

## DER GEIST IST EIN VIRUS

*Robert Eikmeyer*

Die *High Noon*-Serie des Fotografen Julian Kirschler zeigt menschenleere Orte, die er nach dem Beschluss der restriktiven Maßnahmen zur Eindämmung der Covid-19-Pandemie in verschiedenen europäischen Städten aufgenommen hat. Aus Angst vor exponentiell wachsenden Fallzahlen hatten die Regierungen weltweit zum Teil rigorose Ausgangsbeschränkungen verhängt, um die weitere Ausbreitung des Virus einzudämmen. Begleitet von einem zuvor nie dagewesenen Medienecho überschlugen sich die Meldungen von Leichenkarawanen und geisterhaften Städten. Unheimliche Szenarien, die an Hollywoodfilme wie *Twelve Monkeys* oder *Outbreak* erinnern, beherrschten für Monate die medialen Diskurse.

Die wohl bekannteste Studie zum Unheimlichen stammt von Sigmund Freud, der in seiner gleichnamigen Abhandlung das Unheimliche als ein ästhetisches Phänomen behandelt wissen will, „das Unheimliche sei [nämlich] jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht“. ‚Unheimlich‘ hat etwas mit dem trauten Heim zu tun, in dem wir uns zu Hause wähen. Für Freud „erscheint vielen Menschen, was mit dem Tod, mit Leichen und mit der Wiederkehr der Toten, mit Geistern und Gespenstern, zusammenhängt“ als unheimlich.<sup>1</sup> Nicht zuletzt hat diese Angst vor den Verstorbenen mit ihrem infektiösen Charakter zu tun. Es gibt keine Belege, dass Freuds Essay aus dem Jahre 1919 eine Reflektion des verheerenden Wütens der Spanischen Grippe in den Jahren 1918-19 ist, die Furcht sich mit dem tödlichen Erreger zu infizieren, dürfte allerdings auch im Haus des Psychoanalytikers umgegangen sein. 1919 erkrankte seine Frau Martha an einer schweren Grippe, von der sie sich erst Monate später erholen sollte; Freuds Tochter Sophie stirbt 1920 in Hamburg an der Spanischen Grippe.

Während des Shutdown sind weltweit unzählige gespenstische Fotografien von leeren Straßen und verwaisten Plätzen entstanden. Im Gegensatz zu den Aufnahmen dieser „Geisterstädte“ lösen die Bilder der *Hign Noon*-Serie allerdings das beklemmende Gefühl des Unheimlichen aus. Kirschler hat die hochauflösende „Grafik“ seiner Bildsequenzen mit einem digitalen Virus

---

<sup>1</sup> Sigmund Freud: *Das Unheimliche*. In: Ders.: *Studienausgabe, Bd. IV. Psychologische Schriften*. Hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, Frankfurt am Main 1982, S. 241–274, hier: S. 244 u. 264.

infiziert, das phantastische Bildräume generiert, wie wir sie aus den künstlichen Welten der Computerspiele kennen. Viele der bearbeiteten Raw-Dateien wirken als wären sie mit einer Game Engine programmiert; so weisen beispielsweise die Betonstelen des Holocaust-Mahnmals in *///anbindung.tafel.traum* starke Ähnlichkeiten mit den abbaubaren Blöcken des Open-World-Spiels *Minecraft* auf. Durch Duplizieren, Überlagern und Verschieben der Aufnahmeebene, vor allem aber die Zentralprojektion und die High-Key-Beleuchtung, entstehen Effekte, wie sie in der 3D-Computergrafik von Ego Shootern mittels Modeling, Texturing, Shading und Reflectionmapping erzeugt werden. Alle Bilder der Serie verfügen bei der Betrachtung am Bildschirm zusätzlich über eine Zoom-In/-Out-Funktion, die suggeriert, dass wir in die Bilder eintauchen können.



