16. Absatz.

Für den vorliegenden Text habe ich mich für den „legalen“ Weg entschieden und mich im Wesentlichen auf unbewegte Werke beschränkt.¹⁰ Im Ergebnis hat dies zwar zur Folge, dass für den Text nur auf einige Arbeiten der Künstlerin zurückgegriffen werden konnte. Dennoch wurde versucht, sämtliche Erkenntnisse aus der Literatur und Gesprächen mit der Künstlerin in die Beurteilungen dieser Werke einfließen zu lassen.

In ihren Bezügen sollen diese so gut wie möglich das gesamte Spektrum des Leidloff'schen Werks ausbreiten und dadurch die geringe Auswahl ausgleichen.

Das Zentrum der Abhandlung soll dabei das *Ugly Casting* einnehmen, ein Kunstwerk, das wie kaum ein anderes die zentralen Leitfragen und Themen im Werk Leidloffs vereint. Nach einer Beschreibung dieser Installation werden – in drei Abschnitte unterteilt – die formalen und inhaltlichen Schwerpunkte dargelegt (Masken und Tod; Bewegung im Bild; Wahrnehmung). Dabei wird jeder Schwerpunkt durch mindestens eine weitere Arbeit der Künstlerin ergänzt. Anschließend sollen die daraus gewonnenen Einsichten klären, inwieweit die Künstlerin mit ihrer Arbeit nicht Einwände am sog. objektiven Wissenschaftsbild hegt. Den Abschluss bildet ein kritisches Resümee, das untersucht, ob ihre besprochenen Werke geeignet sind einen fruchtbaren Beitrag zum Diskurs der beiden – im Allgemeinen als strikt entgegengesetzt verstandenen – Disziplinen Kunst und Wissenschaft zu leisten.

¹⁰ Eine Ausnahme davon bildet lediglich das zur Einleitung verwendete Video *Ms. Olga de Mooy*, sowie das Video zu *Ugly Casting*. Diese waren auch ohne Raubkopien im Internet verfügbar.

Ugly Casting

Mit der folgenden Beschreibung der Installation beziehe ich mich auf eine der frühesten Präsentationen des *Ugly Casting*, wie sie in der Aufnahme der Ausstellung „Short Cuts: Anschlüsse an den Körper“ der Deutschen Arbeitswelt Ausstellung (DASA) in Dortmund 1997 zu erleben war.¹¹



Abbildung 1:

Gabriele Leidloff: *Ugly Casting*, 1997, 11 Fotografien und Videoinstallation

Zu sehen sind elf in Grautönen gehaltene Fotografien mit den Maßen von 50 x 70 cm. Sie zeigen, in horizontaler Reihung angeordnet, zunächst fünf Ausschnitte mit halb-seitig und in Untersicht aufgenommenen, androgynen Gesichtern. Der deutliche Fokus in den Aufnahmen wurde dabei auf die Mund- und Nasenpartie gelegt, die annähernd das gesamte Format des Bildes füllen. Die darauf folgenden sechs Aufnahmen stellen dar wie ein weiteres Gesicht den Bildraum betritt, sich dem anderen zuwendet und es berührt. Schließlich scheinen sich die beiden, frontal gegenüberstehend, einem zärtlichen Kuss hinzugeben.

¹¹ Die Ausstellung „Short Cuts: Anschlüsse an den Körper“ war ein Projekt in Kooperation mit dem Kulturbüro der Stadt Dortmund und fand vom 22. August bis 05. Oktober 1997 statt. Kuratiert wurde sie von Hans D. Christ und Iris Dressler.



Abbildung 2,3:

Gabriele Leidloff: *Ugly Casting*, 1997, Fotografie Nr. 6 und 10 aus der Fotoserie, 50 x 70 cm

Am Ende der Fotoreihe wiederholen sich diese Aufnahmen noch einmal auf einem Bildschirm, der die identischen Maße, sowie die gleiche Befestigungshöhe wie die Abbildungen aufweist. Im Gegensatz zu den in leichter Unschärfe in Hell- und Mittelgrau getönten Fotografien erscheinen die Bilder auf dem Monitor in einem kräftigen Cyanblau, sodass ein deutlicher Kontrast zu den vorangegangenen Aufnahmen entsteht. Verstärkt wird dieser Effekt durch die im Drei-Sekunden-Takt wechselnde Präsentation, die dadurch wie eine kurze Filmsequenz anmutet und viel stärker als bei der Fotoreihe den Eindruck eines „Hollywood kiss“ suggeriert.¹²

Eine rätselhafte Erscheinung geben zudem die scheinbar eingefrorene Mimik und die kleinen hellen Stellen auf den Gesichtern auf.

Handelt es sich bei ihnen um Hautabschürfungen oder um Fehler im Entstehungsprozess der Fotografien? Resultiert die starre Mimik vom Einsatz von Masken, oder hat die Künstlerin tatsächlich lebendige Menschen fotografiert?

Eine sichere Antwort auf diese Fragen gibt das Kunstwerk nicht.

Allein in der Literatur findet man den entscheidenden Hinweis: so handelt es sich bei den von Gabriele Leidloff erstellten Portraits um fotografierte Totenmasken des Zweiten Weltkriegs. Ein gewisser Teil der Abdrücke stammt dabei von Personen, die guillotiniert wurden und bei denen die Maske Rückschlüsse auf einen physiognomischen Niederschlag krimineller Gesinnung zulassen sollte.¹³

¹² ZIMNIK 1998, Abschnitt 5.3.

¹³ ZIMNIK 1998, Abschnitt 5.3.



Abbildung 4:¹⁴

Gabriele Leidloff: Untitled, 1997, Fotografie

In großen Kisten aufbewahrt, machte die Künstlerin die Masken im Keller des Museums für Hamburgische Geschichte ausfindig. Die Objekte faszinierten sie dabei besonders durch ihre Positionierung in den Aufbewahrungsboxen. So befanden sich einige der Masken so angeordnet, wie man sie auf den letzten des *Ugly Castings* sieht: sich mit den Gesichtern berührend, gleichsam zum Kuss bereit.

Das Rätsel um die merkwürdigen hellen Flecken in den Gesichtern der beiden Personen ist gelöst, denn es handelt sich bei ihnen lediglich um Gipsabplatzungen, denen die Künstlerin durch eine extreme Nahaufnahme und der daraus resultierenden Unschärfe die Erscheinung von Hautabschürfungen verliehen hat.

Die damit erzielte Verbindung der psycho-physiognomischen Verbrechenslehre mit den scheinbar entspannten, sich zärtlich zuwendenden Gesichtern, bewirkt im Betrachter einen Schock. Einen Schock, der ihm nun auf drastische Weise vor Augen führt, wie sehr er mit seiner ursprünglichen Einschätzung der Szene im Irrtum war. Zugleich führt diese extreme Diskrepanz zwischen dem nur imaginierten, zärtlichen Körperkontakt und der Kenntnis der pseudo-wissenschaftlichen Forschungsarbeit des grausamen Naziregimes dazu, dass die furchtbare und menschenverachtende Idee jener, die die Maske anfertigten, noch deutlicher in den Vordergrund gerückt wird.

Eine Wirkung, die sich auch im Titel der Arbeit widerspiegelt.

¹⁴ Diese Abbildung zeigt keinen Bestandteil der Fotoserie *Ugly Casting*. Es handelt sich dabei jedoch um eine Totenmaske, die ebenfalls zum Bestand des Hamburger Museums zählt. Sie wurde ausgewählt, da sie im Gegensatz zu Abbildung 2 und 3 die Flecken am deutlichsten zum Vorschein bringt.

