

Anne Hemkendreis

HELD:INNEN UND IHR PUBLIKUM

Zur Wahrnehmung und Bildwerdung wirkmächtiger Figuren

Von Held:innen wird angenommen, dass sie eine besonders intensive emotionale Regung in einem Publikum hervorrufen. Kalt lassen sie angeblich niemanden.¹ Dass dies jedoch nicht unweigerlich für die bildnerische Darstellung heroischer Figuren epochenübergreifend gilt, thematisiert der Fotograf Thomas Struth im Museumskontext (Abb. 1).



Abb. 1: Wer Thomas Struths Fotografie von 2004 betrachtet, sieht ein Museumspublikum beim Betrachten. Doch das Ziel der Wahrnehmung, die berühmte Figur des David von Michelangelo, zeigt der Fotograf nicht. Indem Struth die Perspektive wechselt, macht er unterschiedliche Grade emotionaler Ergriffenheit im Anblick von heldischen Figuren deutlich. Der Künstler thematisiert zudem die Rolle des Museums als Ort heroischer Inszenierungen.

Fig. 1: In Thomas Struth's 2004 photograph, we can see museum visitors gazing at a piece of artwork. However, the photo does not show what, exactly, they are observing: Michelangelo's famous statue of David. By changing the viewers' perspective, Struth reveals different degrees of emotion that museum visitors experience when looking at heroic figures. The photographer also addresses the role a museum plays when displaying heroic pieces of art.

Anne Hemkendreis

HEROES AND THEIR AUDIENCE

On Perception and Iconisation of Powerful Figures

It is assumed that heroes cause a particularly intense emotional response in an audience: They leave no one cold.¹ That this does not necessarily hold true for the way heroic figures are portrayed in pictures across the epochs is an issue the photographer Thomas Struth addresses in the context of museum exhibitions (Fig. 1).

Struth's 2004 series of large-sized photographs, entitled "Audiences", shows various visitors of the Galleria dell'Accademia in Florence upon seeing the monumental David sculpture by Michelangelo. However, as Struth had positioned his tripod camera next to the camera base, the sculpture itself is not visible. David, allegedly the "definition of militant and masculine heroism in the early modern tradition of the Western world",² is thus only indirectly present in the picture, becoming the vanishing point for the attention of individual museum visitors. Struth expects those who look at his photographs to perform an act of reconstruction: the visitors have to mentally add the hero in order to complete and understand the situation of reception.

Struth thus resorts to a method of separation already used by Michelangelo. The sculpture shows David as a youthful hero ready to fight the giant Goliath. Earlier David sculptures – for



Abb. 2: Siegreich präsentiert sich Donatellos David (1430/50) nach dem Kampf gegen Goliath. Michelangelos David steht der Kampf gegen den Riesen dagegen noch bevor. Seine kontemplative Haltung antizipiert bereits das bevorstehende Heldentum und erweckt in den Betrachter:innen eine gespannte Erwartungshaltung. Dadurch erfahren sich die Rezipient:innen als aktive Instanzen innerhalb von Heroisierungsprozessen.

Fig. 2: Donatello's David (1430/50) stands victorious after his battle against Goliath. Michelangelo's David, on the other hand, has yet to fight the giant. His contemplative posture already foreshadows imminent glory and evokes a sense of tense expectation from viewers. As a result, these viewers perceive themselves to be active agents in David's heroization process.

Struths großformatige Foto-Serie *Audiences* von 2004 zeigt verschiedene Besucher:innen der Galleria dell'Accademia in Florenz bei ihrer Begegnung mit der Monumentalskulptur des David von Michelangelo. Da Struth seine Stativkamera neben dem Sockel positioniert hatte, ist die Skulptur selbst aber nicht zu sehen. David, angeblicher »Inbegriff des militanten und männlichen Heldentums in der frühneuzeitlichen Tradition des Abendlandes«², ist nur indirekt im Bild zugegen, nämlich als Fluchtpunkt der Aufmerksamkeit einzelner Museumsbesucher:innen. Von den Betrachter:innen der Fotografien erwartet Struth eine Konstruktionsleistung: Sie müssen den Heros gedanklich ergänzen, um die Rezeptionssituation zu vervollständigen und nachzuvollziehen.

Struth greift damit auf eine Methode der Vereinzelung zurück, die bereits Michelangelo anwandte. Die Skulptur zeigt David als jugendlichen Helden, der zum Kampf gegen den Giganten Goliath bereit ist. Frühere David-Skulpturen – wie von Donatello oder Verrocchio – präsentieren David als triumphierenden Sieger mit dem abgeschlagenen Kopf des Riesen (Abb. 2). Bei Michelangelos David müssen die Rezipient:innen die Komplementärfigur Goliath dagegen aus Davids Blickrichtung erschließen. Struth verwendet mit seinen Fotografien eben dieses Gestaltungsprinzip, indem er die David-Skulptur als das Gegenüber der Museumsbesucher:innen ausspart. Damit rücken für die Betrachter:innen der Fotografien die emotionalen Austausch- und Zuschreibungsprozesse in den Vordergrund, die das Publikum mit der heldischen Figur verbinden.

In den Fotografien werden die unterschiedlichen Intensitätsgrade deutlich, mit der die Skulptur in ihrer heroischen Wirkung wahrgenommen wird.³ So zeigt die Aufnahme »Audience 7, Florence 2004« Besucher:innen, die den Kopf in den Nacken gelegt haben und offenbar überwältigt sind von der Wirkmacht der überlebensgroßen Darstellung. Dieser Effekt des Heroischen lässt sich jedoch nicht für alle Anwesenden gleichermaßen behaupten. Ein Beispiel für eine offensichtlich ausbleibende oder zumindest unterbrochene Wirkung des Heroischen ist – neben dem Jungen links, der aus dem Bild herausblickt – der Mann mit Hut, der prominent breitbeinig in der Bildmitte steht und lieber den Fotografen beobachtet, als dem Heros seine Aufmerksamkeit zu schenken. Bei genauem Hinsehen entdecken die Betrachter:innen der Fotografie die David-Skulptur als Spiegelbild in der Sonnenbrille des Mannes (Abb. 3), wodurch sich die gedanklich vervollständigte Rezeptionssituation vereindeutigt. Die Miniaturisierung des Helden als Spiegelbild auf einem Brillenglas – ein wohl zunächst zufälliger, vom Künstler in seiner Bildauswahl jedoch absichtlich beibehaltener Effekt – wirkt wie eine ironische Brechung des Heroischen, eine »Infragestellung des Heroischen als solchem«⁴ womöglich.

