

Dorothee von Windheim – Malerei jenseits der Malerei

„First view! – Ein erster Blick!“ lautete im August 2005 die Einladung des Kunstmuseums der Erzdiözese Köln, den noch unvollendeten Neubau des Museums „Kolumba“ schon vor seiner Fertigstellung in Augenschein zu nehmen. Den Anlaß dazu bot der Weltjugendtag, aber nicht nur Jugendliche, sondern Interessierte aller Altersklassen nutzten die Chance, den vieldiskutierten Neubau zu besichtigen. Vor dem neuen Gebäude konnten die Besucher neben dem Eingang einige Stapel von weißen Postkarten entdecken; auf ihnen stand dieser drastische Text zu lesen:

Eine tote Taube klebt plattgefahren zum abstrakten Kadaver auf der Straßenkreuzung. Einige Handbreit davon entfernt und vollständig vom Körper abgetrennt, liegt das unversehrte Herz. Blutrot glänzend pocht es auf dem Asphalt.

Diese kurzen, plastischen Sätze rufen beim Leser sofort eine Vorstellung, ein bekanntes Bild wach: Überfahrene Tiere, ganz zur Fläche gepreßt, liegen nicht selten auf den Straßen; man fährt über sie hinweg oder sucht ihnen auszuweichen. Aber daneben das pochende blutige Herz? Ein drastisches Bild! – Im Innern des Museums, über den freigelegten Fundamenten römischer Häuser und späterer christlicher Kirchen, klang es plötzlich wie lautes, durch den Raum ziehendes Flügelschlagen. Auch diese Klanginstallation des amerikanischen Künstlers Bill Fontana „Die Tauben von Kolumba“ reichte aus, um sich eine Vorstellung von einem Schwarm von Tauben zu machen, die durch den Raum fliegen. Ob die tote Taube und das herausgequetschte Herz oder das Flügelschlagen über den Ausgrabungen – eigentlich ist, daß man sich sofort „ein Bild macht“, eine Vorstellung entwickelt. Obgleich nichts zu sehen war, entstand bei den Besuchern dennoch ein „Bild“. Und bei den Lesern dieser Beschreibung wird es ebenso sein. Das ist Grund genug zu der Frage: Was ist ein „Bild“? Wie unterscheiden sich Vorstellungen, Bilder der Phantasie, von realen bildlichen Darstellungen?

Die Textkarten (Abb. 1) stammen von der Kölner Künstlerin Dorothee von Windheim, und die Fragen, die ihre Sätze über die tote Taube auslösen, sind zentrale Themen ihrer Kunst: Was vermag ein Bild zu leisten, wann ist es ein Bild, wann ist es „Kunst“? Muß ein Bild immer gemalt sein? Seit Beginn ihrer künstlerischen Laufbahn untersucht sie Möglichkeiten der bildlichen Darstellung, aber sie bedient sich nicht mehr der klassischen Mittel der Malerei, sondern erprobt andere Weisen, das Wirkliche künstlerisch zu fassen, wobei sie diese Versuche stets kritisch reflektiert. Ihre Auseinandersetzungen mit diesen Themen sind in vielen Ausstellungskata-

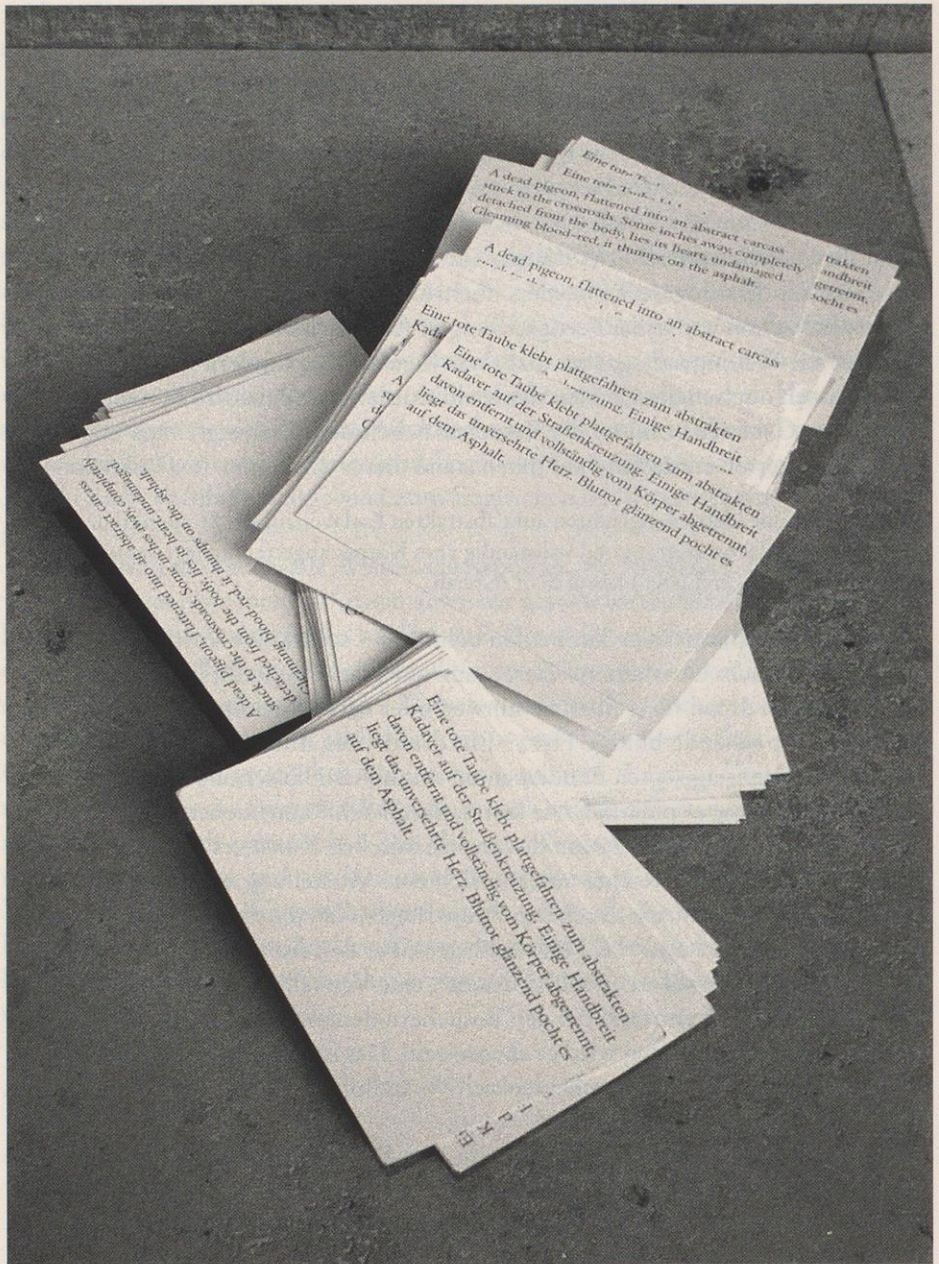


Abb. 1: Dorothee von Windheim: ohne Titel, 1998
 (Oude Kerk Amsterdam 1998, Kolumba Köln 2005;
 © Kolumba Köln, VG Bild-Kunst Bonn 2006)

talogen dokumentiert¹; sie berühren auch Fragen der kirchlichen Bildkultur wie zum Beispiel das Christusbild oder das Grabtuch von Turin und haben entsprechend theologisches und kirchliches Interesse auf sich gezogen². Im folgenden möchte ich zunächst ihre künstlerische Position vorstellen und dann anhand der Erörterung einiger Werkgruppen der Frage nach ihrer Bildauffassung nachgehen.

