

Nr.04: PALIMPSEST 2,-€  
Magazin für Kunst und Wissenschaft, Ludwig-Maximilians-  
Universität und Akademie der Bildenden Künste München,  
ISSN: 2747-9455, ISBN: 978-3-947250-50-9 verb. Online-Ausgabe

B E I T R Ä G E

Anastasia Alenchenko ■ Andre Bagh ■ Mar-  
co Gurung ■ Malene Hagen ■ Kaj Häuser ■ Hen-  
ry Kaap ■ Matthias Keitel ■ Dagmar Keultjes ■  
Franziska Lampe ■ Sarah Müller-Oerlinghausen  
■ Julius Niemeyer ■ Michaela Reißfelder-Zes-  
sin ■ Mira Schienagel ■ Gabriele Winter Pereira

HERAUSGABE, LEKTORAT, KORREKTORAT

Henry Kaap ■ Franziska Lampe

R E D A K T I O N

Magdalena Becker \_ Ordnungskonzepte und Kar-  
tenkunde ■ Daniela Stöppel \_ Wissenschaft und  
Weltanschauung ■ Niklas Wolf \_ Erstaunliches  
und Wunderbares ■ Akademie der Bildenden Kün-  
ste München ■ Akademiestr. 2-4 ■ 80799 München

V E R L A G

Hammann von Mier Verlag, München 2023

GRAFIK & DRUCK

Andre Bagh ■ Andreas Ullrich ■ rosidruckt ■

Das Werk, einschließlich seiner Teile, ist urhe-  
berrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne  
Zustimmung des Verlages und der Autor:innen unzu-  
lässig. Dies gilt insbesondere für die elektroni-  
sche oder sonstige Vervielfältigung, Übersetzung,  
Verbreitung und öffentliche Zugänglichmachung.

F Ö R D E R U N G

Akademieverein München ■ Akademie der Bildenden Kün-  
ste München ■ Freundeskreis des Instituts für Kunstge-  
schichte der LMU ■ Institut für Kunstgeschichte der LMU

© 2 0 2 3

Texte bei den Autor:innen; Ab-  
bildungen bei den Fotograf:innen.

A U F L A G E

— / 300 —

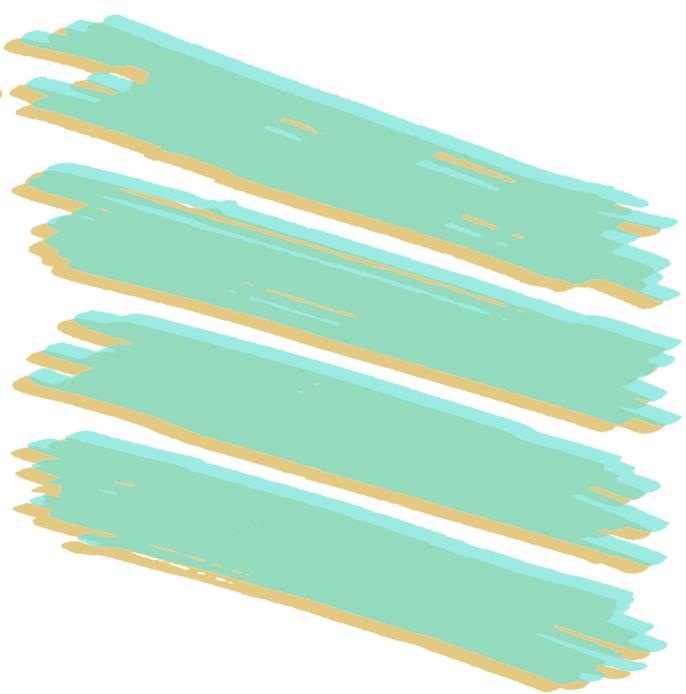


Abb. 1

Der britische Fotograf Idris Khan hat alle Seiten von Sigmund Freuds «Das Unheimliche» überblendet. Der Essay erschien zuerst 1919 in der von Freud herausgegebenen Zeitschrift *Imago*. Khan hat für seine Arbeit eine spätere Ausgabe mit Abbildungen, u.a. von Leonardo da Vinci, verwendet, was im Palimpsest der Darstellung in der Überlagerung der Seiten deutlich sichtbar ist. Vorlage aus: Pia Müller-Tamm (Hg.): Idris Khan Every..., Ausst.-Kat. Düsseldorf, Bielefeld 2008 (Idris Khan, Sigmund Freud's *The Uncanny*, 2006, o. S.).



Abb. 2

Stereoskopische Aufnahme des historischen Berliner Stadtschlusses mit überlagernden Fotografien des neuen Berliner Schlosses/Humboldt Forums und dem Palast der Republik. Bild-idee von HK&FL unter Verwendung und teilweiser Beschneidung der Vorlagen: 1. Fotograf: Johann Friedrich Stiehm, Das Königl. Schloss Berlin, um 1870, Stereoskopie (Albuminpapier auf Karton), Rijksmuseum Amsterdam, RP-F-F13258; 2. Fotograf: in: o.A., Palast der Republik Berlin, 1978, Abb. in: Wolfgang Pehnt: Deutsche Architektur nach 1900, Ludwigsburg 2005, S. 368; 3. Fotograf: Frank Schulenburg: Fassade des Berliner Schlosses, 2022, Wikimedia Creative Commons.