Schließlich kann man ‚casting‘ – abgeleitet von ‚cast‘, als den englischen Begriff für Gips – mit dem Resultat des Abgießens, Abformens oder dem Gipskörper selbst, übersetzen. Das *Ugly Casting* wäre demnach als ‚hässlicher Gipsabguss‘ entsprechend seiner missbräuchlichen Funktion im Naziregime zu verstehen.

Löst man sich jedoch von diesem Wortsinn, eröffnet sich noch eine weitere Bedeutungsebene des Titels. So versteht man unter ‚casting‘ auch einen Auswahlprozess, in dem vorwiegend Sänger oder Schauspieler ihre Eignung beweisen müssen. Frei übersetzt könnte der Titel somit eine ‚unschöne Auswahl‘ bedeuten und sich somit auch auf die menschenverachtende Auswahl von Kriminellen zu Gunsten der pseudo-wissenschaftlichen Theorie beziehen.

Dass die beiden Totenmasken, die durch ihren entspannten Ausdruck und den suggerierten Filmkuss ästhetisch ansprechend wirken, trotzdem „ugly“ sein sollen, lässt sich daher erst dann verstehen, wenn man die ambivalente Dimension des Titels entdeckt.

Der nun folgende Teil der Ausarbeitung soll im Rahmen einer systematischen Unterteilung in drei Abschnitte weitere Bezüge und Interpretationsebenen von *Ugly Casting* herausstellen. Die thematischen Bezüge sollen dabei anhand weiterer Werke der Künstlerin beurteilt werden, sodass sich im Ergebnis ein detaillierter Einblick in die künstlerische Arbeitsweise ergibt und die wichtigsten Leitmotive im Schaffen Gabriele Leidloffs deutlich werden.

Schwerpunkte des Werks

Der erste große Schwerpunkt im Werk der Künstlerin wird durch den Einsatz der Totenmasken vorbereitet. Er umfasst sowohl die vielschichtige Darstellung des Todes, als auch die damit verbundene Trauer- und Erinnerungskultur.

(1) Masken und Tod

Verdeutlicht wird dies am *Ugly Casting* indem Leidloff, die sowohl die Verwendung als auch die Geschichte der Totenmasken verschleiern, deren bis dato unbekannte oder vergessene Existenz anschaulich macht. Die Masken waren im Museumskeller ebenso verdeckt, wie es die Geschichte der Hingerichteten unter dem Eindruck des „Hollywood kiss“ heute noch ist.¹⁵ Zudem rückt die Künstlerin die mangelnde Aufarbeitung und den damit verbundenen „fehlenden Diskurs der Trauerarbeit“ über das Schicksal der Hingerichteten gerade dadurch erst ins Licht,¹⁶ dass sie diesen im Werk nur indirekt anspricht. Denn gerade das, was dem Betrachter fehlt – die Information über die Masken und das Mitgefühl für die Menschen, denen sie gehörten – wird durch die liebevolle Darstellung und die verdeckte Geschichte ihrer Herkunft auf paradoxe Weise noch präsenter.

Darüber hinaus erhalten die Hingerichteten durch ihre filmartige Inszenierung eine ganz neuartige Aufmerksamkeit. Anstelle einer ernsten und nüchternen Dokumentation der Masken, die dem Kontext Holocaust üblicherweise gewählt worden wäre, verwandelt Leidloff die Belege dieser grausamen Taten in eine zärtliche Begegnung um. Man könnte diesen Wandel als eine Art nachträgliche Erlösung deuten, eine Wiedergutmachung des ihnen widerfahrenen Leids durch die Versetzung der Opfer in eine erotische Geschichte. Neben dieser Überlegung überwiegt jedoch der Schock über das Gesehene. Ein Schock, der nicht nur die Fehler der eigenen Sehkonventionen entlarvt, sondern auch durch den zuerst unbeschwert süßlichen Eindruck das Gefühl des Grauens verstärkt.

¹⁵ ZIMNIK 1998, Abschnitt 5.3.

¹⁶ DRESSLER 2000, 24. Absatz.

Durch diesen schreckhaften Reflex des Betrachters, der sich von der mittlerweile fast gewohnten Reaktion auf die Übel des Dritten Reichs abzuheben scheint, setzt sie den ehemaligen „Trägern“ der Masken ein neues lebendiges Denkmal. Aus dem körperlichen Tod wird neues geistiges Leben. Aus Vergessenem wird Präsentes, aus (scheinbar) Heiterem wird Schockierendes, mithin: ein Vexierspiel zwischen Gegensätzen.

Goethe

Eine Arbeit, die ebenso mit Kontrasten, wie auch mit dem Thema Maske arbeitet, trägt den Titel *Goethe* und entstand im Jahr 1996. Sie besitzt die Maße von 35 x 43 cm und zeigt frontal auf schwarzem Hintergrund ein blau leuchtendes Gesicht.



Abbildung 5:

Gabriele Leidloff: „Goethe“, 1996, Röntgenaufnahme, 35 x 43 cm

Trotz schemenhafter Abbildung und schlechter Ausleuchtung lassen die wenigen Hell-Dunkel-Kontraste die Konturen und Einzelheiten des Gesichts, wie die feinen Härchen der Augenbrauen oder die Falten um Mund und Augen, gut erkennen. Es stellt sich der Eindruck eines entspannt schlafenden Mannes ein.

Die merkwürdige Farbabstufung, der schwarze Hintergrund, wie auch die stark hervortretende weiße Farbe der Nase um den Kopf erinnert an eine medizinische Aufnahme und könnte dafür sprechen, dass es sich bei dem vorliegenden Bild um eine Röntgenaufnahme handelt.

Doch wie kann dies sein? Schließlich fehlt etwas Gewohntes: Die Knochen!

Dass man nun ein überwiegend helles, flächiges Porträt und keinesfalls Knochen erkennt, liegt daran, dass die Künstlerin die Radiographie an einer Gipsmaske vollzog. Eine Maske, die – wie dies der Titel bereits nahelegt – das Gesicht von Johann Wolfgang von Goethe zeigt. Im Gegensatz zu den Masken im *Ugly Casting* handelt es sich bei ihr jedoch nicht um eine Totenmaske, sondern um einen Abdruck, der vom lebendigen Dichter genommen wurde.

Die Tatsache, dass sich auf der Röntgenaufnahme nahezu die gesamte Oberfläche der Maske abzeichnen kann, resultiert aus dem hohen Calciumgehalt des Gipses, der eine ähnliche Dichte wie Knochen aufweist und daher von den Röntgenstrahlen ähnlich stark absorbiert wird. Die helle, an Operationsbekleidung erinnernde Blautönung des Gesichts lässt sich auf die Blaustichigkeit des Röntgenfilms zurückführen.

Die Röntgentechnik, die letztlich dazu dienen soll, Einblicke in unsichtbares Inneres zu geben, Verborgenes sichtbar zu machen, gerät bei *Goethe* sichtbar an ihre Schranken. So besitzt diese Maske kein Innenleben und ist hohl, kann nichts verbergen und folglich auch keine neuen Einsichten bieten. Was man auf der Radiographie sieht ist ihre Oberfläche, die ein fast fotografisch wirkendes Lebend-Porträt des Dichters zeigt. Die Röntgenaufnahme ermöglicht somit keinen Einblick durch die scheinbare Undurchdringlichkeit des Gegenstandes, sondern verdeutlicht vielmehr „die Grenzen der Durchdringung“.¹⁷ Es zeigt sich der Wunsch der Künstlerin „Oberflächenfotografie“ mit den Mitteln der bildgebenden Verfahren zu betreiben, nicht dagegen deren eigentlichen Zweck zu folgen und das zu zeigen, was man nicht sieht.¹⁸

¹⁷ da FONSECA 2000, S. 9. Absatz.