Abbilder, Abdrucke, Abnahmen – aber: „Ich bin Malerin“

Dorothee von Windheim, 1945 in Volmerdingsen bei Minden geboren und in der Nähe von Hamburg aufgewachsen, erhält ihre künstlerische Ausbildung an der Hamburger Hochschule für bildende Künste, wo sie 1965 bis 1971 bei Dietrich Helms und Gotthard Graubner Malerei studiert. Im Rückblick läßt sich ihr charakteristischer künstlerischer Ansatz bereits am Ende ihres Studiums ausmachen, den sie dann stetig weiterentwickelt, im Grundsatz aber nicht mehr aufgibt. Damals vergräbt sie ihre letzten gemalten Bilder, lebensgroße Körperporträts in Mischtechnik, legt Leinwand und Pinsel beiseite und beginnt eine reflektierte Suche nach einer neuen Art der Malerei. Mitte der 80er Jahre schreibt sie darüber:

„Werde ich nach meinem Beruf gefragt, sage oder schreibe ich: Malerin. Auch wenn ich seit über eineinhalb Jahrzehnten nicht male. Das letzte gemalte Bild habe ich 1971 vergraben, begraben. ... Für mich bedeutet diese Berufsbezeichnung weniger Kennzeichnung meiner Berufs-Tätigkeit als vielmehr meiner Lebenshaltung. Ich *bin* Malerin.“³

Bei ihrer konsequenten Abkehr von der herkömmlichen Malerei mögen auch die gesellschaftskritischen Anfragen an den Sinn von Kunst während der 60er und 70er Jahre wirksam gewesen sein. Aber nach einem Jahr trifft sie die Entscheidung, ihr letztes „beerdigtes“ Bild wieder auszugraben, und darin kündigt sich ihre neue Auffassung von Malerei bereits an. Sie gewinnt die zum Teil verrotteten Leinwandreste zurück, säubert sie und näht sie auf Seide, wobei ein „Bild“ entsteht, das Spuren der ursprünglich gemalten Körperform noch vage assoziieren läßt. Aber die Farbigkeit und Materialbeschaffenheit dieses „Bildes“ sind durch Prozesse entstanden, die sich ohne das Zutun der Künstlerin ereignet haben. Künftig richtet sie ihr Augenmerk auf solche „gefundenen“, durch Materialprozesse entstandenen „Bilder“. Malerei wird daher für sie zur „Qualitätsbezeichnung für bestimmte farbige Ereignisse“⁴. Obgleich es ihr um die eigenständigen Veränderungsprozesse des Materials geht, wird die Beziehung der Künstlerin zu diesem Vorgang nicht völlig aufgelöst. In den ersten Arbeiten sucht sie Körpergefühl auf Materialien zu übertragen, indem sie zum Beispiel ihr eigenes Körperprofil auf einen Baumstamm projiziert. Die Künstlerin „spiegelt“ sich im Material, aber dieses „Abbild“ ist weitgehend vom Material und dessen Veränderungen erzeugt. Die Malerin stellt dies nicht selbst her, sondern macht es im Material sichtbar.

Diese eigentümliche Integration des Materials und seiner Eigenschaften ist charakteristisch für jene Arbeiten, die von Windheim als *Abdrucke* qualifiziert. Sie hüllt Säulen oder Baumstämme in feines Tuch, feuchtet sie an, reibt sie ab, so daß sich die Oberflächenstrukturen darin *abdrücken*. In diesen „Bildern“ ist auch die Künstlerin durchaus präsent, obgleich das Künstler-Ich zurückgenommen wird. Es geht ihr nicht um das Selber-Machen, sondern eher um die Haltung des Zeigens und Sichtbar-Machens. Es entstehen „Säulen-“ und „Baumtücher“, ein „Baumbuch“ und die offene Serie „Callis“, zumeist kleinformatige Tuchabdrucke von solchen Partien in Baumstämmen, in die Zeichen eingeschnitten und eingewachsen sind. Dieses thematische Feld der Abdrucke von Bäumen differenziert sich über die Jahre in einer Vielfalt von Bildfindungen; sie sind in dem Ausstellungskatalog „arborum. über Bäume“⁵ in einer Art Retrospektive sorgfältig dokumentiert.

Ein markantes Beispiel für diese Differenzierung ihrer Bildauffassung stellt die Arbeit „Schattenlinie“ (Abb. 2) dar. Im Rahmen eines 1993 durchgeführten ökumenischen Kunstprojekts zog die Künstlerin in den Boden der Ruine der Aegidienkirche in Hannover eine Zick-Zack-Linie aus Stücken von weißem Carrara-Marmor ein⁶. Von dieser im Krieg zerstörten Kirche sind nur der Turm und die Außenmauern mit ihren Spitzgiebeln stehengeblieben. Bei Sonnenschein fällt der Schatten in einer gezackten Linie auf das Bodengebiet der Ruine und erzeugt die Vorstellung, daß der reale Schatten und die Schattenlinie zu bestimmten Zeiten präzise zur Deckung gelangen. Bis vor kurzem waren die Giebel allerdings mit Rankenwerk bewachsen, so daß sich die exakte Übereinstimmung nie einstellen konnte, vielmehr wurde die Linie von den Schatten nur umspielt. Gleichwohl sucht der Betrachter den Standort der Sonne auszumachen, von dem aus der Schatten der Giebel und die Schattenlinie genau übereinstimmen. Damit wäre wie bei einer Sonnenuhr ein bestimmter Zeitpunkt angezeigt. Charakteristisch ist auch hier: Die Künstlerin markiert eine Schattenlinie, bildet aber den Schatten nicht ab. Mit diesem Eingriff eröffnet sie zugleich ein weites Assoziationsfeld für die Betrachter: Der wandernde Schatten insinuiert den Fluß der Zeit, aus dem ein Augenblick festgehalten wird. Irgendwann bezeichnet die Schattenlinie möglicherweise den Zeitpunkt der Zerstörung der Kirche und der Stadt.