Indem Struth nur das Publikum selbst zeigt, macht er es als heterogene Gemeinschaft erkennbar. Ihre Mitglieder zeigen individuelle Grade von Ergriffenheit und Überwältigung, sie kommen und gehen oder bleiben für eine Weile, sind ganz auf

example by Donatello or Verrocchio – portray David as a triumphant victor with the severed head of the giant (Fig. 2). Regarding Michelangelo’s David, however, the recipients themselves have to add, from David’s perspective, the complementary figure of Goliath. In this way, Struth exploits the same design principle in his photographs by not showing the David sculpture as the one facing the audience. For those looking at the photographs, the emotional exchange and attribution processes which occur between audience and heroic figure are thus brought to the fore.

Struth’s photographs highlight the varying degrees of intensity with which the sculpture and its heroic effects are perceived.³ The photograph “Audience 7, Florence 2004”, for example, shows visitors who have tilted their heads back and appear to be overcome by the power of this larger-than-life display, though this effect of the heroic does not take hold of everyone to the same degree. In addition to the boy on the left who looks out of the picture, another example of an apparently absent or at least interrupted effect of the heroic is the man with a hat who stands, legs apart, prominently in the middle of the picture and prefers to watch the photographer rather than pay attention to the hero. If you look closely, it is possible to see the sculpture of David reflected in the man’s sunglasses. This again brings the way

that we, as viewers, mentally complete the photograph into focus. The miniaturisation of the hero into a reflection on the lens of a pair of sunglasses (Fig. 3) – an initially unintended effect that was later deliberately kept by the artist in his selection of frame – seems like an ironic comment on the heroic; a “questioning of the heroic as such”⁴, perhaps.

By solely portraying the hero’s recipients in his photographs, Struth shows the museum’s visitors as a heterogeneous community whose members embody varying degrees of overwhelm. A hero’s audience is characterised as a community whose members come and go or stay for a while, who may fully concentrate on the heroic figure or get distracted. The strong emotional response heroes attract from those who – mentally or physically – gather around them is thus a possible, yet not inevitable, effect.⁵ This observation appears to be



Abb. 3: Das Spiegelbild in der Sonnenbrille verklärt und verunklart gleichermaßen. Es vermittelt den Betrachter:innen der Fotografie, wen die Museumsbesucher:innen bestaunen, während es den monumentalen Helden zu einem winzigen Abbild miniaturisiert.

Fig. 3: The reflection in this man’s sunglasses both clarifies and obscures. It conveys to the viewer of the photograph who the museum visitors are admiring, while miniaturizing the monumental hero into a tiny image.

die heroische Figur konzentriert oder lassen sich ablenken. Die starke emotional-verehrende Wirkung von Held:innen auf diejenigen, die sich – ideell oder physisch – um sie versammeln, erweist sich damit als ein möglicher, jedoch nicht verallgemeinerbarer Effekt.⁵ Diese Beobachtung scheint für die Beschäftigung mit dem Verhältnis von heldischen Figuren und ihren Rezipient:innen zentral. Schließlich bezeugt das Publikum in Struths Fotografie sowohl eine andauernde Präsenz heroischer Darstellungen in kulturellen Kontexten (wie Museen) als auch den dortigen Bedeutungsverlust des Heroischen.

Natürlich spielt im Fall heroischer Darstellungen auch die Berühmtheit des Künstlers bzw. der Künstlerin eine Rolle, denn auch diese können in der gesellschaftlichen Wahrnehmung einen heroischen Status erhalten. Michelangelos künstlerische Kühnheit in der Erschaffung einer Kolossalstatue nach antikem Vorbild wurde beispielsweise schon von Zeitgenossen als eine heroische Gesinnung bezeichnet.⁶ Die Frage, ob das Publikum in »Audience 7, Florence 2004« sich aufgrund der Bekanntheit der Skulptur, der Berühmtheit ihres Schöpfers oder der Bedeutung des biblischen Helden um das Kunstwerk versammelt hat, lässt sich nicht zweifelsfrei beantworten.

Held:innen werden gemacht / Held:innen konstituieren ihr Publikum

Indem Struth sich der Affizierungskraft von Held:innen widmet, verhandelt er modellhaft die wechselseitige Bezogenheit von Held:innen und ihrem Publikum. Heroisierungsprozesse erweisen sich als ein relationales Gefüge, das sich nur dann etabliert, wenn eine heroisierte Person den gestalthaften Fokus einer Verehrergemeinschaft zu bilden vermag. Medialisierungen haben jedoch auch den Anspruch, epochenübergreifend zu wirken. Damit steigt das Risiko eines Misslingens des heroischen Effekts.