¹⁸ In Bezug auf diese Äußerungen berufe ich mich auf ein Gespräch mit der Künstlerin am 24.08.2010.

Ebenso bildet die Gipsmaske Goethes einen deutlichen Gegensatz zu den Objekten, die üblicherweise mit der Röntgentechnik aufgenommen werden. Bei diesen handelt es sich in der Regel um lebendige Körper, die durchleuchtet werden sollen, um mit dem gewonnenen Bild Erkenntnisse über den Gesundheitszustand der jeweiligen Person zu finden.

Die Verwendung des Mediums wandelt sich auf diese Weise von der Bewahrung des Lebens zur Bewahrung des Antlitzes eines Toten. Die Röntgenaufnahme wird auf diese Art nicht nur zum nüchternen und stillen Andenken eines der bekanntesten Geistgrößen deutscher Geschichte, sondern auch zum Abbild des Todes selbst: zum Memento Mori.

Memento Mori und Ikone

Sucht man nach einer weiteren Verbindung zwischen *Goethe* und dem *Ugly Casting*, so nimmt – neben der Verwendung von Gipsmasken – die Darstellung des Todes einen zentralen Stellenwert ein. Dieses seit der ersten menschlichen Bildpraxis existierende Verlangen nach visueller Auseinandersetzung mit dem Tod prägt bis heute die Kunst- und Fotografiegeschichte. Ist die Existenz des Körpers nur zeitlich begrenzt, wirken dieser Tendenz dagegen naturalistische Malereien, Wachsmodelle, Gipsabdrücke oder Fotografien durch ihr „Bild, das den Verstorbenen fortan repräsentiert“ scheinbar entgegen.¹⁹

In der Weise, wie Gabriele Leidloff ihren Objekten ein lebendiges Denkmal setzt, unterscheiden sich die beiden Werke jedoch wiederum stark voneinander. Die Gipsmasken der hingerichteten Häftlinge sind zuerst nicht als solche erkennbar, rücken jedoch auf den zweiten Blick die Erinnerung an ihren grausamen Tod umso stärker in den Vordergrund. Bei *Goethe* dagegen wird ein offener und fast sakral anmutender Umgang mit dem Bild des Dichters gewählt.

Aus seinem tiefschwarzen Hintergrund scheint das frontal dargestellte Haupt Goethes hervorzutreten. Durch seine zurückgenommene Mimik und die entspannt geschlossenen Augen wird dabei der Eindruck einer Totenstille, eines tiefen Schlafes oder großer Versunkenheit erweckt. Das mittig ausgerichtete und an seinen Rändern in hellen Tönen fast vollständig umrandete Gesicht suggeriert dabei zugleich ein Leuchten und Schweben in einem leeren, dunklen Raum. Eine Wirkung, die noch verstärkt wird, wenn man die Ausstellungssituation bedenkt. So präsentierte die Künstlerin ihre Arbeit vorwiegend in Lichtkästen aus der Radiologie, die eine Farbtemperatur von 5000 Kelvin besitzen.

¹⁹ BELTING 2004, S. 358.

Die Gestaltung von *Goethe* erweckt auf diese Weise Erinnerungen an traditionelle Ikonendarstellung, die ihren Ursprung unter anderem in der Legende um das Schweiß Tuch der Veronika, sowie zahlreichen Legenden von nicht von Menschenhand geschaffenen Bildnissen (Acheiropoeiton) hat.²⁰ Bei ihnen entsteht ein Abbild Christi durch wundersame Weise, wie z.B. beim unmittelbaren Abdruck des Hauptes Christi auf ein Leinentuch (Mandylion).²¹ Die Darstellung der Ikone nach diesen Legenden beschränkt sich dabei häufig auf eine weiße oder goldene quadratische Fläche, auf der das Haupt des/der Heiligen im freien Raum zu schweben scheint. Zwar ist das Bildformat weder quadratisch, noch besitzt *Goethe* einen hellen und leuchtenden Hintergrund. Durch die zentrierte Anordnung des Gesichts, sein Leuchten und scheinbar freies Schweben im Raum, ist eine grundsätzliche Ähnlichkeit mit der Ikonendarstellung nicht abzustreiten.

Eine Ikone, die auch auf inhaltlicher Ebene das Anliegen der Künstlerin verkörpert. So steht die Person J. W. von Goethes aufgrund ihres poetischen und naturwissenschaftlichen Schaffens wie kaum ein anderer deutscher Denker für die Vereinigung von Kunst und Wissenschaft.

Zwei scheinbar entgegengesetzte Bereiche, die, nach Michael Salcman, in der Vergänglichkeit ihren größten Gegner miteinander teilen.²² So versuchen, im Bestreben der Gewissheit der eigenen Endlichkeit etwas entgegenzusetzen, Wissenschaftler und Künstler Wahrheiten zu konstruieren und dadurch den Tod zu überwinden und sich selbst unsterblich zu machen.²³

Indem Gabriele Leidloff ausgehend vom Einsatz der Masken einerseits den Opfern der pseudo-wissenschaftlichen Versuche des Nationalsozialismus, andererseits einem der größten Universalgenies der letzten Jahrhunderte ein Denkmal setzt, spielt sie zugleich auf vielschichtige und abwechslungsreiche Art mit dem Thema Tod. Dieser wird in *Ugly Casting*, da zunächst verborgen, auf schockierende Art und Weise entdeckt und zugleich zum Mahnmal der Grauen des Dritten Reiches. Bei *Goethe* dagegen wirkt die Vergänglichkeit zunächst unvermeidlich. Auf den zweiten Blick jedoch sieht man in ihm eine Ikone, ein leuchtendes Portrait eines noch immer Präsenten.

Die Frage nach tot oder lebendig droht auf diese Weise ebenso obsolet zu werden, wie die Unterscheidung zwischen Innen und Außen, zwischen Verborgenen und Offenbartem und zwischen Tiefe und Oberfläche. Einst Entgegengesetztes scheint miteinander vereint.

²⁰ Vgl.: ACHILLES/BRETTSCHEIDER 1988, S. 123.

²¹ Vgl.: ACHILLES/BRETTSCHEIDER 1988, S. 123.

²² Vgl.: SALCMAN 1997, S. 3.

²³ Vgl.: SALCMAN 1997, S. 3.

(2) Bewegung im Bild

Ein weiterer Schwerpunkt in den Arbeiten Gabriele Leidloffs hat seinen Ursprung in der Idee den menschlichen Körper in Bewegung wiederzugeben und mit seinen unterschiedlichen Darstellungsformen und Wirkungen zu spielen.

Hinsichtlich des *Ugly Castings* scheint diese Absicht vor allem in der Anordnung und Gestaltung der Fotografien deutlich zu werden. Die elf Fotografien, welche in ihrer beabsichtigten Leserichtung von links nach rechts an einen Filmstreifen erinnern, finden ihren Abschluss im Monitor, der die Aufnahmen in einer Videosequenz zusammengefasst darbietet. Man könnte sagen, dass Leidloff auf diese Weise die Entwicklung vom starren zum bewegten Bild nachzeichnet. Während die Fotografien der beiden Gesichter bereits eine Geschichte andeuten: das Auftreten einer Person, die sich einer zweiten Person vorsichtig nähert, um sie auf den Mund zu küssen, wird der narrative Charakter des Werks durch den beschleunigten Ablauf der Fotos auf dem Monitor noch stärker in den Vordergrund gerückt und quasi kinematographisch inszeniert.