Die hier wirksame Auffassung vom „Bild“ wird von ihr einen weiteren Schritt vorangetrieben, als sie neben den Abdrucken auch *Abnahmen* erstellt. 1970 erhält von Windheim ein Stipendium für Florenz und lebt anschließend mehrere Jahre in dieser Stadt. Bei Restauratoren erlernt sie die Technik der Abnahme von Wandfresken und erhält dadurch Impulse, die in ihrer eigenen Arbeit wirksam werden. Die zuvor von ihr praktizierten Abdruckverfahren verbleiben ja in der Logik der Abbildlichkeit, während die Künstlerin nach einer Bildlichkeit sucht, die Abbildverhältnisse überwindet: „Später stellt mich der Abdruck, der Abklatsch der Realität nicht mehr zufrieden. Ich will nunmehr der Realität selbst habhaft werden, sie mir im wörtlichen Sinne aneignen, nehmen.“⁷ Diese *reale Anwesenheit der Wirklichkeit im Bild* sucht sie zu erreichen, indem sie auf einen fremden Bildträger ganz verzich-

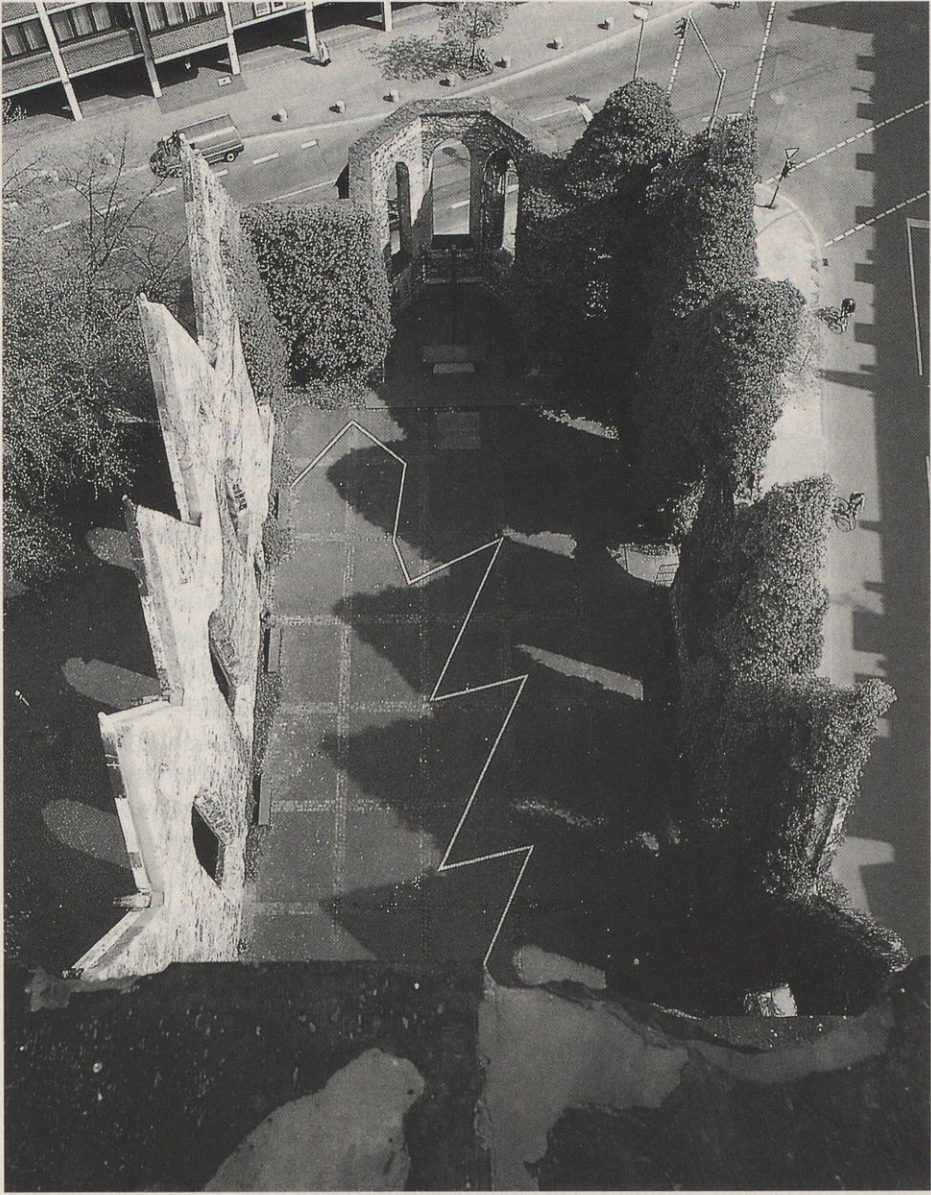


Abb. 2: Dorothee von Windheim: „Schattenlinie“ 1993
(Ruine Aegidienkirche Hannover 1993; Carraramarmor-Kleinpflaster, 68 m Länge;
© initiativ. Kunst – Kirche, hg. v. d. Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst e.V.
München 1995, VG Bild-Kunst Bonn 2006)

tet. Sie löst bestimmte Partien aus Wandflächen heraus und eignet sich so ein Stück Realität als „Bild“ an. Auf diese Weise entstehen mehrere Werkgruppen von Abnahmen, die meistens aus markanten Teilen des Putzes von Wänden stammen, in die Spuren von Verwitterung und Alltagsleben eingegraben sind.

Diese Auffassung vom Bild als *Abnahme* erkundet die Künstlerin in verschiedenen Verfahren. Als sie sich ab 1977 in Paris aufhält, wo sie anschließend ebenfalls mehrere Jahre lebt, erweitert sie diesen Gestus des Abnehmens, indem sie kleine abgesplitterte Partikel von Kirchen und Palästen sammelt und penibel auf Gazestücke aufnäht, nach Fundorten beschriftet und zu „Fragmentmappen“ zusammenfügt⁸. Obgleich diese Relikte winzig klein sind, vermögen sie doch, beim Betrachter – pars pro toto – ein Erinnerungsbild hervorzurufen. Solche Arbeitsweisen haben wohl dazu beigetragen, daß von Windheim der Kunstrichtung der „Spurensicherung“ zugerechnet wurde⁹; freilich ist ihr Sammeln und Aufbewahren von Relikten ebenfalls Ausdruck und Ausgestaltung des Grundthemas ihrer Kunst: der Suche nach dem authentischen, nach dem „wirklichen“ Bild.

Aber kann Malerei die im Bild angelegte Differenz zur Wirklichkeit je überwinden? Den verschiedenen Werkgruppen von Windheims liegt diese Frage als gemeinsames Thema zugrunde; neben den Bildern, Bildobjekten und Photos dokumentieren auch die Aktionen und Installationen die verschiedenen Wege, auf denen sie Antworten auf diese Frage sucht – bis heute, wobei sie eher von Fragen vorangetrieben wird als sich auf eine gefundene Antwort endgültig festzulegen. Seit den späten 70er Jahren werden ihre Arbeiten kontinuierlich auf Einzel- und Gruppenausstellungen im In- und Ausland präsentiert, darunter in bekannten Museen und auf internationalen Ausstellungen wie der „documenta 6“ oder der Biennale von Venedig. Seit 1981 lebt von Windheim in Köln. In den folgenden Jahren nimmt sie verschiedentlich Lehraufträge und Gastprofessuren wahr, 1989 wird ihr die Professur für „Alte“ und „Neue“ künstlerische Medien an der Kunsthochschule Kassel übertragen. Verschiedene Kunstpreise weisen den künstlerischen Rang ihrer Arbeiten aus, in denen sie hartnäckig und konsequent in immer neuen Anläufen ihre Fragen nach dem Bild verfolgt; im Jahr 2000 wird sie zum Mitglied der Akademie der Künste in Berlin berufen. Im folgenden möchte ich einige signifikante Werkgruppen vorstellen, die als grundlegende Ausprägungen ihrer Kunst gelten können und ihre künstlerische Haltung deutlich machen.