Ein Beispiel hierfür ist der Kult um den Dichter Stefan George (1868–1933) und dessen Rezeption. Georges Gedichte übten vor allem auf junge, sinnsuchende Erwachsene eine große Faszination aus, der Dichter umgab sich mit einem sorgsam ausgewählten Kreis junger, intellektueller männlicher Verehrer. George war Initiator und Angehöriger eines Kultes um den früh verstorbenen Gymnasiasten Maximilian Kronberger, gleichzeitig aber auch dessen sinnstiftende Orientierungsfigur und das eigentliche Ziel der Verehrung. Nach Georges Tod wirkten die Erinnerung an den Dichter und an seinen Kult inspirierend für politische Akteure wie die Geschwister Scholl oder die Brüder Stauffenberg in ihrem Widerstand gegen das nationalsozialistische Unrechtssystem. In Rainer Werner Fassbinders Film *Satansbraten* von 1976, einer filmischen Rezeption des Georgekultes, scheitert der Dichter Walter Kranz in seiner Darstellung als Dichturfürst in der Manier Georges jedoch: Seine Referenz auf das Vorbild misslingt. Im Selbstentwurf als Heros vermag

central for discussing the relationship between heroic figures and their recipients. After all, the audience in Struth's photographs testifies to the continued presence of heroic displays in cultural contexts (e.g. museums), but at the same time to the possible loss of the fascination of the heroic.

Of course, the popularity of the artist also plays a role in heroic contexts as they, too, can obtain the status of heroes. Michelangelo's artistic boldness in creating a colossal statue modelled on classical role models was, for example, considered a heroic attitude even among his contemporaries.⁶ The question of whether the viewers in "Audience 7, Florence 2004" have gathered around this piece of art because of the fame of the sculpture, the fame of its creator or the relevance of the biblical hero cannot be answered with certainty.

Heroes are made

By focusing on the hero's power to affect, Struth negotiates the mutual relations between heroes and their audiences. Heroization processes prove to be relational structures that establish themselves only if a heroized person is able to become a figure that a community of admirers can focus on. Medialisation practices also have an effect on heroization processes across epochs, which is why a risk of failure of the heroic effect is always possible and increasing over time.

This is exemplified by the cult around the poet Stefan George (1868–1933) and his reception. George's poems fascinated in particular young adults searching for meaning as the poet surrounded himself with a carefully chosen circle of young, intellectual male admirers during his lifetime. George was not only the initiator and a member of a cult around the student Maximilian Kronberger, who died young, but also the figure that provided meaning and orientation to it, and consequently the actual subject of admiration. After George's death, the memory of the poet and his cult had an inspiring effect on Hans and Sophie Scholl as well as the Stauffenberg brothers in their resistance against the National Socialist system of injustice. In the 1976 film *Satansbraten* by Rainer Werner Fassbinder – a cinematic take on the cult around George – the poet Walter Kranz fails in his portrayal of the famous poet in that his reference to his particular role model remains unsuccessful. A self-styled hero, the protagonist is unable to establish a community of admirers; instead, he exposes himself to ridicule (Fig. 4). This example shows how different audiences at different times set their own standards for what is considered worthy of admiration.

The central status of heroized individuals within groups of admirers generally shows that communities of interpretation are themselves powerful.⁷ Ronald G. Asch and Michael Butter state that heroes do not exist without an audience, as at-



Abb. 4: Heroisierungsprozesse bilden ein relationales Gefüge, das stimmig sein muss. Wo das heroische Vorbild übermächtig ist, wirkt die misslungene Anverwandlung lächerlich: Kurt Raab in der Rolle des Dichters Walter Kranz, der seinem heroischen Vorbild Stefan George nicht gewachsen ist.

Fig. 4: Heroization processes make up a relational structure that must be coherent. When the heroic role model is overpowering, the unsuccessful adaption appears ridiculous: This is the case with fictional poet Walter Kranz (played by Kurt Raab), who fails to live up to his heroic role model Stefan George.

es der Protagonist nicht, eine Verehrergemeinschaft zu bilden; stattdessen gibt er sich selbst der Lächerlichkeit preis. Dies ist ein Beispiel dafür, dass zu unterschiedlichen Zeiten verschiedene Publika eigene Maßstäbe dafür setzen, was als verehrungswürdig gilt (Abb. 4).

Allgemein zeigt der zentrale Stellenwert von heroisierten Personen innerhalb von Adorationsgruppen, dass Heldenverehrung die Bildung von Interpretationsgemeinschaften bedeutet, die selbst wirkmächtig sind.⁷ Ronald G. Asch und Michael Butter stellen fest, dass Held:innen ohne ein Publikum nicht existieren, da ohne eine externe Wahrnehmung Versuche der Fremd- und Selbstinszenierung ins Leere laufen. Held:innen sind demnach auf ein Publikum hin orientiert und auf dieses angewiesen. Das Publikum fungiert nicht nur als Ziel, sondern auch als Ausgangspunkt von Heroisierungsprozessen, was vor allem in Darstellungen des Heroischen deutlich wird. Die heroische Figur erzeugt durch ihre Interaktion mit einem Kollektiv Reaktionen, die auf sie

selbst zurückwirken. Anhaltende Erinnerungen an heroische Figuren durch diejenigen, die sie verehren, sind ein »rekonstruktiver Akt, der den Gegenwartsbezug von Heroisierungen immer wieder neu herstellt«. ⁸

Michelangelos David gibt in Struths Fotografie eine bestimmte Betrachter:innenperspektive (von unten) vor und ist damit im Bild implizit präsent. Das partielle Hälserecken und die Andacht, mit der die Museumsbesucher:innen den David betrachten, macht sie zu essentiellen Bestandteilen von Heroisierungsprozessen, auch außerhalb des Bildes. Schließlich zeigen sich die Museumsbesucher:innen ergriffen und fordern in ihrer Haltung auch die Rezipient:innen der Fotografie zu einer Teilhabe an der staunenden Betrachtung auf (hier an der heroischen Kontemplation vor dem Kampf). Auf sozialer Ebene bildet das bildinterne Publikum eine Verehrergemeinschaft. Sie konstituiert die Darstellung des David als eine heroische. Solange sich die Museumsbesucher:innen unbeobachtet wähnen, vermitteln sie den

tempts to style oneself or others in a heroic fashion come to nothing without external perception. Accordingly, heroes are oriented towards and dependent on an audience. The audience is not only a target but also a starting point for heroization processes, as becomes evident primarily in displays of the heroic. Through interaction with a collective, the heroic figure triggers reactions that reflect back on themselves. Continued remembrance of heroic figures by those who worship them constitutes “an act of reconstruction, which recreates the contemporary relevance of heroizations over and over again”.⁸