2

Abb. 3

Die beiden Stifterfiguren aus dem Naumburger Dom sind in der originalen fotografischen Vorlage manuell koloriert worden, während der Rest der Aufnahme monochrom bleibt. Die Übermalungen orientierten sich dabei an der historischen polychromen Farbfassung, die noch heute an den Steinskulpturen zu sehen ist. Die Farbe legt sich über die Figuren und versucht so den Moment der Vivifikation auch mit fotografischen Mitteln zu reproduzieren (hier in den Farben der Heftgestaltung). Abb.: Verlag F. Bruckmann: Naumburger Meister, Stifterfiguren Ekkehard II. und Uta (Naumburger Dom), 13. Jahrhundert, Abzug auf Karton, um 1910, 43,8 x 36,2 cm (Blattmaß), 38,2 x 32,2 cm (Bildmaß), Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Photothek/Archiv, Bildarchiv Bruckmann, ZI-BAB-29-ARCH-MNO.



## Palimpsest oder Vom Vibrieren der Erinnerung in Text, Bild, Körper, Ton und Raum

«Ein Bild sagt mehr als tausend Worte» – «A picture is worth a thousand words» – «Una imagen vale más que mil palabras» ... Dieses altbekannte Sprichwort existiert in mehreren Sprachen und besagt, dass komplexe und mitunter vielschichtige Ideen leichter durch ein einziges Bild vermittelt werden können, als durch eine bloße verbale Beschreibung. Auch Leonardo da Vinci war von der Überlegenheit des Bildes über das Wort überzeugt. Für Leonardo liegt die Überlegenheit des Bildes dabei darin begründet, dass es den Betrachter:innen das Verbildlichte unmittelbar vor Augen stellt und es somit zu Gegenwart und Wirklichkeit werden lässt. Kurz: #YouGetWhatYouSee! Bertolt Brecht hingegen hatte Zweifel an der Erkenntnisfähigkeit von Bildern: «Eine Photographie der Krupp-Werke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht.»<sup>1</sup> Schrift, oder besser, ein geschriebener Text zeichnet sich hingegen durch eine andere Art von Zeitlichkeit und Präsenzhaftigkeit aus, nämlich durch Linearität und Sukzessivität.<sup>2</sup> Der portugiesische Künstler und Kunsttheoretiker Francisco de Holanda (1517–1585) war wiederum ganz ähnlicher Meinung wie Leonardo. Holanda umschrieb die Nachteile der Rezeption des geschriebenen Wortes anhand einer Erfahrung, die uns – Generation Goldfisch! – auch heute sicher nicht fremd ist, und zwar jene der kurzen Aufmerksamkeitsspanne. Auftritt Holanda:

«Wonach die Dichter trachten und was sie für die größte Kunst halten, ist, mit Worten (und oft mit viel zu vielen und viel zu langen Worten) einen Meeressturm oder den Brand einer Stadt auszumalen, den sie viel lieber wirklich als Bild malen möchten, wenn sie es nur könnten. Habt ihr aber einen solchen Sturm mit Mühe bis zu Ende gelesen, so habt ihr bereits den Anfang vergessen und nur den letzten Vers gegenwärtig, auf dem eure Augen noch haften [...]. Wie viel beredter aber ist die Malerei, die zu gleicher Zeit den ganzen Sturm mit Donner, Blitz, Wogenbrausen, sowie untergehende Schiffe, Felsen und Fahrzeuge zeigt [...]. Auch führt sie den Brand der Stadt mit allen seinen Schrecknissen unmittelbar und deutlich vor Augen, so natürlich und anschaulich, als wäre es Wirklichkeit. [...] Sie zeigt Euch das aber nicht in Worten aufgelöst, so dass Ihr Euch nur derjenigen Zeile erinnert, die Ihr zuletzt gelesen habt, das Vorhergegangene aber vergesst und das Nachfolgende noch nicht kennt, – welche Zeile noch dazu nur die Ohren eines Grammatikers und diese selbst nur mit Mühe aufzufassen vermögen – während die Augen hingegen, mit eins, wohlgefällig auf einem Bilde jenes Schauspiel betrachten, in welchem sie die Wirklichkeit wiedererkennen.»<sup>3</sup>