Abb. 1: Julian Kirschler, *///anbindung.tafel.traum*, 2020

Durch die Manipulation mit Hilfe des digitalen Virus werden von Kirschler einzelne Bildelemente hervorgehoben, die die Arbeit des Fotografen in die Nähe von Roland Barthes Fototheorie rücken, wie er sie in *Die helle Kammer* entwickelt hat. Roland Barthes nennt dieses kontingente Element, das für ihn alle auratischen Fotografien aufweisen, *punctum*. Das *punc-*

tum unterbricht das *studium* und attackiert die Souveränität des Betrachters: „Das *punctum* einer Photographie, das ist jenes Zufällige an ihr, das mich *besticht* (mich aber auch verwundet, trifft).“<sup>2</sup> Die Ähnlichkeiten von Barthes' Beschreibung der Fotografie als Waffe mit der Schlusszene des Westernklassikers *High Noon* von Regisseur Fred Zinnemann sind frappierend, mit dem kleinen Unterschied, dass in den Duellen der Fotografie die Gegner im Verborgenen operieren und nicht einfach mit einem finalen Treffer zur Strecke gebracht werden können. Wie übrigens der Kampf gegen ein Virus ebenfalls einem unsichtbaren Gegner gilt.

Ein manipulativ erzeugtes *punctum* wie die treffenden Details in Kirschlers viralen Fotomontagen mag paradox klingen, jedoch entziehen sich die Begriffe *punctum/studium* auch in Barthes' „Bemerkung zur Photographie“ mehr und mehr einer eindeutigen Zuschreibung. Das *punctum* durchkreuzt nicht nur das Feld der kulturellen Codes, sondern es haucht uns auch emphatisch die Tatsache unseres zukünftigen Verschwindens ein. Wo PUNCTUM war, soll STUDIUM werden, könnte man Freuds berühmten Aphorismus abwandeln. Kirschler spielt in der *High Noon*-Serie gezielt mit den Möglichkeiten unbewusst/bewusster Manipulation, ein Verfahren, das Vergleiche mit dem Automatischen Schreiben der Surrealisten nahelegt. Das Schreibverfahren der *Écriture automatique*, bei dem man „einen so rasch wie möglich fließenden Monolog [erzeugt], der dem kritischen Verstand des Subjekts in keiner Weise unterliegt“,<sup>3</sup> war von André Breton und Philippe Soupault 1919 aus der Psychologie übernommen worden, um die neue ‚surrealistische‘ Poesie des Unbewussten zu praktizieren.<sup>4</sup>

Die Titel seiner Bilder generiert Kirschler mithilfe des Systems What3Words, das es ermöglicht, die geografischen Koordinaten von Standorten anstelle der eher verwirrenden GPS-Koordinaten in drei durch einen Punkt getrennten Wörter zu kodieren. Die mittels eines ‚unbewussten‘ Algorithmus kreierte Dreiwortadressen weisen zwar nicht die Poesie auf, wie wir sie in den *Magnetischen Feldern* finden, das Unternehmen What3Words dürfte von Breton posthum aber durchaus als einer seiner vielen Nachahmer anerkannt werden.

Die psychoanalytische Dimension findet sich oft auch in der gewählten Thematik und dem partiellen Einsatz des Weichzeichnungsfilters. Als einziges Detail ist in *///energien.ungeheuer.filme* das Motiv einer Plakatwand zur David-Hockney-Ausstellung in Hamburg scharf gezeichnet. Das Bild *My Parents* von 1977 zeigt die Eltern von Hockney vor der Staffage ihrer häuslichen Umgebung. Den durch Verschiebung und Überlagerung hervorgerufenen visuellen

---

<sup>2</sup> Roland Barthes: *Die helle Kammer*, Frankfurt a.M. 1985, S. 36.

<sup>3</sup> André Breton: „Erstes Manifest des Surrealismus 1924“, in: Ders.: *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbek bei Hamburg 1968/1977, S. 24.

<sup>4</sup> In späteren Äußerungen leugnete Breton Korrekturen der Ergebnisse, aber es gab durch Neuordnung oder Streichungen ganzer Stellen zum Teil erhebliche Bearbeitungen des Ausgangsmaterials. Vgl. Mark Polizzotti: *Revolution des Geistes. Das Leben des André Breton*, München/Wien 1996, S. 153 f.



Effekten des ‚Virus‘ entspricht hier eine Vielzahl semantischer Layer: Das Bild eines leeren Platzes enthält das Bild eines gemalten Zuhauses, das die Eltern des Künstlers zeigt, dessen Bilder in einem Innenraum präsentiert werden, der wiederum aufgrund der Pandemie leer bleibt, ... – das wäre nur eine der vielen Möglichkeiten, sich Kirschlers Spiel von An- und Abwesenheit zu nähern.<sup>5</sup>