In Struth’s photograph, the size of Michelangelo’s David prescribes a specific viewer’s perspective (from below), which makes the sculpture itself implicitly present in the picture. The craning of the necks and the devotion with which some of the museum’s visitors reflect on David show that an overwhelming sensation is an essential part of heroization processes, even affecting the viewers outside the picture. In fact, most of the museum’s visitors appear to be emotionally moved and their poses invite the viewers of the photographs to participate in their state of innercontemplation (in this case, the heroic time of reflection before the fight). On a social level, the audience depicted in the photograph forms a community of admirers. It is this community that makes the presentation of David a heroic one. When not being observed, the visitors give the recipients of the photograph the impression that they can partake in the overwhelming feelings the museum audience seems to be experiencing.⁹ However, as some viewers appear to be unimpressed and look out of the picture rather than at the hero, the opportunity for emotional participation via the perception of the visitors remains ambivalent. Struth shows moments where the hero is present but the heroic effect may fail to materialise and does not always constitute the focus of interest. In these cases, it is the viewers of the photographs themselves who seem to become the focus of attention for those visitors of the museum who are looking at the camera. This shift in focus can invite the recipients of the photograph to question their own stance towards heroism. The coexistence of undivided and divided attention within the audience therefore invites and at the same time excludes the recipients of the photograph.

The heroic stubbornly persists in the idolatry of popular culture and sports. The way star cults are presented in the media is typically characterised by a front shot of an emotionalised audience in tense expectation or jubilant ecstasy (Fig. 5). The great power of the heroic in popular culture is imparted through pictures in horizontal formats, made in the style of history paintings, which suggest that the audience is participating in a special, possibly historic event. Struth plays with these effects when he photographs famous history paintings or copies the format of history paintings, as he did in his Louvre series (1989) (Fig. 6). His large-sized photographs address the heroic at the threshold between art, culture and the popular. They reflect the presence of the heroic in specific contexts of perception and pres-



Abb. 5: Die Fotografie zeigt ein Publikum in euphorischem Warten auf die Teilnehmenden einer Tour de France der 1930er Jahre. Die Wirkmacht der Sporthelden ist schon vor ihrer Ankunft anhand der aufgeregten Haltung des Publikums spürbar.

Fig. 5: This photograph shows spectators excitedly awaiting the participants of a Tour de France race in the 1930s. The power exerted by the athletes – another type of hero – can be felt from the spectators' excitement before they even arrive.

Eindruck einer ungestörten Teilhabemöglichkeit an ihren überwältigenden Empfindungen.⁹ Da jedoch einzelne Betrachter:innen unbeeindruckt scheinen und lieber aus dem Bild herausblicken, als dem Herois ihre Aufmerksamkeit zu schenken, bleibt die emotionale Teilhabemöglichkeit an dem Museumspublikum für die eigentlichen Rezipient:innen der Fotografie ambivalent. Struth zeigt Augenblicke, in denen der Herois präsent ist, die heroische Wirkung jedoch ausbleiben kann und nicht immer den Fokus des Interesses bildet. Für die Betrachter:innen der Fotografie, die scheinbar selbst zum Aufmerksamkeitsfokus der widerständigen, vom Heroischen unbeeindruckten Museumsbesucher:innen werden, stellt sich die Frage der eigenen Haltung zum Heldentum. Die Ko-Existenz geteilter und ungeteilter Aufmerksamkeit im Publikum lädt die Betrachter:innen der Fotografie ein und schließt zugleich aus.

Bis heute hält sich das Heroische hartnäckig in der Idolatrie der Popkultur und dem Sport. Die mediale Inszenierung von Starkulturn zeichnet sich typischerweise durch die Frontalaufnahme eines emotionalisierten Publikums in gespannter Erwartung oder jubelnder Ekstase aus (Abb. 5). Die starke Wirkmacht des Heroischen in der Popkultur wird durch Bilder in horizontalen Formaten vermittelt, die an die Gattung des Historienbildes angelehnt sind und die Partizipation an einem besonderen, möglicherweise geschichtsträchtigen Moment suggerieren. Struth spielt mit diesen Effekten, wenn er – wie in seiner Serie zum Museumspublikum im Louvre (1989) – berühmte Historien Gemälde abfotografiert oder das Format von Historienbildern für seine Fotografien übernimmt (Abb. 6). Damit thematisieren seine großformatigen Fotografien das Heroische an der Grenze zwischen Kunst, Kultur und Populärem. Reflektiert wird die andauernde Präsenz des Heroischen in bestimmten Wahrnehmungs- und Präsentationskontexten, in denen die nationale, kulturelle und soziale Bedeutung von Held:innen konstruiert oder verhandelt wird. Struths Fotografien befassen sich entsprechend auch mit der »Frage nach der gesellschaftlichen Funktion [der] Kommunikations-



Abb. 6: Monumentalität in der bildenden Kunst kann heroische Bedeutung zum Tragen bringen, sie aber auch lediglich suggerieren. Thomas Struths großformatige Fotografien, die in Galerien alter Meister auf den ersten Blick selbst wirken wie Historien Gemälde, können für die Betrachter:innen ein Anlass sein, über die Wirkmacht und Überzeugungskraft heroischer Wirklichkeitskonstruktionen zu reflektieren.