Und, liebe:r Leser:in, schon vergessen, wie dieser Text gleich nochmal anfang? Was Leonardo und Holanda als vermeintlichen Nachteil geschriebener Texte bezeichnen, hat eigentlich viel mehr mit der menschlichen Fähigkeit zu tun, sich Dinge im großen Umfang einzuprägen. Unser Gedächtnis ist – Achtung, Metapher! – keine Cloud, in die alles Gesehene, Gehörte, Gesagte etc. eingeht und aus der wir diese Informationen bei Bedarf wieder gezielt

downloaden können. Wobei es im Laufe der Menschheitsgeschichte, die immer auch eine Geschichte der vom Menschen genutzten (Aufzeichnungs-)Medien ist, eine Vielzahl an Metaphern gab, mit deren Hilfe die Funktionsweise des Gedächtnisses zu erfassen versucht worden ist.<sup>4</sup> Von der (Wachs-)Tafel, zum Buch, zu Fotografie und Film, kaum eine Gedächtnismetapher funktioniert so gut, wie jene, die der englische Romantiker Thomas De Quincey (1785–1859) geprägt hat. In seinem Essay «The Palimpsest of the Human Brain» verglich er das menschliche Gehirn mit einem Palimpsest. De Quincey fragt darin: «What else than a natural and mighty palimpsest is the human brain? [...] Everlasting layers of ideas, images, feelings, have fallen upon your brain softly as light. Each succession has seemed to bury all that went before. And yet, in reality, not one has been extinguished.»<sup>5</sup> Laut de Quincey sind sämtliche Erinnerungen, seien es Ideen, Bilder oder Gefühle, die sich schichtenweise ins Gedächtnis eingeschrieben haben, also weiterhin fortlaufend präsent. Sie sind nur eben nicht mehr als klar definierbare *layer* erkennbar und voneinander unterscheidbar, sondern durch Überschreibung, multiple Überlagerung Teil eines größeren Ganzen geworden. Ganz ähnlich ist dieser Gedanke auch auf das Lesen, Analysieren und Verstehen von Bildern und Texten zu übertragen. Der französische Literaturwissenschaftler Gérard Genette (1930–2018) hat 1982 mit seinem Werk *Palimpsestes. La littérature au second degré*<sup>6</sup> eine weitreichende Abhandlung veröffentlicht, die ausgehend vom allgemeineren Begriff der Intertextualität, die Beziehungen zwischen Texten untersucht. Unter dem Schlagwort Transtextualität fasst er dabei fünf unterschiedliche Typen und Terminologien zusammen, mit denen er ein Instrumentarium entwickelte, die Relationen von verschiedenen Texten zueinander zu systematisieren, zu konkretisieren und für die Analyse von Texten nutzbarer zu machen. In Weiterführung und Auseinandersetzung mit anderen Autor:innen der Intertextualitätstheorie, vor allem Michail Bachtin und Julia Kristeva, trug Genette so zur Ablösung der traditionellen Quellen- und Einflussforschung bei. Denn die palimpsestartig gedachten, intertextuellen Ansätze richteten sich gegen hermeneutische Konzepte und eröffneten neue Wege für eine inklusivere Intermedialitätsforschung, die die Überlagerungen von Texten auf multiplen Ebenen greifbarer machte. Dem Palimpsest (griech. *palin* = zurück, *psestos* = geschabt) als multidimensionalem Phänomen widmet sich die vorliegende vierte Ausgabe von *colophon*. Eigentlich Begriff aus der Handschriftenkunde, bezeichnet Palimpsest zuvorderst ein einen überschriebenen und wiederbeschriebenen Papyrus, dessen vorheriger Text größtenteils abgeschabt, d.h. entfernt wurde und sich lediglich in Fragmenten und Spuren unter- und innerhalb des neuen (Überschreibungs-)Textes wahrnehmen lässt. In heutiger Zeit wird der Begriff «Palimpsest» hingegen zumeist metaphorisch gebraucht und auf jegliche Form von Bildern und künstlerischen Werken aller möglichen Materialitäten und Medialitäten übertragen, die eine oder mehrere Bedeutungsschichten enthalten, die von «unter» dem zuvorderst wahrnehmbaren Medium, Material, Bild, Text usw. heraus als weitere, unterschwellige und vermeintlich marginalisierte oder zufällige Sub- oder Metaebene(n) aufscheinen. Das Palimpsest lässt sich als konkrete Denkfigur auch auf