Zugleich fühlt man sich bei der formalen Gestaltung und Präsentation der Aufnahmen an die ersten Versuche der fotografischen Bewegungsdokumentation erinnert, an die chronofotografischen Arbeiten von Eadweard Muybridges und Étienne Jules Mareys.

Marey, vorwiegend der menschlichen Bewegung zugewandt,²⁴ legte Wert auf die Darstellung eines kontinuierlichen Bewegungsablaufs und entschied sich daher meist für die simultane Darstellung des Körpers in einem einzigen Bild. In dieser Hinsicht bilden seine Arbeiten eine Parallele zur Leidloff'schen Sequenz, die ebenso in einem Bildträger – dem Monitor – einen scheinbaren Bewegungsablauf zusammenfasst. Die seriell angeordneten elf Fotografien des *Ugly castings* lassen dagegen am stärksten an die Arbeiten Muybridges denken, der sich zu Beginn seines Schaffens mit der Bewegung von Rennpferden auseinandersetzte.²⁵ Durch die aufeinanderfolgende Reihung von Einzelbildern stehen sie der fotografischen Kusszene sehr nahe. Aber auch in weiteren Werken Gabriele Leidloffs lassen sich gestalterische Anklänge an Muybridges Arbeiten finden. So zum Beispiel in ihrer 1996 entstandenen Arbeit *Bare foot meeting the floor and walking*, die vier Röntgenaufnahmen von Fuß und Beinen einer Schaufensterpuppe zeigt.

²⁴ Vgl.: VERANT 2010, S. 79.

²⁵ Vgl.: VERANT 2010, S. 79.



Abbildung 6:

Gabriele Leidloff: „Bare foot meeting the floor and walking“, 1996/2007, vier Röntgenaufnahmen, 50 x 300 cm

Wie schon bei den Gesichtern des *Ugly Casting* entwickelt sich die Serie ausgehend von einer nahen Detailansicht hin zu überblicksartigen Aufnahmen. Erkennt man zunächst nur den Fuß, wird dieser mit immer größerem Abstand erfasst, sodass letztlich das Bein bis zur Hälfte des Unterschenkels abgebildet ist. Der sich in hellen Tönen auf dem Dunkel der Radiographie abzeichnende Fuß tritt dabei nie vollständig auf, sondern nähert sich nur in kleinen Schritten dem Boden. Der „walk“ wird somit – entgegen des Titels der Arbeit – lediglich in den Gedanken des Betrachters vollständig vollzogen.

Dass das Verlangen, Bewegung aufzunehmen und wiederzugeben, lange Zeit als ein „Schlüssel Anliegen“ von Kunst und Wissenschaft galt,²⁶ darf an dieser Stelle ebenso wenig vergessen werden wie die Tatsache, dass die Arbeiten von Muybridge und Marey die ersten wissenschaftlichen Einsatzgebiete der Fotografie waren.²⁷ Es kann daher kein Zufall sein, dass die Arbeiten Gabriele Leidloffs an jene „scheinbar objektiven Studien lebender Formen“ erinnern.²⁸ An Studien, die einst als wissenschaftliche Bilder verstanden wurden, heute jedoch vorwiegend im künstlerischen Kontext rezipiert werden.

Während der Wunsch der frühen Bewegungsfotografen allerdings überwiegend darin bestand, gerade das zu zeigen, was dem bloßen Auge vorenthalten blieb: die einzelnen Stufen einer an sich flüssigen Bewegung,²⁹ ist diese Absicht bei Leidloff zu vernachlässigen. Schließlich handelt es sich bei den von ihr fotografierten Motiven um starre, unbewegte Objekte, denen gerade durch die Ablichtung erst Leben eingehaucht wird.

²⁶ CASINI 2006, S. 6.

²⁷ Vgl.: SALCMAN 1997, S. 3.

²⁸ SALCMAN 1997, S. 3.

²⁹ Vgl.: VERANT 2010, S. 79.

Indem sie durch geschicktes Arrangieren von Ausschnitten einzelner Objekte eine große gestalterische Nähe zur Chrono-Fotografie herstellt, lässt sie den Betrachter davon ausgehen, es handle sich bei ihrer Fotoserie um eine ursprüngliche, nun dokumentierte, Bewegung. Es scheint ihr somit mehr daran gelegen zu haben, die Prozesse der menschlichen Wahrnehmung zu thematisieren, die ihrer Täuschung erlegen ist.

Könnte eine ähnliche Beurteilung womöglich auch für die zu Beginn meiner Ausarbeitung aufgeworfene Arbeit *Ms. Olga de Mooy* zutreffen?

Betrachtet man die ältere Dame, wie sie sich schminkt und die Haare kämmt, fällt auf, dass diesen Bewegungen eine ungewöhnliche Geschwindigkeit zu Grunde liegt. Zwar scheint sie nicht so langsam wie die üblicherweise in Filmen benutzte Zeitlupe zu sein, dennoch beginnt man sich zu fragen, ob die Künstlerin womöglich das Tempo der Wiedergabe verändert hat. Handelt es sich um eine Manipulation des Videos oder sind die Bewegungen doch in Echtzeit dargestellt? Dass Ms. de Mooy die Handgriffe nur aufgrund ihres Alters (dieses betrug zum Zeitpunkt der Aufnahme stolze 99 Jahre) so langsam ausführt und die Künstlerin damit nicht die Geschwindigkeit des Videos verändert hat, wird bis zum Ende der Arbeit nicht aufgeklärt. Es verbleibt ein Gefühl der Unsicherheit über das Gesehene, denn für eine zweifelsfreie Einschätzung fehlen uns scheinbar die „visuellen Codes“.³⁰

Zugleich wird deutlich, dass sich das Auge scheinbar so sehr an Zeitlupendarstellungen gewöhnt haben muss, sodass einem ganz automatisch die Idee kommt, die nur etwas langsamer als üblich ausgeführte Bewegung könnte schon nicht mehr natürlich sein. Diese Anfälligkeit für Gewohnheiten in der Wahrnehmung von Bildern und die damit verbundene Hilflosigkeit beim Fehlen von Deutungs-codes zeigt deutlich ihr Interesse an Fragestellungen aus der Wissenschaft, hier im Speziellen aus dem Bereich der Wahrnehmungspsychologie. Ausgehend von der Darstellung menschlicher Bewegung kann somit die zu Beginn meiner Ausarbeitung aufgestellte These belegt werden, nämlich, dass auch das Video *Ms. Olga de Mooy* eine Verbindung zu Themen aus der Human- und Naturwissenschaft herstellt.

Dass sich das Thema Wahrnehmung wie ein roter Faden durch Gabriele Leidloffs Werk zieht konnte bereits an mehreren Stellen belegt werden. Auf welche Art und Weise die Künstlerin diesen Komplex in ihre Arbeiten einfließen lässt soll nun als dritter Schwerpunkt ihres Werks geklärt werden.

³⁰ Vgl.: Bader, Jörg: Glauben hilft nicht, Beitrag für das Onlineforum locked-in.com, URL: <http://locked-in.com/quotes/GLlogJBd.htm>, [Stand: 23.12.2013].

(3) Wahrnehmung

Als Ausgangspunkt dient wiederum das Kunstwerk *Ugly Casting*, das bereits zwei wichtige Bezugspunkte zum Wahrnehmungskomplex bot. Einerseits wurde herausgearbeitet, dass Leidloff durch die geschickte Wahl von Ausschnitten, Perspektiven und Wiedergabeschärfe der Totenmasken einen verfremdenden Effekt erzielte und den eigentlichen Kontext der Masken verschleierte. Andererseits wurden diese Veränderungen durch die an Bewegungsfotografie erinnernde Anordnung und filmische Inszenierung der Aufnahmen erweitert, die den Eindruck eines Filmkusses suggerierten.³¹ Dass der Betrachter sich bereits auf den ersten Blick auf diese Deutung stützt und der nur „inszenierten Realität“ der Künstlerin erliegt,³² bringt jedoch nicht nur den Schock des Rezipienten mit sich, sondern führt diesen auch unweigerlich zur Frage nach den Gründen für seinen Irrtum.