„Salve Sancta Facies“

An der Arbeit „Salve Sancta Facies“ scheiden sich die Geister: Bei einer Ausstellung in einer Nürnberger Kirche wurde sie von empörten Kirchenbesuchern beschädigt, die Pax-Christi-Gemeinde Krefeld dagegen hat sie vor einiger Zeit erworben und dauerhaft im Fußboden der eigenen Kirche angebracht. Das umstrittene Werk be-

steht neben drei kleinen Texttafeln aus 72 Gaze-Stoffstücken, die jeweils ein anderes Jesus-Antlitz zeigen. Diese Antlitze stammen alle aus bildlichen Darstellungen des „Schweißstuchs der Veronika“, wie sie aus der Kunstgeschichte und von den Kreuzwegstationen in katholischen Kirchen bekannt sind. Die Größe der Gaze-Tücher weicht geringfügig voneinander ab, sie sind ein wenig kraus, das Gewebe ist grob. Vor einigen Jahren konnte dieses Werk bei einem Projekt zum Dialog von Kirche und Gegenwartskunst in der ehemaligen Jesuitenkirche in Paderborn gezeigt werden (Abb. 3), wobei nicht nur die Frage nach dem Christusbild, sondern auch die Frage nach dem räumlichen Kontext für die Wahrnehmung dieser Arbeit relevant wurde. Gerade die Absetzung von einem religiösen Verständnis dieser Arbeit macht deutlich, warum sie als ein Kristallisationspunkt für das Bildverständnis von Dorothee von Windheim gelten kann¹⁰.

Die Jesus-Bildnisse wurden von der Künstlerin nicht gemalt oder gezeichnet, sondern mit einem phototechnischen Verfahren auf die Tücher aufgebracht. Von Windheim spürt diese Jesus-Bildnisse in der Kunstgeschichte auf, vergrößert die oft winzig kleinen Formate und projiziert sie dann im Photolabor auf Gaze-Tücher. Der „Abdruck“ wird also mit einem neuen Medium realisiert und über ein phototechnisches Verfahren erzeugt. Wenn dies gelingt, dann geschieht etwas, was die Malerin nicht „gemalt“ hat, was aber doch wie ein Bild wirkt: Diese Abdrucke halten die Wirklichkeit, der sie ursprünglich entstammen, auf eine eigentümliche Weise präsent. Dies ist selbst dann noch der Fall, wenn der reale Abdruck als Ausgang der Kette von Heiligenlegende, bildlicher Darstellung, Photo und Projektion auf Gaze-Gewebe sich im Legendären verliert.

Der Legende zufolge wollte sich die heilige Veronika ein Bild von Jesus *malen* lassen, aber als sie ihm begegnet, drückt er stattdessen sein Antlitz in ihr Tuch – sein Bild entsteht nicht durch Malerei, sondern *als Abdruck*. Eine andere Erzählung verlagert diese Begegnung in die Leidensgeschichte: Veronika hält Jesus ein Schweißstuch hin, in dem der Abdruck seines blutigen Gesichts zurückbleibt. Nach der Erzähltradition des Ostens wird König Abgar durch ein Tuch geheilt, das Jesus berührt hat. Gemeinsam ist diesen Erzählungen, daß das Antlitz auf dem Tuch nicht durch einen Künstler geschaffen wird, sondern *als Abdruck* entsteht; es ist Konsequenz eines Ereignisses von Unmittelbarkeit: Jesus drückt die Züge seines Gesichts in dem Tuch ab. Wegen dieses Ursprungs gilt es als ein von menschlichen Eingriffen freies, wahres Abbild des Herrn – ein sogenanntes *Acheiropoieton*. Auf dieser Herkunft des Jesus-Bildes als Abdruck gründet der Anspruch, dies sei das wirklich echte Bild Jesu, und damit legitimierte sich seine Verehrung als Reliquie. Die Überlieferung hat diesen Anspruch in der Umstellung des Namens noch festgehalten: „vera icon“ verwandelte sich in den Namen „Veronica“. In den ungezählten Darstellungen dieser Szene in Malerei, in sakraler Kunst und Grafik hält Veronika das Tuch meistens so, daß der gläubige Betrachter das Antlitz Jesu sehen kann, also sein „Bild“ und darin ihn selbst sieht.

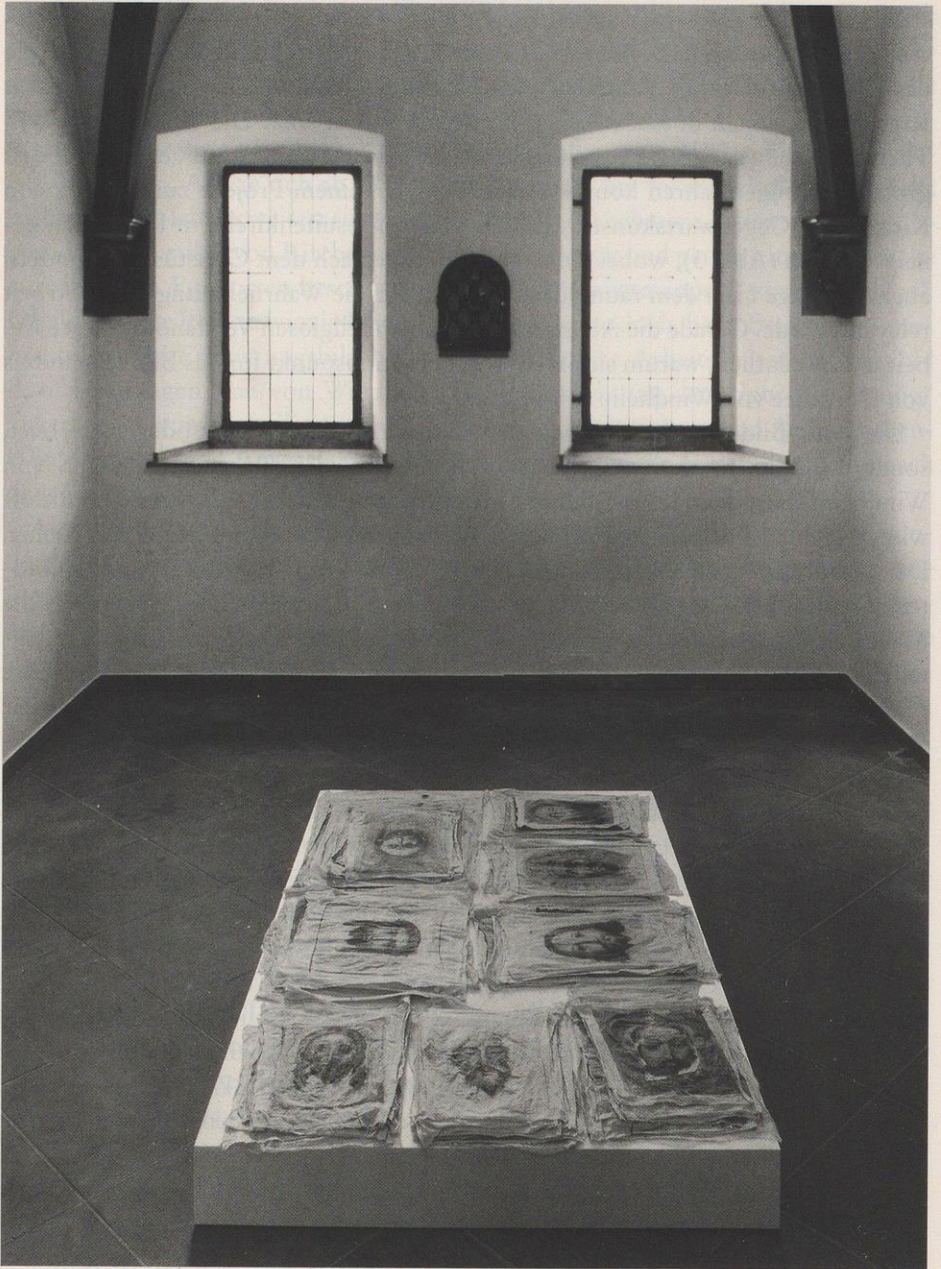


Abb. 3: Dorothee von Windheim: „Salve Sancta Facies“ 1980
(72 Gesichtstücher, Liquid Light auf Gaze, je ca. 35 × 50 cm;
Seitenkapelle ehem. Jesuitenkirche Paderborn;
© Ansgar Hoffmann, Schlangen, VG Bild-Kunst Bonn 2006)