Fig. 6: In visual arts, monumentality can emphasise heroic significance, but it can also merely suggest it. Thomas Struth's large-format photographs, which, at first glance, appear to be historical paintings in old master galleries, can provide viewers with an opportunity to reflect on the power and persuasiveness of heroic constructions of reality.

entation in which the national, cultural, and social relevance of heroes is constructed or negotiated. Struth's photographs thus focus on "the question of the societal function of communication processes about the heroic" as well as the role of various media and institutions as a means of heroization and reality construction.¹⁰ Traditional heroes and their historiographic significance, especially their relevance for the present, are put up for debate.

As early as 1840, Thomas Carlyle considered the worship of heroes in any society as an anthropological constant, although today this theory is rightly considered eurocentric.¹¹ Still, Carlyle's thoughts are helpful for understanding expectations that take for granted the significance of the heroic in specific contexts, such as large museums and media presentations. Even if the sight of a hero does not cause any great emotions, "some of the [heroic] energy potential remains palpable in the ironic breaking with, or rejection of, the appeal".¹² Ulrich Bröckling notes

prozesse über das Heroische« sowie mit der Rolle unterschiedlicher Medien und Institutionen als Mittel der Heroisierung und Wirklichkeitskonstruktion.¹⁰ Überlieferte Held:innen werden in ihrem historiographischen Stellenwert und insbesondere ihrer Bedeutung für die Gegenwart zur Diskussion gestellt.

Thomas Carlyle bezeichnete bereits 1840 die Verehrung von Helden als Fundament einer jeden Gesellschaft und damit als anthropologische Konstante, wobei diese These heute zu Recht als eurozentrisch gilt.¹¹ Dennoch ist Carlyles Überlegung für das Verständnis einer Erwartungshaltung hilfreich, die die Bedeutung des Heroischen in bestimmten Kontexten, wie großen Museen oder auch spezifischen medialen Darstellungsformen voraussetzt. Selbst wenn der Anblick eines Heros keine großen Emotionen auslöst, »bleibt noch in der ironischen Brechung oder Zurückweisung des Appells etwas von [dem heroischen] Energiepotenzial spürbar«.¹² Ulrich Bröckling bemerkt hierzu, dass heroische Kontexte in der Regel »Kraftfelder« erzeugen, die »alle, die in ihre Reichweite gelangen, auf den Heldenpol auszurichten versuchen«.¹³

Struth thematisiert die Rolle bestimmter Darstellungsweisen hinsichtlich ihrer heroischen Wirkmacht, indem er auch das Ausbleiben heroischer Attraktionskraft zeigt. Damit wird deutlich, dass Museen und Historienbilder heute nicht allein der Konstruktion und Bestätigung von Held:innen dienen, sondern auch ihrer Verhandlung. Der Ausgang dieses Prozesses ist nicht vorherbestimmt, sondern hängt vom jeweiligen Publikum und der Epoche ab.

Medien und Institutionen als Held:innenmacher

Struths Museumsfotografien entstanden in einer Zeit, als Museumsbauten im großen Stil neu geplant wurden und sich als ein populäres Ziel des internationalen Tourismus etablierten.¹⁴ Die hochrangigen Museen, in denen Struth fotografierte – der Prado in Madrid, der Pariser Louvre, die Galleria dell’Accademia in Florenz und das Pergamonmuseum in Berlin – waren vor allem zur Zeit der Nationalstaatsgründungen Orte der kulturellen Verständigung und der nationalen Selbstvergewisserung sowie des Prestiges gewesen. Struth hatte seine Museumsfotografien zunächst als eine Art »Erinnerungskampagne« geplant, in der die Fähigkeit von Kunst reflektiert werden sollte, den Besucher:innen eine lebhaftige Einbeziehung in die Geschichte und ihre Protagonist:innen zu gewähren (Abb. 7).¹⁵

Inspiziert von Restaurierungsarbeiten an Gemälden, denen der Künstler beiwohnen durfte, interessierte er sich zunehmend für die verschiedenen Zeitschichten von Bildern, die er nicht allein auf materieller Ebene, sondern auch hinsichtlich der sich wandelnden Rezeptionskontexte reflektierte. Die Fotografie nutzt Struth ähnlich wie einen »Zeitraffer«, der die unterschiedlichen historischen Wirkweisen eines Kunst-

that heroic contexts usually generate “energy fields” that “try to align with the heroic pole all those who are within their range”.¹³

Struth addresses the role of specific forms of presentation with regard to their heroic power, also by showing the absence of the heroic force of attraction. It becomes obvious that museums and history pictures today do not only play a part in constructing and confirming someone’s status as a hero but also its negotiation. The outcome of this process is not predetermined but depends on the respective audience and the epoch.

Media and institutions as hero-makers

Struth’s photographs were taken at a time when new museum buildings were being planned on a large scale and established themselves as popular destinations of international tourism.¹⁴ The world-class museums where Struth took his pictures – the Museo del Prado in Madrid, the Louvre in Paris, the Galleria dell’Accademia in Florence and the Pergamon Museum in Berlin – have all been places of cultural communication, national self-assurance and prestige, especially at the time the national states were founded. Struth initially conceived his museum photographs as a sort of “remembrance campaign” that was intended to reflect art’s capability to permit the audience vivid involvement in history and its protagonists (Fig. 7).¹⁵

Inspired by restoration work on paintings, he became increasingly interested in the different time layers of images, which he reflected upon not only on a material level but also with regard to the changing contexts of reception. Struth uses photography as a sort of “time-lapse”, which makes the



Abb. 7: Struths Museumsfotos vermitteln, dass sich »Zeitschichten« nicht nur im wörtlichen Sinne auf die ausgestellten Objekte selbst legen. Im übertragenen Sinne können sie sich mit zunehmendem Zeitverlauf auch zwischen Objekten und ihrem Publikum bilden und die Rezeption erschweren, weil sich Verstehens- und Rezeptionskontexte wandeln.

Fig. 7: Struth’s museum photographs suggest that “layers of time” are not only applied to the exhibited objects themselves in a literal sense. In a figurative sense, such layers can also develop between objects and their audience as time passes, making reception more difficult because the contexts of understanding and perception change.