Eine Antwort darauf sucht die Künstlerin in der Auseinandersetzung mit der Neurowissenschaft: „Wie nimmt ein Mensch Bilder wahr? Wie entsteht ein Bild im Geist und im Gehirn? Welche Informationen benötigen wir um ein abstraktes Bild von einem gegenständlichen zu unterscheiden? Und wie kommt es zu einer Sinnestäuschung?“ sind Fragen, die die Künstlerin an den bekannten Neurophysiologen und Hirnforscher Wolf Singer richtet.³³ Zugleich stellt sie diese jedoch auch an den Rezipienten ihrer Werke. Wie ist es möglich, dass Ms. de Mooy's Bewegungen so befremdlich erscheinen, dass die Masken im *Ugly Casting* nicht als solche erkannt werden, dass man Goethes Gesicht zwar erkennt, aber das Medium, mit dem es entstand, nicht zweifelsfrei zuordnen kann?

All dies sind künstlerisch formulierte Fragen zu den Prozessen der menschlichen Wahrnehmung.

Die neurowissenschaftlich formulierte Antwort darauf ein Bild in einer bestimmten Weise wahrzunehmen, muss nach Wolf Singer mit dem von uns gespeicherten „Apriori-Wissen“ und den daraus resultierenden Regeln „über den wahrscheinlichen Zustand der Welt“ zusammenhängen.³⁴ Diese sind im Gehirn gespeichert und gleichen Wissen und Regeln mit den jeweiligen Signalen in einem meist unterbewussten Vorgang ab.³⁵

³¹ ZIMNIK 1998, Abschnitt 5.3.

³² GISBOURNE 2007, S. 4.

³³ LEIDLOFF/SINGER 2006, S. 311, 313, 315, 316.

³⁴ Vgl.: LEIDLOFF/SINGER 2006, S. 313.

³⁵ Vgl.: LEIDLOFF/SINGER 2006, S. 313.

In Bezug auf die Totenmasken muss es somit bestimmte Erkennungsmuster gegeben haben, die eine bestimmte und überwiegend gleiche Deutung bei den Betrachtern hinterlassen haben. Bei den Aufnahmen der Gesichter mag Gabriele Leidloff mit großer Wahrscheinlichkeit vorausgesehen haben, dass die alltägliche Konfrontierung von Liebesgeschichten in Fernsehen oder Kino zu jenem Deutungsmuster geführt haben, sodass die meisten Rezipienten in den Bildern des *Ugly Casting* einen Filmkuss sehen konnten. Nach dem anschließenden, durch die falsche Deutung der Szene einsetzenden Schock, führt sie dem Betrachter deutlich vor Augen wie sehr er bereits einer „vorgefertigten Bildsprache“ unterlegen ist.³⁶ „Die intendierte Lovestory indes gerät zur Fratze jenes fernsehgerechten, immer gleichgestrickten Bildformats“,³⁷ vor dessen Vereinnahmung man nicht sicher zu sein scheint. Indem Gabriele Leidloff offenbart: „a kiss is *not* a kiss“,³⁸ gewinnt die Unterscheidung von Schein und Sein zudem wieder an Kontur. Ein Kontrast, der, wie Ursula Brandstätter treffend feststellt, in den neuen Medien mehr und mehr verloren zu gehen scheint.³⁹ Aus der ursprünglichen Frage nach den Prozessen der Wahrnehmung wird somit auf einer erweiterten Interpretationsebene Medienkritik.

Ebenso bietet der Einsatz der bildgebenden Verfahren wie Magnetoenzephalographie, Computertomographie, Eye-Tracking, Ultraschall oder Röntgen für das visuelle System des medizinischen Laien eine große Herausforderung. In ihrer Oberfläche einheitlich und aus dem gleichen festen Material wirken Gegenstände oder Körperteile durch die Röntgentechnik wie aus verschiedenen Stoffen bestehend. Hohl und fest zugleich. Luftgefüllte Räume, die üblicherweise weiß und unsichtbar sind, erscheinen auf den Aufnahmen plötzlich in tiefes Schwarz getaucht. Diese Umkehr der Kontraste liegt nicht nur der Röntgentechnik, sondern auch den meisten anderen bildgebenden Verfahren, zugrunde.⁴⁰

Der Betrachter befindet sich in einem „Konflikt zwischen Erwartung und Wahrnehmung“,⁴¹ aus dem sich das Gehirn eine möglichst plausible Lösung für die Deutung der Szene sucht. Betrachtet man die röntgenfotographische Aufnahme eines Schädels, ergibt sich häufig der Eindruck als resultiere die helle Farbe der Knochen aus einer dem Bild inne wohnenden oder aus mehreren Richtungen stammenden Lichtquellen.

³⁶ SINGER 2000, S. 41.

³⁷ DRESSLER 2001, letzter Absatz.

³⁸ DRESSLER 2001, letzter Absatz.

³⁹ Vgl.: BRANDSTÄTTER 2008, S. 36.

⁴⁰ Vgl.: LEIDLOFF/SINGER 2006, S. 318.

⁴¹ LEIDLOFF/SINGER 2006, S. 317.

Erst durch eine eingehende Schulung der medizinischen Bildverfahren wird die umgekehrte Darstellungsform als vertraut wahrgenommen und wandelt sich in erlernte Muster um.

Umso interessanter ist es, dass gerade auch medizinisches Fachpersonal trotz der Gewöhnung an die Darstellungsweisen der bildgebenden Verfahren mit befremdlichen und rätselnden Blicken auf Gabriele Leidloffs Arbeiten reagiert. Dies ist vor allem dann zu beobachten, wenn die Künstlerin die den Medizinern vertrauten Techniken an unbekanntem oder unüblichen Objekten einsetzt. Auf spielerische Art unterzieht sie nämlich nicht nur ihren eigenen Körper den bildgebenden Verfahren, sondern vollzieht diese auch noch an Gummi- und Schaufensterpuppen. Im Ergebnis reichen die Reaktionen auf diese Bilder von Verunsicherung über die Beschaffenheit des Gegenstandes bis hin zu der Behauptung, dass die jeweiligen Verfahren solche Aufnahmen gar nicht hätten umsetzen können.⁴² So merkte ein Radiologe gegenüber der Künstlerin an, er habe in einer bestimmten Abbildung den Schädel der Künstlerin erkannt.⁴³ Überraschenderweise stellte sich jedoch heraus, dass es sich bei der Aufnahme um den computertomographisch erfassten Kopf einer Schaufensterpuppe gehandelt hatte. Dies führt umso deutlicher vor Augen, wie sehr selbst der geschulte Blick eines Experten erheblich herausgefordert ist, wenn die bildgebenden Verfahren an ungewohnten Objekten eingesetzt werden. Das wissenschaftliche Sehen und Beurteilen muss somit oft einem rätselnden und frei interpretierenden Blick weichen.

Das Interesse der Künstlerin an den komplexen Prozessen der menschlichen Erkennung und Deutung von Bildern ist aus den bisher besprochenen Arbeiten nicht wegzudenken und zieht sich deutlich durch ihr Denken und Schaffen. Zusammen mit dem sich immer wieder andeutenden Verlangen einander entgegengesetzte Bilder von Innen und Außen, Bewegung und Stillstand, Leben und Tod, aufzulösen, inszeniert die Künstlerin neue Realitäten und streut somit einen latenten Zweifel an der Eindeutigkeit alles Sichtbaren.