Fasziniert von der Entdeckung, mit ihrer Kunst des Abnehmens in den Fußstapfen einer großen „Vorläuferin“ zu gehen, hat von Windheim über mehrere Jahre solche Jesus-Antlitze aus der Kunstgeschichte auf Gaze-Tüchern reproduziert und mehrere Zyklen zu diesem Thema geschaffen¹¹. Ihr Interesse richtet sich freilich weniger auf die religiösen Inhalte, sondern auf die Entstehung und Anerkennung dieses Abdrucks als „Bild“; sie verschärft diese Frage noch in jenen Arbeiten, die nur Fragmente des Jesus-Antlitzes oder seiner Augenpaare zeigen. Selbst diese reduzierten Formen lassen beim Betrachter ein „Bild“ entstehen bzw. werden als „Bild“ wahrgenommen.

Drei kleine Texttafeln, kaum postkartengroß, transportieren dieses Problem in die Arbeit hinein; sie zitieren in lateinischer und deutscher Sprache den Hymnus „Salve Sancta Facies“; auf der dritten Tafel ist ein bissiges Dementi des hymnischen Gesanges zu lesen: Luthers „Wider das Bapstthum zu Rom, vom Teuffel gestiftet“. Das angeblich echte Veronika-Tuch, so der Reformator, sei in Wahrheit nichts als ein Tüchlein. Diese Kurztexte rücken die Jesus-Tücher aus dem Raum der Legende in den Raum der Geschichte, sie stellen sie in den Kontext des historischen Streits um die Wahrheit dieser Bildnisse. Fraglich ist nicht mehr nur das ästhetische Verhältnis von Abdruck und Abbild; die Künstlerin erweitert die Problematik um den Kontext des Kampfes zwischen Ikonoklasmus und Idolatrie. Der Betrachter der Gegenwart sieht sich neu vor die Frage nach dem Sinn und der Wahrheit dieser Bildnisse gestellt.

Die Komplexität dieses Zugangs zum Bildproblem wird deutlich, wenn wir eines der Bildnisse in diachroner Perspektive betrachten. Auf einem frühen Arrangement ihrer Tücher hat von Windheim ein Jesus-Antlitz aus dem Veronika-Bild des niederländischen Malers Hans Memling (1430–1494) angebracht. Dieses Werk war nicht für den Kult, sondern für die private Andacht bestimmt. Der Maler plaziert es in eine idyllische Landschaft, in der Veronika dem Betrachter das Antlitz Jesu zeigt. Gegenüber dieser freundlichen Idylle erscheint der Zugriff der Künstlerin rabiat: Sie isoliert das Antlitz aus seinem idyllischen Kontext, bringt es auf einfaches Tuch und legt es zu anderen auf den Boden. Die Spannung, die hier entsteht, wächst aus dem Gegensatz zwischen dem vorgeblich heiligen Antlitz und der profanen Signatur des Umgangs mit ihm; dies unterbindet eine religiöse Überhöhung des Bildes und führt den Betrachter zu einem anderen Sehen, und dieses andere Sehen konstituiert für den Betrachter auch eine andere Gegenwart¹². Eine kultische Verehrung beruft sich darauf, daß Christus das Tuch berührt hat, und insoweit veranschaulicht sein Antlitz nur, was die besondere Qualität des Tuchs ausmacht – seine reale und wirksame *Anwesenheit im Abdruck*. Das Andachtsbild von Hans Memling gestaltet die Erzählung zu einem Bild, das Gegenwart im Modus *erbaulicher Erinnerung* schafft – *Gegenwart im Angedenken*.

Auch die Sammlung der Jesus-Tücher von Windheims erzeugt eine bestimmte Anwesenheit, aber nicht mehr über Darstellung oder Erinnerung, sondern über *die Idee*

der Darstellungsmacht des Bildes, die sie mit den Antlitzen wachruft. Im Umgang mit den Jesustüchern wird zugleich die künstlerische Haltung ansichtig, die hinter den Werken von Windheims steht. Die ihr eigene Art der Bildgewinnung umfaßt Aneignung und Verzicht in einem: Im Abnehmen der Oberflächen von Bäumen oder Gesichtern gewinnt sie einen Abdruck, verzichtet aber auf Gestaltung, auf Ausprägung der eigenen Subjektivität im gewonnenen Bild. Dieser Verzicht auf gestalterische Eingriffe gibt dem Abzubildenden Raum, es bewahrt das Andere als Bild. Diese nahezu asketische Haltung einer Selbstbeschränkung im künstlerischen Akt gleicht der religiösen Spiritualität, die Gott durch Selbstbeschränkung in sich Raum geben will: Die Gebärde der heiligen Veronika übersetzt sich als künstlerischer Gestus in eine Haltung der Achtung vor dem, was sie als Bild gewinnt.

Von Angesicht zu Angesicht: Gegenwart und Abwesenheit

Viele Arbeiten Dorothee von Windheims zeigen das menschliche Antlitz – die frühen Selbstbildnisse eher schemenhaft; zu Beginn der 80er Jahre entstehen die großen Arbeiten mit dem Jesus-Antlitz, zur Serie „Callis“ zählt das „gefundene Selbstbildnis“, und seit 2000 entstehen „Baumgesichter“, Abdrucke von Gesichtern, die sie als Einschnitte in Baumstämme vorgefunden und als Abdruck genommen hat¹³. Diese für ihren künstlerischen Ansatz unerwartete Konzentration auf das menschliche Gesicht erscheint zunächst überraschend, gewinnt im Blick auf die Hauptthemen ihrer Kunst, das Aufscheinen von Realität im „Bild“, aber durchaus eine werkimmanente Plausibilität.

In ihren Gesichts-Tüchern und bei den Gesichts-Fragmenten ist die fast magische Kraft der Augen zu spüren; selbst dort erlischt sie nicht, wo die Tücher auf die Augenpartie reduziert sind. Offenbar wirkt darin eine archaische Qualität des Blicks noch nach, denn auch heute läßt uns der Blick ins Gesicht eines anderen seine Anwesenheit als unwiderleglich erfahren. „Von Angesicht zu Angesicht“, „Auge in Auge“ – das meint eine nicht zu steigernde Präsenz. Ob der Blick in ein anderes Gesicht Geborgenheit schenkt oder Angst einjagt – das sichtbare Antlitz bezeugt Gegenwart mit einer Evidenz, die jeden Zweifel auszuschließen scheint. Dies gilt auch für die Jesus-Antlitze, die zusätzlich mit religiöser Bedeutsamkeit aufgeladen sind, denn in Judentum und Christentum wird mit dem zugewandten oder abgewandten Blick nicht weniger als die Zu- oder Abwendung Gottes zum Ausdruck gebracht: Gott gewährt dem Menschen Gegenwart, indem er ihm sein Antlitz zuwendet; wendet er seinen Blick ab, entzieht er ihm sein Heil, wie es in der „aaronitischen Segensformel“ heißt: „Der Herr wende sein Angesicht dir zu und schenke dir Heil“ (Num 6, 24–26).