Abb. 8: Jean-Léon Gérôme malte 1868 den Leichnam des Marshall Ney, der während der Unruhen der Französischen Revolution mehrfach die Seiten gewechselt hatte. Thema des Historienbildes ist nicht die Exekution der einst heldischen Figur, sondern der achtlos zurückgelassene Leichnam. In diesem Wandel kündigt sich eine Kritik am Heroischen im Medium Bild an bzw. ein Zweifel an der allgemeinen und überzeitlichen Wirkmacht von Held:innen. Ihr heroischer Status beruht auf Dynamiken der Zuschreibung und ist dementsprechend veränderlich.

Fig. 8: Jean-Léon Gérôme's 1868 painting of Marshall Michel Ney's dead body. This French Commander had changed sides several times during the turmoil surrounding the French Revolution and was subsequently shot for committing treason. The theme of this historical painting is not the brutal execution of a once heroic figure, but rather the careless abandonment of his body. This artistic shift suggests a critique of heroism in the painting's visual medium, as well as doubts about the universal and timeless power of heroes. Their heroic status is based on the dynamics of attribution and is accordingly volatile.

werks in verdichteter Form zugänglich macht.¹⁶ Als ein »psychologischer Seismograph« schreiben sich die großformatigen Fotografien in die Geschichte der Historienmalerei ein, die von unterschiedlichen Phasen der Erschütterung heroischer Darstellungskonventionen geprägt wurde.¹⁷

Struth wählte für seine Fotografien ungewöhnlich große Formate, die ihnen den Titel »Historienfotografien« einbrachte. Das Historienbild ist in der Kunstgeschichte die Gattung heroischer Darstellung; es erzählt von Held:innen und ihren geschichtsschreibenden Taten. Seit dem 19. Jahrhundert wird in dieser Gattung jedoch auch die Krise des Heroischen verhandelt, die u. a. auf die Französische Revolution zurückgeht, in der das aufbegehrende Volk an die Stelle eines einzelnen Heros trat.¹⁸ Die künstlerische Abarbeitung am Heroischen findet sich bei Malern wie Francisco de Goya, Jean Léon Gérôme (Abb. 8) oder Édouard Manet im Motiv des gewaltsamen Heldentodes und zeichnet sich durch Dezentrierung des Helden oder seine Darstellung als zunächst achtlos liegengelassener Leichnam aus. Wolfgang Kemp bezeichnet die Verschiebung eines Interesses der Kunst von der heroischen Figur auf ihre (ausbleibende) Wirkmacht als eine Trivialisierung des Heldentums, ausge-

löst durch die beständige Umwertung dessen, was ein Held oder eine Heldin im Kontext der Französischen Revolution und der folgenden politischen Machtwechsel gewesen war.¹⁹ Struths Historienfotografien reihen sich in diese Entwicklung ein, indem sie zunächst ein Versprechen auf Teilhabe an einer gemeinschaftlichen Versenkung in die Darstellung einer heroischen Figur geben, diese jedoch letztlich nur abwesend oder indirekt, beispielsweise als Spiegelung, ins Bild kommt.²⁰

different modes by which a piece of art evokes an effect accessible in a condensed form.¹⁶ Like a “psychological seismograph”, the large-sized photographs find their place in the tradition of history painting – a genre that has been shaped by different phases of crisis within the heroic and its presentations.¹⁷

Struth chose exceptionally large formats for his photographs, which earned them the title of “history photographs”. In art, the history painting is the traditional genre of the heroic as it tells stories of heroes and their deeds. Ever since the 19th century, however, the history painting has also been the genre in which the crisis of the heroic is debated. This crisis was a result of the French Revolution, which replaced the individual hero with a whole population of rebelling people.¹⁸ The artistic negotiation of the heroic can be found in the motif of the violent death of the hero, depicted by painters like Francisco de Goya, Jean Léon Gerôme (Fig. 8) or Édouard Manet, and is characterised by the decentralisation of the hero or his presentation as a corpse carelessly cast aside. Wolfgang Kemp describes this shift in art history from the heroic figure to (the absence of) its immense power as a trivialisation of heroism, caused by the constant re-evaluation of what being a hero actually meant in the context of the French Revolution and the subsequent political power shifts.¹⁹ The large-sized photographs by Struth reflect this development in that they initially promise participation in a communal reflection on the heroic figure. However, the hero only appears indirectly, as a reflection on dark sunglasses, or he is completely absent from the picture.²⁰ The devaluation or the lack of a heroic figure in the picture, the absence of this magnet of attention, enhances the significance of the recipients. They become instances that weight the heroic.²¹ Audiences can be hero-makers – or they can deny heroization.

Another and certainly extreme example of this meta-aesthetic reflection on the heroic is Barnett Newman’s large-sized painting entitled “Vir Heroicus Sublimis”, dated 1950–51 (Fig. 9), in which the hero is only mentioned in the title (which translates to “A Sublime Hero”). In this abstract painting, which consists of a red field with vertical stripes, the artist plays with an aesthetics of overwhelm, not caused by a larger-than-life figure but by the sheer size of the painting itself and the immersive effect of the colour red. In the replacement of the heroic figure by abstraction, Newman shifts the experience of the heroic from the level of the motif to the level of representation. The overwhelming effect of colour and of the painting’s format is striking, even without, or rather because of the lack of a heroic figure.