Städte und Architekturen übertragen.<sup>7</sup> Die Stadt als exemplarischer Ort, in dem Vergangenheit und Gegenwart miteinander verwoben sind, von dessen Bebauung und Struktur die vielfachen historischen Epochen zeugen, die immer wieder Vergessenes wiederbeleben und Neuentdeckungen zu Tage fördern. Aber auch Prozesse des Überschreibens und Auslöschens gehören dazu. Wiederaufbau oder Neuinterpretation in der Architektur als Zitat, Pastiche oder Imitation vergangener Zeiten sind uns allen vertraute (und oft kritisch diskutierte) Praktiken. Historische Ereignisse und Zeugnisse deklinieren sich durch die Jahrhunderte und manifestieren sich in Bildwerken, die wiederum in Werken aller Gattungen rezipiert werden und dadurch andere Funktionen und Bedeutungsebenen erhalten.<sup>8</sup> Die Visualisierungen sind dabei schier grenzenlos. Das Palimpsest zeigt sich als Reinszenierung, als Alltagsphänomen, mit dem wir bewusst und unbewusst konfrontiert sind, als Identitätsfrage und auch aus Versehen. Wie können Bilder und Texte vergessen? Wie können sie erinnern? Damit das menschliche Gedächtnis funktioniert, braucht es nicht nur das Erinnern, sondern unweigerlich auch das Vergessen. Beim Wort «Vergessen» denken wir dabei zu meist an so unschöne Dinge, wie Gedächtnislücken oder Gedächtnisverlust. Betrachten wir das Vergessen hingegen als Befähigung dazu, etwas vergessen zu können, z.B. schlechte Erfahrungen, dann lässt sich dieser Fähigkeit durchaus etwas Positives abgewinnen. Es ließe sich also ganz leicht gegen die beiden eingangs genannten Künstler und Kunsttheoretiker Leonardo und Holanda argumentieren und die Behauptung aufstellen, dass sich erst im Akt des absichtlichen Vergessens das kreative Potential eines poetischen Textes entfaltet. Denn ein Roman lebt, anders als ein wissenschaftliches Sachbuch, von den inhaltlichen Leerstellen, welche die:der (wissende) Autor:in bewusst eingebaut und darin also Spuren gelegt hat, die es den Leser:innen erst ermöglichen, unterschiedliche Deutungen zu entwickeln, um besagte «Lücken» imaginativ zu füllen.<sup>9</sup> Dabei gilt, je mehr Leser:innen es gibt, desto mehr Interpretationen bringen sie hervor, wodurch das kreative Potential quasi unerschöpflich scheint. *Damnatio memoriae!* Was weg ist, verrät viel. Es ist die Dichotomie vom Anwesenden im Abwesenden, vom Sichtbaren im Unsichtbaren, vom Verfügbaren im Verlorenen, die sich in besonderem Maße in der Natur von Archiven zeigt. Hier liegt Geschichte im wahrsten Sinne des Wortes «geschichtet» über- und nebeneinander. So auch im lange Zeit als verschollen gegoltenen Bildarchiv der Münchner Druck- und Verlagsanstalt Bruckmann, das seit 2016 im Zentralinstitut für Kunstgeschichte aufbewahrt wird. In mehr als 400 Schachteln und unzähligen Hängeregistern haben sich über 150.000 Fotografien und Drucke erhalten, die nicht nur Reproduktionen von Kunstwerken abbilden, sondern als Objekte auch über eine eigene Materialität, Biographie und Agency verfügen.<sup>10</sup> Entstanden in der Zeit zwischen ca. 1860 bis in die 1990er Jahre, bildet sich in dieser speziellen Sammlung eine Überlagerung von diversen Schichtungen und Hierarchisierungen, die Einblicke auf fast 140 Jahre Kunst-, Foto-, und Sozialgeschichte freigeben. Eine Fotografie ist dabei von Natur aus nur ein Ausschnitt sowohl in semantischer wie materieller Hinsicht.<sup>11</sup> Die Foto-Objekte, die sich im Bildarchiv

Bruckmann erhalten haben, weisen hingegen selbst vielfach manuell gefertigte Retuschen, Kolorierungen und Korrekturen auf. So sind etwa in Negativen Auskratzen oder Übermalungen zu sehen, die Kontexte des ursprünglichen Bildes entweder zerstört oder unsichtbar gemacht haben. Die Intention hinter diesen Eingriffen war meist der Wunsch nach Optimierung respektive mit der Intervention verbunden, ein «mehr» an Lebensechtheit herbeizuführen. Durch historische Kolorierungen und das damit verknüpfte Auftragen von Farbschichten wird die monochrome Vorlage in eine bunte Interpretation verwandelt, etwas Neues, das in der darunterliegenden Schicht aber noch das Alte bewahrt. Fotografien im Archiv können darüber hinaus auch ein Eigenleben entwickeln und sich im Laufe der Zeit selbst in ein anderes, überliegendes Bild einschreiben, etwa im Phänomen des Transferbildes.<sup>12</sup> Auch diese vierte Ausgabe von *colophon* ist das Ergebnis eines Co-Teaching-Projektes, das als Kooperation der Akademie der Bildenden Künste München und des Instituts für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München initiiert wurde. Die unter dem Seminartitel «Palimpsest: Materialitäten und Metaphern» diskutierten Themen und Inhalte bilden den Rahmen für die Beiträge der Studierenden beider Institutionen, die durch zwei Gastbeiträge von Dagmar Keultjes und Julius Niemeyer ergänzt werden. Auf inhaltlicher Ebene beschäftigten wir uns mit künstlerischen Positionen und alltagspoetischen Phänomenen, die als Palimpsest bezeichnet werden können, da deren mediale Struktur sich als vielschichtig erwies und sie sich mit mehrschichtigen Medialitäten, Überschreibungen/Übermalungen, mit Intertextualität, produktiver «Zerstörung», Erinnerung(sverlust) und Rekursion auseinandersetzen. Zugleich haben wir auf (künstlerisch) praktischer Ebene gemeinsam mit den Druck- und Grafikspezialisten Andreas Ullrich und Andre Bagh die vierte Ausgabe des Magazins gestaltet. Die bei der Magazinproduktion zum Einsatz gekommene Drucktechnik der Risographie, die es erlaubt, mehrere Farbschichten sukzessive übereinander zu drucken, eignete sich dabei im besonderen Maße zum Heftthema des Palimpsests. In diesem Sinne wünschen wir viel Freude beim Lesen, Blättern, Ent-, Auf- und Zudecken, beim Freikratzen und Umschichten!