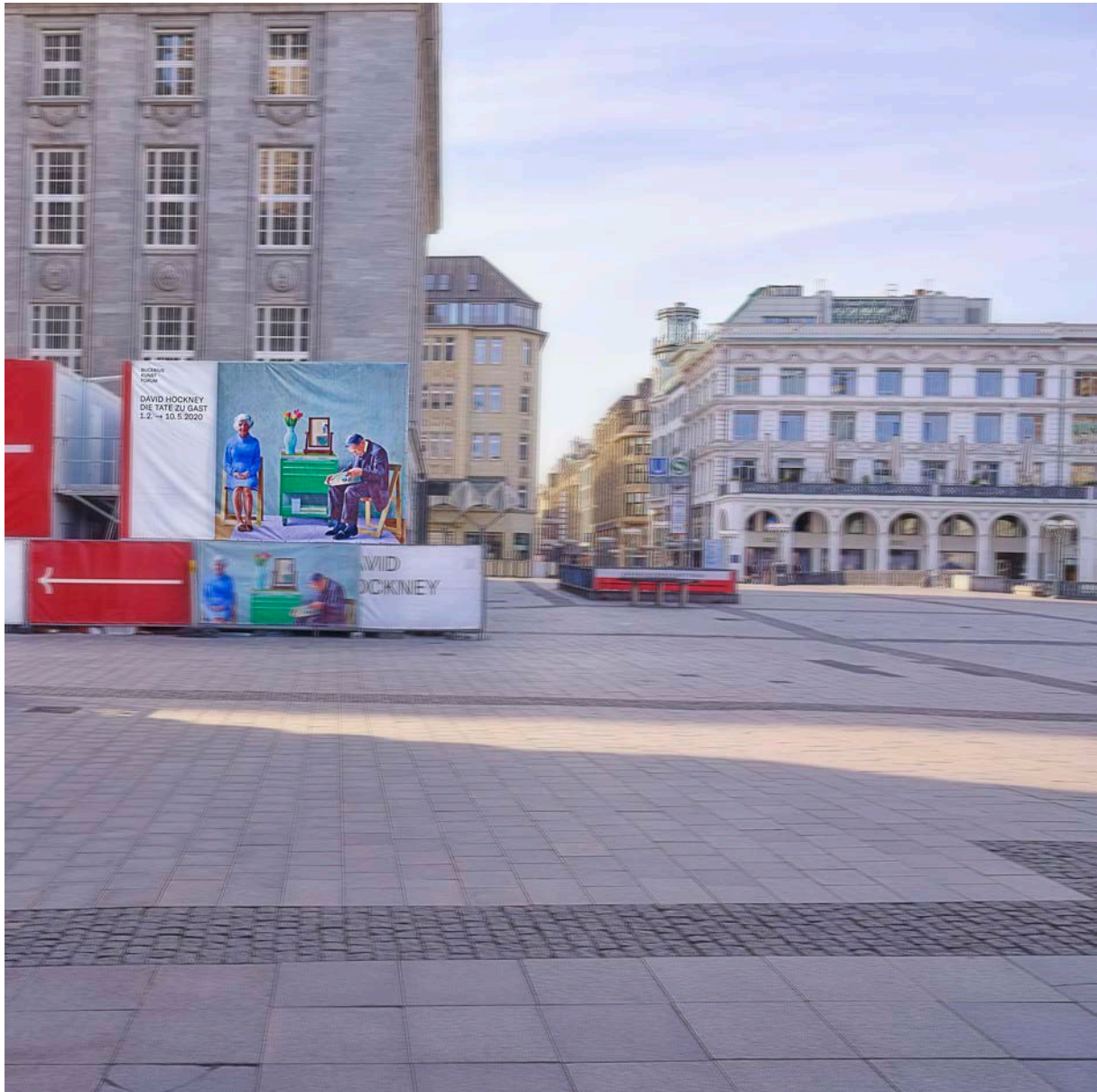


Abb. 2: Julian Kirschler, *///energien.ungeheuer.filme*, 2020

Anstelle eines visuellen Elementes sind es häufig einzelne Wörter oder Sätze, die auf den Fotografien ‚markiert‘ werden. ‚[In] Hamburg SAGT MAN DIGGA‘ auf einem Foto der Großen

---

<sup>5</sup> Im Gespräch mit dem Autor gibt der Künstler u.a. die Bilder Rene Magrittes als eine wichtige Inspirationsquelle an.