The difference between heroes as motifs and heroic aesthetics is also illustrated in a particularly impressive way by the artist Andreas Gursky. In his large-format 2011 photomontage “Rückblick” (engl. Review), we see German politicians from behind (Gerhard Schröder, Helmut Schmidt, Angela Merkel and Helmut Kohl) as they sit in front of a painting by Barnett Newman (Abb. 10). This doubling of the heroic in the picture and its presence and absence addresses the political level of heroiza-



Abb. 9: Mit seiner überwältigenden Größe steht Barnett Newmans Gemälde »Vir Heroicus Sublimis« (»Ein erhabener Held«) von 1951 in der Tradition des klassischen Historienbildes. Doch statt einer heroischen Tat ist ein rotes Farbfeld ohne Gegenstandsbezug zu sehen. Erhebende Wirkung erzielen nunmehr die schiere Größe und das Bildmaterial Farbe, nicht die Identifikation mit einer heroischen Figur. Ästhetiken mit heroischer Wirkmacht können in der Kunst fortleben, auch wenn keine Held:innen zu sehen sind.

Fig. 9: With its overwhelming size, Barnett Newman's 1951 painting "Vir Heroicus Sublimis" ("A Sublime Hero" in Latin) is meant to portray a historical event. But instead of depicting heroic deeds, all we can see is a vast expanse of the colour red – with no reference to an object. Its impressive effect on the viewer is achieved by its sheer size and use of colour, as opposed to identifying a heroic figure. Aesthetics that exert heroic power can live on in art, even if there are not any heroes to be seen.

Die Abwertung oder das Fehlen einer heroischen Figur im Bild, die nicht länger Magnet der Aufmerksamkeit ist, wertet die Bedeutung der Rezipient:innen auf: Sie werden zu Instanzen, die das Heroische gewichten.²¹ Publika können nicht nur Heldenmacher:innen sein, sondern sie können Heroisierung auch verweigern. Ein weiteres und durchaus extremes Beispiel für diese metaästhetische Reflexion über das Heroische ist Barnett Newmans ebenfalls großformatiges Gemälde »Vir Heroicus Sublimis« von 1950/51 (Abb. 9), in dem der Held nur noch allgemein im Titel genannt wird (übersetzt: »Ein erhabener Held«). In seinem abstrakten Gemälde, bestehend aus einem roten Farbfeld mit senkrechten Streifen, spielt der Künstler mit einer überwältigenden Ästhetik, die sich nicht länger durch eine überlebensgroße Figur, sondern durch die Größe des Bildes selbst und die eindringliche Wirkung der roten Farbe ergibt.



Abb. 10: Auch Andreas Gurskys großformatige Fotografie »Rückblick« (2015) befasst sich mit der Tradition des Historienbildes. Gursky inszeniert die (heute) ehemaligen Bundeskanzler:innen Gerhard Schröder, Helmut Schmidt, Angela Merkel und Helmut Kohl beim Betrachten des abstrakten Gemäldes von Barnett Newman. Als Rückenfiguren sind sie selbst keine heroischen Figuren, sondern Teil einer ästhetischen Überwältigung durch ein großformatiges Gemälde. So werden die Betrachter:innen der Fotografie einerseits Zeug:innen heroischer Affizierung; andererseits können sie die Mechanismen von Heroisierungsprozessen kritisch-distanziert reflektieren.

Fig. 10: Andreas Gursky's large-format photograph »Review« (2015) also depicts a type of historical image. Gursky poses former German Chancellors Gerhard Schröder, Helmut Schmidt, Angela Merkel and Helmut Kohl looking at the abstract painting by Barnett Newman. Seen only from behind, the politicians are not meant to portray heroic figures themselves, but are rather part of an aesthetic overload caused by the large-format painting. As a result, viewers observing the photograph become witness to the fascination of heroism; they can also critically and remotely reflect on the mechanisms of heroization processes.

tion processes as a possible method of overarching power structures and ironically breaks with their immersive effect. On a motif level, an overwhelming aesthetics juxtaposes the portrayal of prominent personalities, who in turn offer themselves as figures of identification to the recipients of the painting. The actual viewers of Gursky's photograph are thus confronted with the artistic methods and the figural presentation of the heroic as two separate areas. The picture medium itself becomes a hero-maker (as does the audience); its motifs and aesthetics evoke heroization processes. In addition, the photographed picture raises the question of a continued survival of the heroic in an epoch of new media.

Indem die Abstraktion die figurale Darstellung ablöst, verschiebt Newman die Erfahrung des Heroischen von der Ebene des Motivs auf die der Darstellungsweise. Die entgrenzende Wirkung von Farbe und Format ist überwältigend, und zwar ohne dass eine heldische Figur auftritt.

Die Differenz zwischen Held:innen als Motiv und heroischer Ästhetik hat zudem besonders eindrücklich der Künstler Andreas Gursky verdeutlicht. In seiner großformatigen Fotomontage »Rückblick« (2011) platzierte er die Rückenansichten deutscher Politiker:innen (Gerhard Schröder, Helmut Schmidt, Angela Merkel und Helmut Kohl) so, als würden die vier vor einem Gemälde von Barnett Newman sitzen (Abb. 10). Die Verdopplung des Heroischen im Bild in seiner An- und Abwesenheit thematisiert die politische Ebene von Heroisierungsprozessen als Teil übergeordneter Machtstrukturen und bricht ironisch ihre ästhetische Sogwirkung. Auf der Ebene des Motivs steht eine überwältigende Ästhetik der Darstellung bekannter Persönlichkeiten gegenüber, die sich wiederum den Rezipient:innen des Bildes als Identifikationsfiguren anbieten. Den eigentlichen Betrachter:innen von Gurskys Fotografie werden dadurch die künstlerischen Stilmittel und die figürliche Darstellung des Heroischen als zwei voneinander getrennte Bereiche vor Augen geführt. Das Medium Bild tritt ebenso wie das Publikum als ein Heldenmacher auf und evoziert durch Motiv und Ästhetik Heroisierungsprozesse. Zudem stellt das fotografierte Bild die Frage nach dem Weiterleben des Heroischen im Zeitalter neuer Medien.