Es scheint, als würde sich hier eine theologische Interpretationsperspektive eröffnen, allerdings verweigern sich die Jesus-Bilder der „Salve Sancta Facies“-Zyklen jeder affirmativ-religiösen Einordnung. Die „nicht gemalten“ Bilder von Wind-

heims spielen mit der Kraft und Bedeutung dieser Bildnisse, zeigen aber zugleich ihre Grenze. Von ihren Jesus-Antlitzen erfährt der Betrachter sich als angesehen, es ist, als richte das eine oder andere Antlitz den Blick auf ihn. Hier erreicht die Bildfunktion, Gegenwart zu erzeugen, ihr Ziel. Andererseits wird dies durch sekundäre Bildmerkmale wieder dementiert. Das Werk „Salve Sancta Facies“ zeigt die heiligen Bildnisse auf dem Boden und erzeugt damit implizit ein Dementi ihres Anspruchs auf heilige Gegenwart. Auch die Vielzahl der Antlitze irritiert die Erwartung von etwas Erhabenem. Die Wiederholung ist bei der Arbeit „Baumgesicht“ ins Extreme getrieben, bei der das Photo desselben Gesichtsschemas mal in 20facher, mal in 100facher Vervielfältigung gezeigt wird. Dies sind Signale, daß die Wirklichkeitsdichte eines Bildes, seine Authentizität nicht von ihrer Menge abhängig ist, sondern diese „Echtheit“ ist Produkt der Imagination.

Implizit verdichtet sich in diesen Arbeiten eine gegenläufige Dimension, die dem Streben nach Realität, dem Zugriff auf Wirklichkeit zuwiderläuft: Sie zeigen zugleich, daß sich die Wirklichkeit diesem Zugriff entzieht. Einerseits intensiviert die Künstlerin das Bestreben, der Wirklichkeit nahezu kommen, andererseits enthalten ihre Arbeiten Signale, daß diese Entsprechung zur Wirklichkeit nicht im Kunstgegenstand, nicht in der Genialität des Künstlers liegt, sondern von der Vorstellungskraft des Betrachters erzeugt wird. Es ist, als ob die Philosophie des Antlitzes von Emmanuel Levinas hier bestätigt würde: daß das wahre Antlitz eines Menschen sich uns immer wieder entzieht und wir nur zu seiner Spur gelangen. Der Ausgriff auf Wirklichkeit und Wahrheit gelangt im Werk eines Künstlers nicht zur letzten Endgültigkeit, nicht zu authentischer Gegenwart. Aber bereits die Suche danach formuliert implizit einen Anspruch auf Anwesenheit: Dieses Fragen und Suchen etwa nach dem wahren Jesusantlitz wird hier in der Sprache authentischer Fundstücke anschaulich und erzeugt eine Bild-Vorstellung. Der Sinngehalt dieser Bildnisse umfaßt daher neben der Suche nach möglicher Wahrheit auch die Wahrheit dieses Suchens – als Kunst.

Die hier sichtbare Infragestellung der Möglichkeit, ein wahres Bild zu schaffen, verdichtet sich in dem immer wieder vollzogenen Entnehmen von Abdrucken zum künstlerischen Gestus, ja zur künstlerischen Haltung von Windheims: Sie malt, indem sie die Dinge nötigt, sich selbst im Bild darzustellen. Der Gestus des Abnehmens läßt das Bild hervor- und das Künstler-Ich zurücktreten. Die Künstlerin gibt den Dingen Raum, verschafft ihnen die Möglichkeit des Selbst-Abdrucks. In radikalisierte Klarheit geschieht dies bei ihrer Aktion mit der Santa Sindone, dem Grabtuch von Turin. Da es schlechterdings unmöglich ist, diesen Abdruck selbst zu nehmen, beschränkt sie sich darauf, zum Besuch des Ortes aufzufordern, an dem das Grabtuch aufbewahrt wird, obgleich man es auch dort nicht sehen kann: „Ich stelle in Turin nichts aus. Ich zeige nichts vor. Ich verweise.“¹⁴ Dieser künstlerische Gestus radikalisiert das Eingeständnis, daß der Künstler die Kunst nicht *macht*, sondern – nach ihrer Auffassung – nur darauf hinwirken kann, daß Ereignisse sich zeigen.

„Ich häute Mauerwerk“

Neben dem *Abdruck* sieht von Windheim auch in der *Abnahme* ein Verfahren, um zu einem authentischen Bild zu gelangen. In ihrer künstlerischen Entwicklung hat sie solche Abnahmen zunächst als einen Fortschritt gegenüber dem *Abdruck* verstanden, obgleich schon der Abdruck gegenüber dem gemalten Bild eine gesteigerte Unmittelbarkeit besitzt, weil er „durch Berührung, durch den direkten (Haut-) Kontakt“¹⁵ entsteht. Aber sie will mehr, wie sie einige Jahre später feststellt, sie will „der Realität selbst habhaft werden“¹⁶, und dazu löst sie bestimmte Teile aus Wandflächen heraus, um so ein Stück Realität als „Bild“ zu gewinnen (Abb. 4). Dieses Verfahren wird von ihr lakonisch als Hautablösung bezeichnet: „Ich nehme Wandoberflächen ab, reiße Häusern ihren Putzmantel ab, häute Mauerwerk.“¹⁷ Von Windheim verwendet wiederholt die Metaphorik von Haut und Häutung, wenn sie etwa beschreibt, wie in ihren Werken „einer Fassade geradezu die Haut vom Leib gerissen wird“¹⁸ und läßt damit erkennen, daß sie in diesen Metaphern ihr künstlerisches Anliegen formuliert sieht: Die Haut ist gleichsam die Hülle der Sache selbst. In der psychologischen Deutung des Hauses als Symbol des Menschen, zumal der Frau, sieht sie die Aussagekraft dieser Symbolik für ihre Putzabnahmen von Hauswänden zusätzlich bestätigt. Wird die Haut als bergende und zugleich verbergende Körperhülle verstanden, kann unter der Haut die nicht sichtbare Wirklichkeit entdeckt werden.