Freiheit (*///feier.gruppe.raten*), das Wort ‚Fotoautomat‘ vor dem unscharfen Hintergrund eines geschlossenen Kinos (*///papa.kinofilme.empfehlen*) oder die Sprechblase auf einem roten Müll-eimer ‚Ich kann ’ne Menge einstecken‘ an einem weiteren Aufnahmeort in Hamburg (*///salz.feinheiten.kette*)



Abb. 3,4,5: Julian Kirschler, *///feier.gruppe.raten*, *///papa.kinofilme.empfehlen*, *///salz.feinheiten.kette*, 2020

Dass man sich mit Kunst infizieren kann, ist spätestens seit der Romantik eine weitverbreitete Auffassung. Als Ansteckung ist sie zum ersten Mal 1898 von Leo Tolstoi in seiner Abhandlung *Was ist Kunst?*<sup>6</sup> beschrieben worden, auf die mit *Was ist Geld?* und *Was ist Religion?* zwei weitere metaphysische Abhandlungen folgten. Tolstoi orientierte sich nach seiner religiösen Kehre in diesen Werken an den Werten des Urchristentums, so dass die Frage nach der Kunst vor allem die Frage nach ihrer heilsamen Wirkung ist, denn die verborgene Kraft, die von den Kunstwerken ausgeht, kann durchaus eine todbringende Erkrankung mit sich führen. Es verwundert nicht, dass diese schädliche Kunst von Tolstoi mit der modernen Kunst identifiziert wird, wie er uns in einer weiteren Folge seiner Kunstbetrachtungen wissen lässt.<sup>7</sup> Allerdings setzt die Moderne für Tolstoi bereits mit dem Christentum der Kirche, dem Christus-Kult und der Verehrung der Jungfrau Maria, Engeln, Aposteln oder sonstigen Heiligen ein, inklusive ihrer bildlichen Darstellung.

Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass einer der führenden Vertreter der russischen Avantgarde, Kasimir Malewitsch, die gleiche Metapher von der Kunst als ansteckender Krankheit verwendet. Im Gegensatz zu Tolstoi werden bei Malewitsch allerdings zunächst die Kunst und der Künstler selber krank. Um die Wandlungen der Kunst und vor allem des Künstlers zu beobachten, gelte es festzustellen, wie das Bewusstsein („das Klare“) und Unterbewusstsein („das Unklare“) des Künstlers auf die Reize seiner Umgebung reagieren. Die Geschichte

<sup>6</sup> Leo N. Tolstoi: *Was ist Kunst*, München 1993, hier vor allem S. 72 f.

<sup>7</sup> Ders.: *Gegen die moderne Kunst. Neue Folgen zu desselben Verfassers Werk: Was ist Kunst?*, Berlin 1898.

der Malerei vergleicht Malewitsch dabei mit einem großen Körper, an dem man die Symptome dieser Infektionen ablesen könne. Deshalb komme der Mehrheit der Betrachter besonders die neue Kunst als krankhaft und deren Erzeuger als unnormal vor – Malewitsch hätte hier auch Max Nordaus Begriff der Entartung verwenden können. Das angeblich Kranke hält jedoch das Bewusstsein am Leben, dass sich nur durch die ständige Neuausrichtung vorübergehend vor dem Tod retten kann.<sup>8</sup>

Der menschliche Geist ist also einer Vielzahl von Viren ausgesetzt, die sowohl in der Umgebung als auch in der Kunst lauern, um unterschwellig unser Bewusstsein vorübergehend in Besitz zu nehmen. In einigen biografischen Notizen berichtet Julian Kirschler, wie er von den guten und schlechten Viren der Bilder infiziert wurde und diese Ambivalenz sein künstlerisches Schaffen bis heute prägt.<sup>9</sup> In jungen Jahren war es das Gemälde *Selbstbildnis im Smoking* (Abb. 6) von Max Beckmann, das ihn befiel, eine Erfahrung, die sich bei dem Bildzyklus *In the American West* (Abb. 7) des Fotografen Richard Avedon noch verstärkte. Besonders vor den überlebensgroßen Originalabzügen der porträtierten Wanderarbeiter wiederholte sich die unheimliche Ansteckung durch die Bilder. Roland Barthes bezeichnet diese Eindringlichkeit als „PHOTOGRAPHIE der MASKE“ und wählt zur Demonstration dieses „unverstellten Sinns“ ausgerechnet ein Foto Avedons, *William Casby, als Sklave geboren* (Abb. 8), das für ihn geradezu mythologisch „das Wesen der Slaverei [unverstellt] bloßlegt“.<sup>10</sup>



Abb. 6-8

<sup>8</sup> Vgl. Kasimir Malewitsch: *Die Gegenstandslose Welt*, Mainz 1980, hier S. 9-16.