⁴² LEIDLÖFF/SINGER 2006, S. 317.

⁴³ Aussage eines Radiologen, die während der Vernissage „Ugly Casting 1.2.“ am 08.12.2008 im Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg der Universität Siegen getätigt wurde. Siehe Videomitschnitt unter: URL: <http://www.fk615.uni-siegen.de/medien/leidloff.php>, [Stand: 23.12.2013].

Kritik am objektiven Wissenschaftsbild

Fraglich bleibt jedoch, ob mit dieser Absicht der Künstlerin auch eine implizite Kritik am Objektivitätsanspruch wissenschaftlicher Abbildungen verbunden ist. Die Vorstellung, ein wissenschaftliches Bild müsse frei von subjektiven Zugaben gestaltet sein, ist bis heute noch ebenso stark verbreitet wie die Ansicht, dass Wissenschaftsbilder, insbesondere jene aus der Medizin, unverfälscht die Wahrheit zeigen oder zeigen müssen.

Ebenso stellt die Soziologin und Wissenschaftsforscherin Regula Valérie Burri in einer Studie fest, dass ein überwiegender Teil von Ärzten davon überzeugt ist, dass „geglaubt (wird), was man sieht“:⁴⁴ „Seeing is believing“.⁴⁵

Solche Ansichten von Wissenschaftsbildern mögen ihre Wurzeln vor allem noch in Argumenten und Vorstellungen haben, die im Wesentlichen jenen des 19. Jahrhunderts entsprechen. In ihrem bekannten Aufsatz „Das Bild der Objektivität“ zeichnen Lorraine Daston und Peter Galison eine Entwicklung nach, die ihren Endpunkt in einem idealen, von mechanischer Objektivität geprägten Wissenschaftsbild hatte, einen Typus, bei dem „die Natur für sich selbst sprechen“ sollte.⁴⁶ Entsprechend der Ansicht von einer rein auf systematischem Wissen aufgebauten, rationalen und emotionsfeindlichen Denk- und Arbeitsweise eines Wissenschaftlers, sollten zudem auch die zur Erkenntnis dienenden Bilder auf jedes subjektive Zutun des Menschen verzichten. Sie sollten als visuelle Übersetzungshilfen dienen und damit die sonst rein durch die Sprache ausformulierten Forschungsergebnisse ersetzen. Dass die Fotografie mit der ihr zugeschriebenen Fähigkeit Wahrheit abzubilden,⁴⁷ nun als „Griffel der Natur“ das vorzugswürdige wissenschaftliche Abbildungsverfahren sein sollte,⁴⁸ prägte auch heute noch den weit verbreiteten Anspruch an das Wissenschaftsbild. Abbildungen sollen dabei nicht nur Daten und Fakten evident darstellen, sie benötigen auch keine ästhetischen Zugaben, um in Bezug auf ihre wissenschaftliche Aussage von höherer Qualität zu sein.⁴⁹

⁴⁴ BURRI 2008, S. 164.

⁴⁵ Letzteres Zitat ist der Titel einer Ausstellung zur 700 jährigen Geschichte wissenschaftlicher und medizinischer Illustrationen in der New Yorker Public Library. BURRI 2008, S. 163.

⁴⁶ DASTON/GALISON 2002, S. 30.

⁴⁷ Vgl.: da FONSECA 2000, 6. Absatz.

⁴⁸ HÜPPAUF/WEINGART 2009, S. 23.

⁴⁹Vgl.: HÜPPAUF/WEINGART 2009, S. 25.

Das damit verbundene Bestreben mit den zur Verfügung stehenden Mitteln der Wissenschaft „reproduzierbare und unverzerrte Bilder“ zu liefern,⁵⁰ gerät jedoch sowohl im Bereich der Fotografie, als auch bei den bildgebenden Verfahren der Medizin immer wieder an natürliche Grenzen.

Besonders in Bezug auf neuartige Technologien bildgebender Verfahren, wie z.B. der funktionellen Magnetresonanztomographie, besteht stets die Gefahr zu vergessen, welche Zwischenschritte, Annahmen und Theorien der Herstellung eines solchen Bildes vorausgeschaltet sind.⁵¹ Die mit ihnen erreichte Einsicht in das Unsichtbare führt nicht zuletzt dazu, dass eine Wirklichkeit suggeriert wird, die es ohne die neuen Techniken der Bildherstellung nicht gegeben hätte.⁵² Dies macht es zugleich unmöglich Manipulationen nachzuweisen, da weder ein Original noch eine Endversion existiert.⁵³ Von einem generellen objektiven Wissenschaftsbild kann daher in Zeiten immer komplexer werdender bildgebender Verfahren erst recht nicht mehr gesprochen werden.

Indem Gabriele Leidloff durch ihre Arbeiten immer wieder zwischen Schein und Sein wechselt, auf den ersten Blick Erfasstes als Zweifel oder Irrtum darstellt, macht sie zugleich deutlich, wie sehr nicht nur das Erkennen von Bildern, sondern auch das Sichtbarmachen von Unsichtbarem eines Aktes der Interpretation bedarf.⁵⁴ Zugleich rufen ihre Werke die stets denkbare Manipulationsmöglichkeit von Bildern auf den Plan. Während in *Ms. Olga de Mooy* jedoch bereits sehr schnell an eine mögliche Veränderung des Videos durch die Zeitlupendarstellung gedacht werden musste, wird in andern Arbeiten erst auf den zweiten Blick eine Manipulation deutlich.

Ebenso unterläuft die Künstlerin durch den deutlich künstlerisch ästhetischen Schwerpunkt ihrer Darstellungen die Forderung nach einer ausschließlich an der wissenschaftlichen Aussage orientierten Abbildung. Ihre Aufnahmen der menschlichen und künstlichen Körper erscheinen nicht nur in einem Nebenaspekt als schön. Schließlich läge den bildgebenden Verfahren der Medizin, nach Aussage der Künstlerin, durch ihren reduzierenden Effekt auf Licht, Farbigkeit und Körperlichkeit, ein besonderer künstlerischer Reiz zu Grunde. Ein Effekt, der nicht nur in rein ästhetischer Hinsicht für Gabriele Leidloff von Bedeutung ist.

⁵⁰ LEIDLOFF/SINGER 2006, S. 319.

⁵¹ Vgl.: BURRI 2008, S. 164.

⁵² Vgl.: HÜPPAUF/WEINGART 2009, S. 30.

⁵³ Vgl.: HÜPPAUF/WEINGART 2009, S. 30.

⁵⁴ Vgl.: LEIDLOFF/SINGER 2006, S. 319.

So kann nicht abgestritten werden, dass ästhetische Kriterien wie Symmetrie, Harmonie und ein gewisser Schönheitssinn wichtige Bedingungen für einen großen Verbreitungswert populärer Wissenschaftsbilder waren und sind. „Bilder beeindrucken. Weil die Mediziner so empfänglich für [schöne] Bilder sind“, berichtet ein Kardiologe.⁵⁵ Ob diese dabei einen bösartiges Tumorgeschwür oder die Aufnahme eines gesunden Herzens zeigen, scheint - so paradox dies auch klingen mag - keine Rolle zu spielen. Zu erklären ist dies womöglich mit dem Effekt auf den Betrachter, der „so eine Art innere Ruhe schaffen, ein Geordnet-Sein“ bewirkt.⁵⁶

Dass eine ästhetisch ansprechende Abbildung jedoch auch eine große Wirkung auf den medizinischen Laien entfalten kann, findet ebenso Unterstützung. So berichtet eine Ärztin in der von Burri durchgeführten Befragung von Medizinerinnen, dass sich viele Patienten erst durch die „visuelle Autorität“ der Bilder vom eigenen Körper zu Operationen bereit erklären würden.⁵⁷

Auch der Künstlerin Gabriele Leidloff muss diese Tatsache nicht unbekannt gewesen sein. So sollte ihre Arbeit idealiter auch ein Beitrag dafür sein, die Erzeugnisse medizinischer Bildverfahren besser auf die menschliche Wahrnehmung abzustimmen.