\* Wir danken allen Beteiligten und besonders Sven Adrian, Andre Bagh, Matteo Becucci, Magdalena Becker, Petra Bernhardt, Barbara Falterer, Franz Hefe, Iska Jehl, Dagmar Keultjes, Gerd Lampe, Thomas Nebl, Julius Niemeyer, Primitivo Puglia, Helene Roth, Mascha Salgado de Matos, Daniela Stöppel, Ilse Sturkenboom, Andreas Ullrich, Niklas Wolf und Samira Yildirim.

1 -----  
 Bertolt Brecht im Text *Der Dreigroschenprozeß* von 1930, zit. n. Steffen Siegel: Keinerlei Ansicht? Industriefotografie und Kulturindustrie bei Bertolt Brecht, in: kritische berichte, Nr. 4.2018, hg. von Eva Ehniger/Kathrin Rottmann/Änne Söll, S. 5-14, hier S. 5.  
 2 -----  
 Zum Paragone von Bild und Wort in frühneuzeitlichen Kunsttraktaten siehe Valeska von Rosen: Die Enargeia des Gemäldes. Zu einem vergessenen Inhalt des Ut-pictura-*poesis* und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 27, 2000, S. 171-208, hier S. 177-178.  
 3 -----  
 Francisco de Holanda: Vier Gespräche über die Malerei geführt zu Rom 1538, hg. und übers. von Joaquim de Vasconcellos, Wien 1899, S. 71-73.  
 4 -----  
 Aleida Assmann: Zur Metaphorik der Erinnerung, in: dies., *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 2018, S. 149-178. Vgl. Monika Schmitz-Emans: Palimpsest: Begriff - Metapher - Arbeitsimpuls für Buchkünstler und literarische Autoren, in: Jan Röhnert (Hg.): *Avantgarde intermedial. Theorie und Praxis des Künstlerbuchs*, Wiesbaden 2021, S. 41-60. Eine soziale Dimension des Palimpsests adressiert Dora Carpenter-Latiri: *Photographic Representations of Tunisian Women from the Late 1940s to the Present. A Transgenerational Palimpsest*, in: Darren Newbury/Lorena Rizzo/Thomas Kylie (Hg.), *Women and Photography in Africa. Creative Practices and Feminist Challenges*, London/New York 2021, S. 105-128.  
 5 -----  
 Thomas de Quincey: *The Palimpsest of the Human Brain*, in: ders.: *Essays*, hg. v. Charles Whibley, London o. J., S. 272.  
 6 -----  
 Gérard Genette: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982 (deutsche Übersetzung: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt a. M. 1993).

7 -----  
 Vertiefend zum Thema Stadt, Raum und Architektur als Palimpsest siehe: Nadja Aksamija/Clark Maines/Philip Wagoner (Hg.): *Palimpsests. Buildings, Sites, Time, Turnhut 2017*; Gabriella Ciancolo Cosentino/Pia Kastenmeier/Katrin Wilhelm (Hg.): *The Multiple Lives of Pompeii. Surfaces and Environments*, Neapel 2020.  
 8 -----  
 Eine Übertragung des literaturtheoretischen Palimpsest-Begriffs auf bild- und medienwissenschaftliche Fragestellungen leistete Klaus Krüger: *Bild - Schleier - Palimpsest. Der Begriff des Mediums zwischen Materialität und Metaphorik*, in: ders.: *Zur Eigensinnlichkeit der Bilder*, Paderborn 2017, S. 205-240; und Klaus Krüger: *Das Bild als Palimpsest*, in: Hans Belting (Hg.): *Bilderfragen*, München u.a. 2007, S. 133-163.  
 9 -----  
 Wolfgang Iser: *Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München 1972.  
 10 -----  
 Julia Bärnighausen/Costanza Caraffa/Stefanie Klamm/Franka Schneider/Petra Wodtke (Hg.): *Foto-Objekte. Forschen in archäologischen, ethnologischen und kunsthistorischen Archiven*, Bielefeld/Berlin 2020.  
 11 -----  
 Grundlegend zum Zusammenhang von Erinnerung und Fotografie siehe Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt 1989. Susan Sontag argumentiert in *On Photography* (London 1977), dass Fotografie, eine Haltung der Anti-Intervention fördernd, da das Individuum, das aufzeichnen will, nicht eingreifen kann, während die Person, die eingreift, folglich nicht wahrheitsgetreu aufzeichnen kann, da beide Ziele einander widersprechen.  
 12 -----  
 Vgl. Wolfgang Hesse: *Fotografien ohne Licht. Anmerkungen zu Platinselfstucken in der Porträtfotografiesammlung des Stadtmuseums Dresden*, in: *Rundbrief Fotografie* 25, 2018, Nr. 3, S. 8-18; Stefanie Klamm: *Bildschatten - Spuren von Archivordnungen*, in: Bärnighausen u.a. 2020 (wie Anm. 10), S. 188-191.