<sup>9</sup> Julian Kirschler: *Über den Einfluss von Digitalisierung, Social Media und fortschreitender Enttabuisierung auf Bilder, Sehgewohnheiten – und meine eigene Fotografie*, o.O. 2020. S. 10-13.

<sup>10</sup> Barthes (a.a.O., siehe Anm. 2), S. 44.



Maßgeblich sind die Bilder von Julian Kirschler durch die Arbeitsweise des Fotografen Gregory Crewdson geprägt, die er in der Ausstellung *Unheimliche Wirklichkeiten*<sup>11</sup> gesehen hatte. Crewdson schafft durch die Inszenierung von Details, den symbolischen Einsatz des Lichts und die Verwendung von mysteriösen Elementen überdimensionierte Film stills, die den seriellen Charakter und die Adaption von filmischen Stilmitteln in Kirschlers Arbeiten auslösten. Zu den kinematografischen Effekten dürften auch die Soundscapes zählen, die der Fotograf gemeinsam mit dem Musiker Stefan Kling entwirft. Wie die Filmmusik oder der Soundtrack verbinden die eigens für die Einzelbilder komponierten Stücke die Serie zu einem zusammenhängenden Streifen.<sup>12</sup>



Abb. 9: Gregory Crewdson, Untitled, 2003

Der Kampf zwischen Gut und Böse hat sich sicherlich von den künstlerischen in die medialen Diskurse verschoben, hier ist spätestens seit Marshall McLuhan von der unterschweligen Wirkung der Medien zu lesen, weshalb Kirschlers Kritik vor allem den Begleiterscheinungen der so genannten Bilderflut gilt, denen er mit seiner an John Ruskin erinnernden Ethik der Auf-

---

<sup>11</sup> Duane Hanson/Gregory Crewdson. *Unheimliche Wirklichkeiten*, Museum Frieder Burda, Baden-Baden 27.11.10-06.03.11.

<sup>12</sup> Die Besucher\*innen der jeweiligen Ausstellung bekommen einen Hi-Fi-Kopfhörer und einen Rucksack. Durch VR-Tracking erlaubt das System, der jeweiligen Position im Raum spezifische Soundscapes zuzuordnen.

merksamkeit begegnen will. Akribisch hatte der britische Kunsthistoriker, dem dabei „das Sehen wichtiger als das Zeichnen“<sup>13</sup> erschien, im 19. Jahrhundert den Wandel Venedigs festgehalten, indem „er die kleinen und scheinbar nebensächlichen Details zum Sprechen brachte“.<sup>14</sup>

Mit der Lektion des Corona-Virus, der Tatsache, dass die Menschheit nicht mehr dieselbe gewesen sein wird, erlebt auch Tolstois Anthropologie eine unerwartete Renaissance. Kein geringerer als Slavoj Žižek illustriert mit Tolstois „affektiver Infektion“ seine eigene These, dass der menschliche Geist selbst ein Virus sei. Laut Žižek ist für Tolstoi der Mensch ein „passives leeres Medium, das von affektbeladenen kulturellen Elementen infiziert ist“. Das Virus dürfte in diesem Fall die Sprache sein, die die Souveränität des Menschen untergräbt. „Er [der Mensch] trägt weiter, was ihm zugetragen wird. Er spricht und weiß nicht, was er sagt.“<sup>15</sup> Und wie am berühmten Schluss von Foucaults *Ordnung der Dinge* taucht der Mensch auf und wird irgendwann wieder untergehen. Dazwischen gibt es einzig den Kampf zwischen guten und bösen Infektionen, an deren Ende nur leere Plätze und die Kunst übrigbleiben werden.

---

<sup>13</sup> John Ruskin: *Grundlagen des Zeichnens*, Mainz 2019, S. 7.

<sup>14</sup> Catharina Berents; Wolfgang Kemp: „Ein Buch über Steine“, in: John Ruskin: *Die Steine von Venedig. Neu komponiert von Catharina Berents und Wolfgang Kemp*, Wiesbaden 2016, S. 13.

<sup>15</sup> Slavoj Žižek: „Der Mensch wird nicht mehr derselbe gewesen sein: Das ist die Lektion, die das Coronavirus für uns bereithält“, <https://www.nzz.ch/feuilleton/coronavirus-der-mensch-wird-nie-mehr-derselbe-gewesen-sein-ld.1546253?reduced=true> (letzter Abruf 11.9.2020).