Sie scheint dabei für eine Ästhetik bildgebender Verfahren zu plädieren, die den Menschen ihren eigenen Körper schöner erscheinen lässt und ihnen die Abbildungen besser zugänglich macht. Im besten Falle könnten somit dem Patienten die Angst vor der eigenen Krankheit und den möglicherweise folgenden Eingriffen gemildert werden. Dieser von ihr angebotene Austausch zur Optimierung der bildgebenden Verfahren wäre eine Aufgabe, der sie sich gerne stellen würde. Ebenso sei er von wesentlich größerem Interesse als eine Kritik am Objektivitätsanspruch der bildgebenden Verfahren.⁵⁸

⁵⁵ Dr. med. Uwe Glesner, zitiert in: BURRI 2008, S. 174.

⁵⁶ PD Dr. med. Alfred Naumann (Neuroradiologe), zitiert in: BURRI 2008, S. 174.

⁵⁷ BURRI 2008, S. 164.

⁵⁸ Vgl.: Videomitschnitt (Fußnote 39), URL: <http://www.fk615.uni-siegen.de/medien/leidloff.php>, [Stand: 23.12.2013].

Abschließende Betrachtung

Obwohl die künstlerische Arbeit Leidloffs internationale Beachtung findet, fehlen, nach Aussage der Künstlerin, bisher konkrete Folgen des Austausches von Seiten der Medizin.⁵⁹ Zudem sei zu bemängeln, dass sich die Mitte der 90iger Jahre des letzten Jahrhunderts einsetzende Aufbruchsstimmung um den Dialog zwischen Wissenschaft und Kunst nicht in konkreten Ergebnissen niedergeschlagen habe.⁶⁰ Anstatt einer nachhaltigen Debatte und einer organischen Öffnung beider Bereiche werde sich oft in das eigene Fach zurückgezogen. Während viele Künstler und Kunstwissenschaftler dabei auf einer starren Position verharrten und die Wissenschaft als ihren natürlichen Feind betrachteten, scheuten sich zahlreiche Wissenschaftler davor künstlerische Arbeiten unter einem bereichernden Aspekt für die eigene Disziplin zu sehen. Ein Umdenken habe bisher nicht stattgefunden.

Die Gründe dafür sind zahlreich. So macht der Schriftsteller und Kunstkritiker Jürgen Raap das mangelnde Interesse der Forscher daran fest, dass jene sich weniger für Werke begeistern könnten, die im Wesentlichen durch Intuition zustande kämen.⁶¹ Ebenso sei das, „was Menschen ausdrücken wollen, [...] nie so aufregend wie das, woran sich in der Natur etwas zeigt.“⁶² Der Künstler Bogomir Ecker dagegen erklärt die Bereiche Kunst und Wissenschaft deshalb als unüberwindbar, da sie in ihren Arbeitsweisen je einer eigenen Logik folgten und nach völlig anderen Regeln organisiert seien.⁶³

Eine ähnliche Ansicht besitzt Wolf Singer, der im Ergebnis eine über die persönliche Zusammenarbeit hinausgehende Kooperation von Künstlern und Wissenschaftlern ausschließt. Seiner Ansicht nach läge dies an den unterschiedlichen Bewertungskriterien, die den Resultaten der jeweiligen Disziplin keine Geltung einräumen könnten.⁶⁴ Überträgt man dies auf den Verbesserungsvorschlag Leidloffs, den bildgebenden Verfahren der Medizin ein stärkeres ästhetisches Gewicht zu geben, helfen diese Begründungen jedoch nicht weiter.

⁵⁹ Vgl.: Videomitschnitt (Fußnote 39), URL: <http://www.fk615.uni-siegen.de/medien/leidloff.php>, [Stand: 23.12.2013].

⁶⁰ Hinsichtlich der Aussagen, die im nun folgenden Absatz von der Künstlerin getroffen wurden, berufe ich mich auf ein Gespräch mit der Künstlerin am 24.08.2010.

⁶¹ RAAP 1999, S. 56.

⁶² RAAP 1999, S. 56.

⁶³ Vgl.: RAAP 1999, S. 56.

⁶⁴ Vgl.: LEIDLOFF/SINGER 2006, S. 321.

Entsprechend der Äußerung eines Radiologen, der meinte, dass der diagnostische Wert eines Bildes dort ende, wo es ästhetisch werde,⁶⁵ zielt seine Äußerung lediglich auf den unmittelbaren Gewinn für Ärzte und Wissenschaftler ab. Dass den Arbeiten der Künstlerin jedoch auch ein mittelbarer Gewinn für die medizinische Praxis innewohnt, der in einer verbesserten Kommunikation des Arztes mit dem Patienten besteht, wird dabei völlig ausgeblendet.

Zugleich verkennt ein einseitiges Abstellen auf das bloß intuitive Handeln von Künstlern im Gegensatz zur wissenschaftlichen Arbeitsweise die Tatsache, dass einerseits auch die Erkenntnisse der naturwissenschaftlichen Forschung menschlicher Intuition bedürfen.⁶⁶ Andererseits vernachlässigt es die Gemeinsamkeiten, die zwischen künstlerischen und wissenschaftlichen Erkenntnisprozessen existieren. So stehen Gabriele Leidloffs Artefakte dem von Arthur Koestler begründeten Prinzip der Bisoziation sehr nahe. Dieses beschreibt das Zusammenbringen von zwei Kontexten die üblicherweise nicht in Verbindung miteinander stehen, um dadurch Assoziationen zu ermöglichen, die neue Denkansätze anregen.

Indem die Künstlerin in ihren Arbeiten bisher unbekannte Bezugssysteme miteinander verbindet, sich für die „Relationen (von) bereits abstrahierten Inhalten“ interessiert und dadurch bisher unbekannte Bilder schafft,⁶⁷ könnte man darin auch eine Art Bisoziation sehen. Leidloff verbindet einen scheinbaren Filmkuss mit nationalsozialistischen Verbrechenstheorien, den Dichter Goethe mit sich auflösenden Bildern von Innen und Außen, von Leben und Tod oder paart die ungewohnten Bildverfahren der Medizin mit Gummi- und Schaufensterpuppen. Ihre Kunst könnten demnach auch als eine in Bildern sprechende Wissenschaftsform verstanden werden. Sie verdeutlichen, wie nah scheinbar Entgegengesetztes beieinander liegen kann. Wie aus dem flüchtigen Blick Erkenntnisse erzielt und ebenso schnell wieder revidiert werden; eine Botschaft, die das „augenblickliche Verständnis Kunst und Wissenschaft“ nur verbessern kann.⁶⁸

⁶⁵Siehe: Videomitschnitt (Fußnote 18).

⁶⁶Vgl.: BRANDSTÄTTER 2008, S. 38.

⁶⁷SINGER 2000, S. 41.

⁶⁸GISBOURNE 2007, S. 2.