Abb.

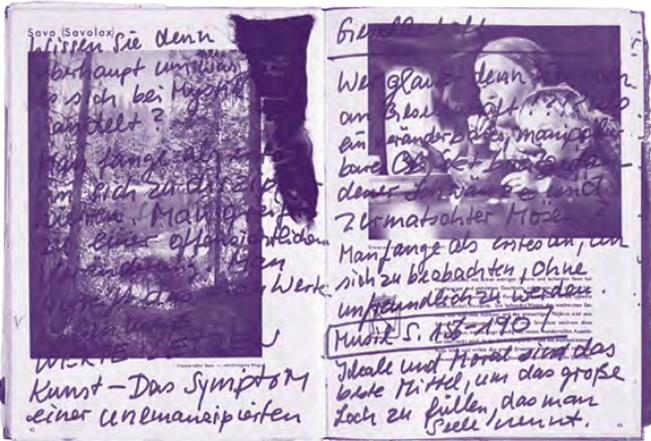
Albrecht Dürer: Hirschkäfer, Hersteller: Fotostelle des Seminars, Maße: 8,5 x 10 cm, Belichtete Glasplatte, Deckglas, Papier, Quelle: *The Burlington Magazine* CXI, Juni 1969, S. XLIII oben, Bilddatei: Universität Hamburg/Diaarchiv



Hilka Nordhausen und die Buch Handlung Welt – das Wander-Ausstellungsprojekt Exzentrische 80er wider den Kunstmief

«Die Bewegung geht vom Buch aus. Durch Bücher kann man sich aus seiner Prädisposition befreien.»

Diese Sätze von Hilka Nordhausen treffen für ihr Lebenswerk zu. Von 1976 bis 1983 war sie in ihrer Buch Handlung Welt, der Gestaltungs- und Programmort war, Buchhändlerin, Autorin, Malerin, Organisatorin von Musik, Literatur und Film und Performerin.



6 Vom 9. September bis 6. November 2022 fand in der Lothringer 13 Halle in München die Wanderausstellung des Forschungs- und Ausstellungsprojektes *Exzentrische 80er* statt. In einem Onlineinterview mit Ergül Cengiz, Künstlerin und eine der Kurator:innen, versuche ich den Spuren von Hilkas Schaffen und ihrer Bedeutung für heute nachzugehen. Es ist eine exzentrische künstlerisch räumliche Freilegung von außen nach innen, von innen nach außen. Es ist eine zeitliche Freilegung von der Vergangenheit in die Gegenwart und umgekehrt, mit Perspektive auf morgen. Fünf Antworten auf neun meiner Interviewfragen zur Intention von Hilka Nordhausens Buch Handlung Welt und der dortigen berühmten Wand (von 3,80 x 5,20 m) wurden von der Künstlerin bereits 1990 in einem Gespräch mit Bettina Sefkow in Berlin beantwortet.<sup>1</sup> Es scheint fast, als hätten Hilkas einstige Antworten im Verborgenen auf meine Fragen aus dem Heute.<sup>2</sup> In Anlehnung an die Wanderausstellung *Exzentrische 80er* (2022–2023), die von München über Berlin nach Hamburg weiterzieht, widmet sich dieses Interview der Wiedererinnerung des Werkes einer vergessenen Künstlerin der Subkultur – Hilka Nordhausen mit ihrer Buch Handlung Welt. Die Antworten von Hilka Nordhausen sind eine Kompilation aus dem genannten Interview mit Bettina Sefkow und einem Nachruf von Michael Keller.<sup>3</sup>

InterView im InterView – der ZwischenBlick

Das Onlineinterview der Autorin Michaela Reißfelder-Zessin mit Ergül Cengiz fand im November 2022 statt.

MRZ: Was ist Ihre Intention als Kuratorin der künstlerischen Position von Hilka Nordhausen innerhalb der (Wander-)Ausstellung *Exzentrische 80er*?

EC: Ich fühle eine gewisse Verwandtschaft zu Hilka Nordhausen. Ich bin eine Komplizin und möchte, dass sie sichtbar bleibt und nicht in Vergessenheit gerät. Vielleicht auch aus der eigenen Angst heraus, dass die eigene Position eventuell in Vergessenheit gerät. Bis heute habe ich mit meiner Künstlerinnen-Gruppe, 3 Hamburger Frauen, ca. fünfzig Wandarbeiten realisiert. Hiervon gibt es Fotos, aber nur eins ist noch real zu sehen, alle anderen wurden überstrichen.

MRZ: Was war die Intention von Hilka Nordhausen in ihrer Buch Handlung Welt – einem Off-Space, der Kunstraum und gleichzeitig Kontaktzone war?