Diese enge Verbindung von Haut mit dem von ihr bedeckten Körper hat kulturgeschichtlich eine lange Tradition. Bildliche Redeweisen wie „seine Haut retten wollen“ oder „nicht aus seiner Haut können“ zählen noch immer zu den gebräuchlichen Redewendungen¹⁹. Die Sprache kann über die Haut den Menschen identifizieren; die Person selbst ist gemeint, wenn es etwa heißt: „Sie ist eine ehrliche Haut.“ Unter solchen Voraussetzungen wird *Häutung* zur Metapher des Zugriffs auf Wahrheit und Wirklichkeit. Die medizinische Anatomie vollzog im 18. und 19. Jahrhundert ganz buchstäblich diese Entwicklung: Sie deckte die Haut vom Körper ab, um die inneren Organe unmittelbar in Augenschein zu nehmen, während die früheren medizinischen Diagnosen den Gesundheitszustand im wesentlichen an der äußeren Haut *ablesen* mußten²⁰. In Mythen und Legenden vermengen sich beide Sichtweisen: Häutung erscheint als Enthüllung, aber auch als Zugriff auf das Leben selbst, der den Menschen mit der Häutung ums Leben bringt. Von Windheim zitiert den griechischen Mythos vom Flußgott Marsyas, dem zur Strafe die Haut abgezogen wird, weil er, ein Meister im Flötenspiel, so überheblich war, den Gott Apoll zu einem Wettstreit herauszufordern. Apoll besiegt ihn, und zur Strafe läßt er ihm durch einen Skythen die Haut abziehen. Der berühmte Passus in den Metamorphosen des Ovid ist für die künstlerische Tradition bildprägend geworden: „Was ziehst Du mich ab von mir selber! Weh! Mir ist's leid! ... So schrie er, doch ward ihm die Haut von allen Gliedern geschunden. Nichts als Wunde war



Abb. 4: Dorothee von Windheim: „Putzabnahme“ 1973
(Fortezza da Basso, Florenz;
© Dorothee von Windheim, Köln,
VG Bild-Kunst Bonn 2006,
Courtesy: Galerie Reckermann, Köln)

er.“²¹ In der Ikonographie dieser mythischen Szene ist das künstlerische Interesse an der anatomischen Darstellung des Muskel-Körpers spürbar, dem die Haut abgezogen worden ist²². Auch in der Geschichte der christlichen Martyrer taucht die Häutung auf: Über den Apostel Bartholomäus heißt es in der *Legenda Aurea*: „Nach andern unerträglichen Martern zogen sie ihm die Haut ab, als wollten sie einen Sack davon machen.“²³

Die Schindung der Haut bedeutet faktisch den Verlust des Lebens. Der Entsetzensschrei des Marsyas: „Was ziehst du mich ab von mir selber!“ artikuliert diesen Verlust. Wenn von Windheim den Häusern den Putz, die *Haut* abzieht, dann rührt sie an diese Identität. Sie will in den „Hautstücken“ die Wirklichkeit selbst gewinnen, denn es geht ihr um die Präsenz der Dinge, um deren reale Gegenwart als *Bild*. Allerdings entgeht dieser Vorgang nicht einer letzten – unaufhebbaren – Ambivalenz: Indem die Künstlerin den realen Häusern Fragmente entnimmt und so ihre Bilder mit gesteigertem Realitätsgehalt erstellt, überführt sie diese notwendig in den Bereich des Zeichenhaften, des Bildhaften, und damit verlieren diese Werke die Qualität der Unmittelbarkeit. Durch den Verzicht auf das Malen von Bildern gewinnt sie in den realen Abnahmen ein Unmittelbarkeitsverhältnis zur Wirklichkeit; indem sie diese Abnahmen in bildhafte Zeichen verwandelt, stellt sich die Differenz zwischen Bild und Wirklichkeit erneut ein.

Freilich ist die Hautmetaphorik selbst von dieser Ambivalenz geprägt. Die Körperhaut erscheint einmal als äußere Grenze der inneren Wirklichkeit des Selbst, und sie erscheint andererseits auch als Fläche, der eine Vorstellung vom Inneren nur eingeschrieben wird. Die Metapher „Mauerwerk häuten“ artikuliert letztlich eine unauflösbare Polarität: einerseits eine Vorstellung, die die Haut als Hülle, als Außenwand betrachtet, so daß sie als das Äußere, unter Umständen auch als das Andere des Ichs erscheinen kann. Diese Vorstellung reflektiert sich in den Putzabnahmen von Windheims, wenn sie Wände abdeckt. Andererseits wird eine Sichtweise deutlich, die die Haut für das Ganze nimmt, in die das Ich eingeschrieben ist, das sich nicht mehr als ein „innerer Kern“ unterscheidet²⁴. Der künstlerische Gestus des Abnehmens von Oberflächen bei von Windheim kann und will diese Ambivalenz nicht auflösen. Einerseits wird er verständlich als Zugriff auf Realität, der die Hülle entfernt – wie etwa bei den „Baumarbeiten“, in denen die Baumbinden wie eine Haut abgenommen und aufbewahrt werden, andererseits thematisiert er die Haut selbst als Bild. So beläßt es die Künstlerin in der Serie „Callis“ beim Abdruck der Zeichen, die den Baumstämmen in ihre Rinde eingeritzt sind.

„Es gibt die unterschiedlichsten Arten von Weltsicht. Die meinige bildet sich allem voran bei der Anschauung von Realität. Mein künstlerischer Blick bleibt an der Oberfläche haften, tastet sich am Gegenüber entlang. Versucht die Hülle zu erfassen, die für dasjenige steht, was sie umschließt, was sie in sich birgt. Es ist diese umgebende Haut, die durch Einflüsse und Einwirkungen gezeichnet wird. Zum Informationsträger wird sie für den, der es versteht, die Chiffren zu entziffern.“²⁵

Die Annäherung an das Wirkliche bleibt, selbst wenn ein Bild „hautnah“ an die Wirklichkeit heranreicht, letztlich eine Annäherung, die diese Differenz nicht aufheben kann. Die Abdrucke und Abnahmen von Windheims sind Annäherungen an diese unüberwindbare Grenze. Weil sie in ihren Arbeiten mit einer solchen Dynamik gegen diese Grenze angeht, als sei sie überwindbar, evozieren ihre Versuche aber „innere“ Bilder, bildliche Vorstellungen, die die Kunst selbst dann zu erzeugen vermag, wenn das Bemühen um das ideale Bild vergeblich bleibt.

„Über die Vergeblichkeit“

Das Werk Dorothee von Windheims durchzieht eine eigentümliche Spannung: Einerseits sind ihre Arbeiten von einer großen Intensität des Suchens nach dem „wahren Bild“ bestimmt, von einem beständigen Ausloten verschiedener Verfahrensweisen der Bildfindung, auf der anderen Seite thematisieren sie auch immer die Einsicht, daß der Künstler das gesuchte vollkommene Bild nicht machen oder herstellen kann. Die Künstlerin sieht aber deswegen das künstlerische Mühen nicht als widerlegt an, vielmehr gilt ihr dieses Suchen selbst als Quelle der echten Bilder. Die unmittelbare Anschauung künstlerischer Werke wird nicht überflüssig, aber relativiert; ob ein Werk gelingt, ist daran zu messen, ob es beim Betrachter starke Vorstellungsbilder zu erzeugen vermag.

Wegen solcher Merkmale können viele Arbeiten von Windheims der Konzeptkunst zugerechnet werden. Die zu dieser Kunstrichtung zählenden Künstler wie Joseph Kosuth oder Lawrence Weiner verzichten auf eine abschließende plastische oder malerische Ausführung ihrer Werke aus der Überzeugung, daß bei der Wahrnehmung von Kunst die gedankliche Auseinandersetzung des Betrachters entscheidend ist. Kunstwerke sollen zu einer solchen gedanklichen Auseinandersetzung anstiften statt diese zu beenden. Diese Auffassung läßt sich auch an den hier vorgestellten Arbeiten aufzeigen: Bei der Postkarten-Installation (Abb. 1) beschränkt sie sich statt einer bildlichen Darstellung auf eine kurze Beschreibung; die „Schattenlinie“ (Abb. 2) stiftet die Betrachter an, die Linie abzuschreiten und nach einer Entsprechung zwischen Wand und Schattenriß zu suchen, die Putzabnahmen (Abb. 4) lösen Fragen nach dem Verhältnis von Bild und Wirklichkeit aus und die Jesus-Tücher (Abb. 3) thematisieren das Problem des Verhältnisses von Urbild und Abbild.