Dass sich die Vertreter aus Kunst und Wissenschaft jedoch noch regelmäßig skeptisch gegenüberstehen mag an den fehlenden Versöhnungsbemühungen, die man Gabriele Leidloffs Werk entnehmen kann, nicht liegen. Denkbar wäre, dass es zu wenig Arbeiten gibt, die ein solch differenziertes, reflektiertes und interdisziplinäres Werk an den Tag legen, wie es für die Arbeiten der Künstlerin festgestellt werden konnte.

Arbeiten, die nicht nur auf die „wechselseitige Ästhetisierung und die Zementierung“ gegenseitiger Klischees hinauslaufenden,⁶⁹ sondern diese zu überwinden suchen. Wäre dies der Fall, gäbe es vielleicht Hoffnung für einen sich bessernden Dialog. Schließlich hat man es, mit den Worten von Hans-Ulrich Obrist formuliert, mit „Prozessen zu tun, die Zeit brauchen.“⁷⁰ Zeit und weitere so herausragende Anstöße wie die von Gabriele Leidloff.

⁶⁹ RAAP 1999, S. 55.

⁷⁰ FRICKE 1999, S. 49.

Literatur

ACHILLES / BRETTSCHEIDER 1988

Achilles, Annette/ Brettschneider, Bernd: Lexikon der Kunst. Malerei, Architektur, Bildhauerkunst, hrsg. von Annette Achilles und Bernd Brettschneider, Band 6 (Hert - Klap) von insgesamt 12 Bänden, Freiburg / Basel / Wien 1988.

BLUME 2004

Blume, Eugen: Neue Wege an der Schnittstelle zwischen Kunst und Wissenschaft, in: Deutschland. Forum für Politik, Kultur und Wirtschaft, hrsg. in Zusammenarbeit mit dem Presse- und Informationsamt der deutschen Bundesregierung, Societäts-Verlag, Frankfurt am Main 2004, S. 59 – 61; auch veröffentlicht in: URL: http://www.locked-in.com/dm/D_4-04_Leidloff.pdf, [Stand: 23.12.2013].

BELTING 2004

Belting, Hans: Echte Bilder und falsche Körper. Irrtümer über die Zukunft des Menschen, in: Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder, hrsg. von Christa Maar und Hubert Burda, Köln 2004.

BURRI 2008

Burri, Regula Valérie: Doing Images. Zur Praxis medizinischer Bilder, Bielefeld 2008.

BRANDSTÄTTER 2008

Brandstätter, Ursula: Grundfragen der Ästhetik. Bild – Musik – Sprache – Körper, Köln/Weimar/Wien 2008.

CASINI 2006

Casini, Silvia: The enchanting world of Gabriele Leidloff: Imaging the unseen in between science and art, in: "Circa" Art Magazine, Dublin 2006, auch veröffentlicht in: http://www.recirca.com/cgi-bin/mysql/show_item.cgi?post_id=1723&type=articles&ps=publish [Stand: 23.12.2013].

DRESSLER 2001

Dressler, Iris: Vergiss nicht zu sterben!, in: Kunstforum International. Choreografie der Gewalt, hrsg. von Sven Drüh und Birgit Richard, Band 153, Köln 2000, Seite 100 – 109, auch veröffentlicht in: URL: <http://www.locked-in.com/kunstforum/kunstforum.html>, [Stand: 23.12.2013].

DASTON / GALISON 2002

Daston, Lorraine/ Galison, Peter: Das Bild der Objektivität, in: Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, hrsg. von Peter Geimer, Frankfurt am Main 2002.

da FONSECA 2000

Hermes da Fonseca, Liselotte: Ausgestellte Grenzarten: Leben und Tod zwischen Wissenschaft - Museum - Kunst. Vortrag für die Tagung: Tod und Museum. Wenn der Tod zum Ausstellungsthema wird, Südtiroler Archäologiemuseum und Ar/ge Kunst Galerie Museum, Bozen 3. Juni 2000, veröffentlicht in: URL: <http://www.locked-in.com/gllhf/GLLHF.htm>, [Stand: 23.12.2013].

FRICKE 1999

Fricke, Christian: Bridge the Gap!, ein Gespräch von Christian Fricke mit Hans-Ulrich Obrist, in: Kunstforum International. Dialog und Infiltration, hrsg. von Christian Fricke und Jürgen Raap, Band 144, Köln 1999, Seite 48 - 50.

GISBOURNE 2007

Gisbourne Mark: Forgetful of the Shadows Speed. The Works of Gabriele Leidloff, in: Victory over the Sun, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung vom 30. Januar – 25. Februar 2007 im National Center of Contemporary Arts Moskau, hrsg. von Vitaly Patsyukov, Moskau 2007.

HÜPPAUF/ WEINGART 2009

Hüppauf, Bernd / Weingart, Peter: Wissenschaftsbilder – Bilder der Wissenschaft, in: Frosch und Frankenstein. Bilder als Medium zur Popularisierung der Wissenschaft, hrsg. von Bernd Hüppauf und Peter Weingart, Bielefeld 2009, S. 11 – 43.

LEIDLOFF/SINGER 2006

Leidloff, Gabriele/ Singer, Wolf: Neurowissenschaft und zeitgenössische Kunst. Ein Interview, in: Frosch und Frankenstein. Bilder als Medium der Popularisierung von Wissenschaft, hrsg. von Bernd Hüppauf und Christoph Wulf, Paderborn 2006, S. 311 – 323.

RAAP 1999

Raap, Jürgen: Analoges Nebeneinander, ein Gespräch von Jürgen Raap mit Bogomir Ecker, in: Kunstforum International. Dialog und Infiltration, hrsg. von Christian Fricke und Jürgen Raap, Band 144, Köln 1999, Seite 54 -60.

ROCHE-LEXIKON DER MEDIZIN 1993

Roche – Lexikon der Medizin, hrsg. von der Hoffmann – La Roche AG und Urban & Schwarzenberg, 3. Auflage, München/Wien/Baltimore 1993.

SINGER 2000

Singer, Wolf: Ugly Casting 1.2., in: Theater der Natur und Kunst. Wunderkammern des Wissens, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Martin Gropius Bau Berlin, hrsg. von Horst Bredekamp, Jochen Brüning und Cornelia Weber, Bd. 2 (Essays), Berlin 2000, S. 40 – 41.

SALCMAN 1997

Salcman, Michael: Postmodernism and the Art of Gabriele Leidloff, Lecture for: scans. X-ray film-strip; Columbia University, New York 4.16.1997, veröffentlicht in: URL: <http://locked-in.com/hybridwork/texte/GLms97.html>, [Stand: 23.12.2013].

STEMMRICH 2004

Stemmrich, Gregor: Medien Kunst Netz – ein Paradigma medialer Vermittlung von Medienkunst, überarbeitete Fassung eines Beitrags für die Tagung „Present Continuous Past(s). Videokunst. Präsentationsformen und Vermittlungsstrategien“ in der Hochschule der Künste in Bremen am 14. – 15.05.2004, veröffentlicht in: URL: <http://www.medienkunstnetz.de/quellentext/156/>, [Stand: 23.12.2013].

VERANT 2010

Verant, Oskar: Die Bewegungsdarstellung in der Fotografie des 19. Jahrhunderts – von der wissenschaftlichen Analyse zum künstlerischen Ausdruck, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Bd. 116, Marburg 2010, S. 79.

ZIMNIK 1998

Zimnik, Nina: `Give me a body`. Deleuze` Time Image and the Taxonomy of the Body in the Work of Gabriele Leidloff", in: Enculturation. A journal of rhetoric, writing, and culture, hrsg. von Byron Hawk, Arlington 1998, Vol. 2, No. 1, auch veröffentlicht in: URL: http://enculturation.gmu.edu/2_1/zimnik/index.html, [Stand: 23.12.2013].