EC: Diese Arbeitsweise ist eine bewusste Entscheidung, aber völlig vergessen werden wollen wir auch nicht. Hilka Nordhausen nennt es in einem Interview: «Anschlag auf die Wirklichkeit». Sie wollte fern von Galerien einen eigenen Raum aufbauen, in dem Verschiedenes stattfinden kann und in dem es nicht um Marktstrategien geht. Ein Off-Space ist meiner Meinung nach ein Versuchsort, Künstler:innen haben die Möglichkeit Ideen umzusetzen, die sie eventuell in einer Galerie oder in einem Museum nicht umsetzen würden oder könnten, da in Galerien oder Museen oder Institutionen verschiedenste Beteiligte sind, an denen die Entscheidung hängt, wie was und warum gezeigt wird. In einem Off-Space können Künstler:innen für sich entscheiden, wie sie etwas zeigen wollen und sie können auch scheitern.

HN: Die Buch Handlung Welt ist ein konkreter öffentlicher Ort, für den es einen historischen Kontext gab. Die Gale-

rien waren kein Ort für schnelle Sachen. Wir wollten auf das herkömmliche Vermarktungssystem pfeifen und beweisen, dass wir autonom sind. Von außen war das eine Buchhandlung und ein Veranstaltungsort. [...] Wir wollten action in den Kunstmief bringen, die Macht der Galerien brechen [...] und die Macht der Verleger umgehen. [...] Die Buch Handlung Welt war für mich ein künstlerisches Konzept. Ich verstand mich ja selbst durchaus als Konzeptkünstlerin, hatte viele Wandbilder, die in einem Zeitkontext standen, gemacht und war der Ansicht, dass sich hier etwas öffnet, wenn sich Arbeiten auf ein Zeitmoment hin entwickeln. [...] Es ging darum, einen Ort zu schaffen für Vernetzungen, wo etwas stattfinden kann, weil Material da ist. Ich wollte einen Ort, wo die Ideen stattfinden konnten und herausgeholt werden aus dem diffusen Brei aufgeheizter Kneipengespräche und politischer Diskussionen. [...] Die Bewegung geht vom Buch aus. Durch Bücher kann man sich aus seiner Prädisposition befreien. [...] Durch Bücher bekommt man Handlungsspielraum. Da steht sie, die deutsche Subkultur.

MRZ: Welche künstlerischen Ausdrucksweisen und Inszenierungen nutzte Hilka Nordhausen in der Buch Handlung Welt und warum?

EC: Hilka Nordhausen schrieb, malte, performte und bot eine Fläche an, in der andere Künstler:innen zueinander, miteinander arbeiten konnten. Hier als Beispiel die Wand in der Buch Handlung Welt. Einmal im Monat wurde diese Wand von einem:r Künstler:in bespielt. Gleichzeitig fanden Lesungen, Performances, Filmaufführungen, Dreharbeiten statt und es gab auch die Möglichkeit, *Zines*<sup>4</sup> zu lesen, zu kaufen und andere Bücher, die im normalen Handel nicht zu erwerben waren.

HN: Das Buch bzw. ausgewählte Künstlerbücher von kleinen Verlagen, Autoredrucke, Buchobjekte, Raubdrucke. Handlung: Zwei Lesungen pro Woche, Filme, Performances, Aktionen, Diskussionen, Gespräche, Interviews, Texte schreiben. Welt: International besetzte Künstlergruppe HENRY/NANZY, im Vier-Wochen-Rhythmus Wandmalereien mit über sechzig Bildern. Autoren und kleinste Verlage aus der Beat-Szene der USA waren zu Gast, wie Allen Ginsberg, Ted Joans und Ed Sanders. Selbstproduzierte Musik sowie Klaus Maecks Plattenladen Rip Off aus der Musikszene der Avantgarde, bekannt in Amsterdam und New York. Dem Vorhandenen etwas entgegengesetzt, das neue Realität erzeugt.

MRZ: Was war die Intention der übermalten Wandbilder und was bedeutet die Übermalung? Wofür steht diese?

EC: Ich denke die Intention war, Künstler:innen einzuladen. Wandbilder zu malen war, etwas Neues entstehen zu lassen. Energien frei zu setzen. Die Situation im Atelier ist eine völlig andere als an einem Ort, der seine eigene Geschichte mitbringt und Teil eines Raumes ist - also nicht auf einem Bildträger ist wie auf einer Leinwand und man nicht die Möglichkeit hat diese über Wochen zu bearbeiten, sondern eine gewisse Spontaneität erforderlich ist, um auf einer Wand malen zu können. Es ist eine Art, sich auszuliefern. Natürlich könnte man das Bild, welches entsteht, einfach

übermalen, falls man nicht zufrieden ist. Ich denke für jede:n Künstler:in ist es ein Erlebnis, sich an einen Ort zu stellen und einfach drauflos zu malen und dort entsteht gewiss etwas anderes als im Atelier, einem sicheren Rahmen. Automatisch stellt man sich durch die Handlung dem Kunstmarkt entgegen. Es wird kein Bild für den Verkauf hergestellt, sondern es wird ein Bild hergestellt, welches man nicht mitnehmen kann und nur für einen Zeitraum ansehen kann oder eben auch nicht, dann bleibt es unter einer Schicht.