Kunst vermag es, schon durch die Intensität des Suchens und Fragens in der Vorstellung Bilder zu generieren. Dazu muß die Bemühung um ein Bild von einer solchen Deutlichkeit sein, als ob sie zum Ziel führen würde. Einige begonnene künstlerische Arbeiten hat von Windheim nicht ausgeführt, weil ihr diese Eindeutigkeit beeinträchtigt schien, aber sie hat solche Versuche protokolliert, weil sich schon dadurch das gesuchte Bild in der Vorstellung einstellen kann. Als sie in Middelburg

(Niederlande) eine vorbereitete Wandpartie abnehmen will, zerstört sie diese vor den Augen der Zuschauer, „weil ich mich dabei ertappe, daß ich meine frühere Arbeitsweise der Putzabnahme zu einer vorführbaren Technik herabwürdige“²⁶. Statt der Ausführung erscheint ihr der Akt der Zerstörung authentisch, und die Reste der zerstörten Wand werden samt Photo zu einer Arbeit zusammengestellt. Selbst wenn das Werk nicht gelingt, kann also der Suchprozeß so intensiv und von einer solchen Deutlichkeit sein, daß dieser selbst zum Werk gerät. Auch eine geplante Arbeit über die Berliner Mauer ist für sie nicht realisierbar gewesen. Die Protokolle des Scheiterns dagegen: Ihre Tagebuchaufzeichnungen, die Tonbandaufnahmen ihrer Schritte an der Mauer und ein Photo werden ausgestellt unter dem Titel „Über die Vergeblichkeit“²⁷. Das Eingeständnis des vergeblichen Versuchs, die Beschreibung der Zweifel und des Betroffenseins lassen beim Betrachter eine Vorstellung dieses Versagens entstehen, das stärker sein kann als eine ausgeführte Arbeit. Darin wird wieder jene Haltung sichtbar, die auf das „Machen“ verzichtet und die Dinge einfach „zeigt“. Darin kommen ihre konzeptuellen Arbeiten mit den Abdrucken und Abnahmen überein; um aber ein „Bild“ zu erzeugen, bedarf es manchmal nur einer treffenden Beschreibung, die von Windheim ein *Sichtbild* nennt, zum Beispiel „Sichtbild Nr. 1“ (1995):

Hotelzimmer mit Traveblick

Der Schatten einer Baumgruppe
Vom anderen Ufer

Fällt auf den im Mondlicht gleißenden Fluß.

Obwohl die Wasseroberfläche sich lebhaft kräuselt,
steht das Schattenbild darauf unbewegt.

Nach einer Viertelstunde ist es verschwunden.²⁸

ANMERKUNGEN

¹ Die ausführlichsten Kataloge mit differenzierten Ausstellungsverzeichnissen sind: Dorothee von Windheim: Ausstellung im Museum Wiesbaden. Katalogbuch, hg. v. V. Rattemeyer (Wiesbaden 1989) u. Dorothee von Windheim: arboretum. über Bäume, hg. v. Museum Bad Arolsen (Köln 2003).

² Vgl. F. J. van der Grinten u. F. Menekes, Mythos u. Bibel (Stuttgart 1985) 277–293; R. Burrichter, Kunstvermittlung. Eine praktisch-theologische Auseinandersetzung mit moderner Kunst: Yves Klein u. Dorothee v. Windheim (Münster 1998); A. Stock, Poetische Dogmatik. Christologie, Bd. 2: Schrift u. Gesicht (Paderborn 1996) bes. 213–217.

³ Dorothee von Windheim: Beruf: Malerin, in: Dorothee von Windheim: Wiesbaden (A. 1) 10.

⁴ Ebd. 11.

⁵ Dorothee von Windheim: arboretum (A. 1); vgl. auch: Dorothee von Windheim, Callis 1988, 1995–1998 ..., hg. v. d. Deutschen Gesellschaft für Christliche Kunst München (München 1998).

⁶ Vgl. Dorothee von Windheim, Schattenlinie, hg. v. Ch. Grohn (Darmstadt 1993).

⁷ Ebd. 86.

⁸ Vgl. die Darstellungen in: Dorothee von Windheim: Wiesbaden (A. 1) 70–73.

⁹ G. Metken, Spurensicherung – Eine Revision. Texte 1977–1995 (Amsterdam 1996) 186–195.

¹⁰ Die folgende Beschreibung übernimmt einige Passagen aus J. Meyer zu Schlochtern, Eine andere Gegenwart. Die Jesustücher der Dorothee von Windheim, in: das münster (1995) 347–350.

¹¹ Vgl. dazu Dorothee von Windheim: Die heilige Veronika – Schutzpatronin der Fotografen oder: Der Stellenwert der Fotografie in meiner Arbeit, in: Dorothee von Windheim: Wiesbaden (A. 1) 84–87.

¹² Zu dieser Entwicklung vgl. H. Belting, Bild u. Kult (München ²1991).

¹³ Vgl. Dorothee von Windheim: arboretum (A. 1) 40–53; 62–73.

¹⁴ D. von Windheim: Was ich über mich schreiben könnte, in: ebd. 80.

¹⁵ Dorothee von Windheim: Wiesbaden (A. 1) 31.

¹⁶ Ebd. 86.

¹⁷ Ebd. 80; vgl. die Abbildungen ebd. 35–55.

¹⁸ Ebd. 86.

¹⁹ Vgl. L. Röhrich, Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten (Freiburg 1973) 399ff.

²⁰ Vgl. C. Benthien, Haut. Literaturgeschichte, Körperbilder, Grenzdiskurse (Reinbek 1999) 49–75.

²¹ Ovid, Metamorphosen, Buch 6, 385f., übers. u. hg. v. E. Rösch (München 1990); in der Übersetzung v. Th. v. Scheffer (Wiesbaden 1953): „Warum“, so schrie er, „ziehst du mich selber aus meiner Haut!“

²² Vgl. die Abbildungen bei Benthien (A. 20) 76ff.; M. Lechner, Art. „Bartholomäus“, in: LCI, Bd. 5, 320–334.

²³ Jacobus de Voragine, Legenda aurea, übers. v. E. Benz (Gerlingen ¹¹1993) 632f.

²⁴ Benthien (A. 20) 43–46.

²⁵ D. v. Windheim, Eine Sprache der Liebe, in: Basler Magazin Nr. 8, Politisch-kulturelle Wochenendbeilage der Basler Zeitung v. 26.2.2000.

²⁶ D. von Windheim, Wer bin ich? Beiheft zu Dorothee von Windheim: Wiesbaden (A. 1) Abb. 20–22.

²⁷ Vgl. Dorothee von Windheim: Wiesbaden (A. 1) 106f.

²⁸ Dorothee von Windheim: arboretum (A. 1) letzte Seite, o. P.