Struths »Audience 7, Florence 2004« thematisiert die Bedeutung der Gattung der Historienmalerei für das Aufrufen einer Erwartungshaltung im Kontext heroischer Darstellung. Die Fotografie zeigt die Wirkmacht heroischer Medialisierung jedoch als eine, die sowohl überwältigen als auch ausbleiben kann. Anders als bei Newman werden die Betrachter:innen nicht selbst emotional angesprochen, sondern die Wirkmacht des David als Heros wird beobachtbar. In dieser Hinsicht ähnelt Struths Spiel mit bildinterner und -externer Wirkung demjenigen Gurskys. Heroisierung wird deutlich als ein relationales Gefüge von Held:innen und ihrem Publikum und insofern als ein Akt der äußeren Zuschreibung. Der Blick auf die Reaktionen des Museumspublikums thematisiert die »technisch-medialen Bedingungen der Produktion von bildlicher Evidenz«, also der Bezeugung von Held:innen und ihrer medialen Vermittlung.²² Die Wirkmacht des Heroischen erweist sich folglich als ein Ergebnis des Zusammenspiels aus heroischer Darstellung (in Motiv und Stil), dem Präsentationskontext des Werkes (z.B. in einem Museum) und der emotionalen Teilhabemöglichkeit an einem geteilten Wahrnehmungserlebnis.²³ Je nach Rezeptionssituation lösen Held:innen unterschiedliche Reaktionen aus, manche lassen sie kalt; ihre gemeinschaftsbildende Wirkung ist zeit- und situationsabhängig. In bestimmten Kontexten hält sich das Heroische jedoch äußerst hartnäckig.

Struth's "Audience 7, Florence 2004" addresses the significance of the genre of history paintings for the evocation of the heroic in the realm of certain presentation contexts. In his photography, the artist reflects on the power of heroic aesthetics as something that can overwhelm as well as fail to affect an audience. In contrast to Newman, the viewers of Struth's photographs are not directly addressed; rather, the emotional power of David as a heroic figure becomes observable. In this regard, the way Struth plays with the picture's internal and external affective arrangements is similar to Gursky's. Heroization is illustrated as a relational fabric of heroes and their audiences depending on reciprocal acts of external attribution. The focus on the reactions of the visitors addresses the "technical and/or media-related conditions of the production of visual evidence", that is, of the attestation of heroes and the way they are presented in the media.²² The power of the heroic therefore proves to be the result of the synergy between heroic presentation (in motif and style), the context a work is presented in (e.g. museum) and the opportunity for emotional participation in an aesthetic arrangement.²³ Depending on the reception situation, heroes spark various responses, or none at all; their community-building effect depends on time and situation. In specific contexts, however, the heroic stubbornly persists.

Anmerkungen

- 1 Bröckling 2019.
- 2 Fried 2008, 148.
- 3 Ebd.
- 4 Gelz u.a. 2015, hier S. 136.
- 5 Ebd, 138.
- 6 Hubert 2013, 211.
- 7 Asch und Butter 2016b, 11.
- 8 Feitscher 2021.
- 9 Die unbeobachtete Betrachtung der Wirkmacht von Bildern interessierte bereits den Kunstkritiker Diderot: Bexte 2005, 299.
- 10 Gelz u.a. 2015, 138.
- 11 Carlyle 1901. Hier wird explizit die männliche Form verwendet. Vor allem indigene Kulturen haben ein anderes Weltverständnis, das nicht auf kolonialem Heroentum aufbaut.
- 12 Bröckling 2019.
- 13 Ebd.
- 14 Weski 2017, 11–17.
- 15 Enwezor 2017, 304.
- 16 Ebd., 308.
- 17 Ebd.
- 18 Wedekind 2014, 238.
- 19 Kemp 1985, 111.
- 20 Söntgen 2007, 49–68.
- 21 Busch 2014, 228.
- 22 Belting 2005, 120.
- 23 Das Verhältnis von Realitätsnähe und Fotografie ist komplex und kann hier nur angedeutet werden. Dieser Artikel bezieht sich auf die Rolle von Fotografien im Kontext von menschlichem Leid wie Krieg und Terror. Nach Hana Gründler drängt Gewalt darauf hin, Bild zu werden. In der Sichtbarwerdung des Leids in der Fotografie verlangt das Grauen nach einer aktiven Auseinandersetzung. Hierdurch werden die Betrachter zu (un-)moralischen Voyeuren. Vgl. Gründler 2019, 203.

Notes

- 1 Bröckling 2019.
- 2 Fried 2008, 148.
- 3 Ibid.
- 4 Gelz et al. 2015, here p. 136.
- 5 Ibid, 138.
- 6 Hubert 2013, 211.
- 7 Asch and Butter 2016b, 11.
- 8 Feitscher 2021.
- 9 The unobserved observation of the power of pictures already roused the interest of art critic Diderot: Bexte 2005, 299.
- 10 Gelz et al. 2015, 138.
- 11 Carlyle 1901. Here, the male form is explicitly used. Especially indigenous cultures have a different understanding of the world, one which does not build on colonial heroism.
- 12 Bröckling 2019.
- 13 Ibid.
- 14 Weski 2017, 11–17.
- 15 Enwezor 2017, 304.
- 16 Ibid., 308.
- 17 Ibid.
- 18 Wedekind 2014, 238.
- 19 Kemp 1985, 111.
- 20 Söntgen 2007, 49–68.
- 21 Busch 2014, 228.
- 22 Belting 2005, 120.
- 23 The relation between realism and photography is complex and can only be touched upon here. The article refers to the role of photographs in the context of human suffering, e.g. in war and terror. According to Hana Gründler, violence seeks to become a picture. In making suffering visible, photography demands active involvement with the horrific. Thus, viewers become (im)moral voyeurs. Cf. Gründler 2019, 203.

© 2024 Anne Hemken-dreis, Publikation: Wallstein Verlag; DOI <https://doi.org/10.46500/83535581-003> | CC BY-NC-ND 4.0
Abbildungsnachweise / Image Credits: <https://doi.org/10.46500/83535581-ill>