HN: Fluxus war out. Kopflastige Concept Art war das Ende der Kunstgeschichte. Was nicht präsent ist, ist nicht da. Das radikale Sperren gegen Verwertung. Das wollte ich aufbrechen mit dem Konzept der Wand. Durch die Wand war der Raum zu einer künstlerischen Situation erklärt. Es war ein öffentliches, experimentelles Feld, da durfte auch rumgesaut werden. Der geladene Künstler hatte eine Woche Zeit, abends, um seine Sache umzusetzen. Dabei ging es auch darum, die Kunst wieder für Malerei zu öffnen. [...] Keine Ausstellung von Einzelarbeiten, sondern das Erstellen einer Arbeit, ein Werk, ein Zusammenhang. [...] Das Konzept mit der Wand war Ausdruck einer neuen Position. Darüber habe ich mit den Leuten gesprochen, wenn eine neue Wand entstand. Es gab anstrengende und furchtbare Auseinandersetzungen darüber, was sie da tun, was sie mit dem Raum machen, was sie mit der Fläche anstellen. Der Dialog war wichtig und das Spannende. Der von außen kam, brachte etwas rein, und ich brachte etwas rein. Es war gegenseitig. Daraus entwickelte sich was. Es ging darum, mit der Wand fertig zu werden und auch darum, dass das Bild hinterher wieder weg ist, eins aufs andere kommt. Jedes Bild wird überlagert von den nachfolgenden.



MRZ: Was ist mit den Übermalungen an der besagten Wand geschehen?

EC: Den Laden, in dem die Buch Handlung Welt war, gibt es weiterhin in der Marktstraße 12. Die Wand gibt es auch, aber ich vermute, sie wurde neu verputzt, daher gibt es diese verschiedenen Schichten nicht mehr.

HN: Das Neue war nun da, und im Grunde stand es an der Wand, eine neue Aufgabe zu geben. In diesem Sinne wurde zwei Jahre weitergearbeitet, aber diese Haltung war nun eingeführt, der Kitzel war weg. Darum ist die letzte Wandarbeit von Hubert Kiecol – drei Formen, ausgemei-

Belt bis auf die Mauer – das Statement, dass die Ereignisse hier, auf dieser Wand und an diesem Ort beendet sind.

MRZ: Gibt es noch Bilder vom Akt der Übermalung?

EC: Grundsätzlich wurde jedes neue Bild auf eine geweißelte Wand gemalt. Diese Übermalungen sind nach meinem Wissen nicht dokumentiert worden. Bei manchen Fotografien kann man erahnen, dass Fragmente von einem alten Bild, also von dem vorherigen Bild noch zu sehen sind.

MRZ: Gibt es einen Zusammenhang (das Inter-) zwischen den übermalten Bildern im Kunstraum und der Buch Handlung Welt als diskursive Kontaktzone?

EC: Ich finde, der Name der Buch Handlung Welt beantwortet Deine Frage. Das Buch ist im Raum die Handlung, kann das Wandbild sein, was dort entsteht oder die Lesung oder die Filmaufführung oder die Performance, und die Welt wäre quasi die Möglichkeit, einen Zugang zur Welt zu finden. Ich denke, es steht alles in Verbindung. Auffällig ist für mich, dass ich in den letzten fünfundzwanzig Jahren, in denen ich aktiv tätig bin, keinen vergleichbaren Raum entdeckte, der so interdisziplinär funktioniert.

HN: Alles, was in gut sieben Jahren Buch Handlung Welt gemacht wurde, war Vernetzung, das war in Deutschland die Wege wissen, wo wer sitzt und wo man was macht. Das war, einen inhaltlichen Überblick herzustellen, und zwar auch anhand von Orten – Orten und zwischen den Orten, dem noch Flüssigen, dem noch nicht Manifesten, wo es sich bewegt, in der sogenannten Subkultur, der Avantgarde, im Untergrund. [...] Buch Handlung Welt ist eine Überzeugung!

8

MRZ: Sind diese Übermalungen eine Art Palimpsest?

EC: Schwierig zu sagen, technisch gesehen wird ja nichts abgewaschen, abgekratzt und neu beschrieben, sondern in einer Art Mehrschichtigkeit überlagern sich die Schichten wie Blätter. Eigentlich wie ein Buch, hier erneut die Verbindung zur Buch Handlung Welt. Aber falls wir den Begriff Palimpsest erweitern, dann wurde ein und dieselbe Wand ca. achtzig Mal bespielt und jedes Wandbild stünde somit mit jedem anderen in Verbindung. Als logischer Schritt hat Hubert Kiecol als letztes Wandbild drei Formen bis zum Putz eingekratzt, dass letztlich alle Schichten für die letzte Veranstaltung sichtbar waren.

MRZ: Können Palimpseste produktive Transformationen sein?

EC: Ich antworte hier mit ja, der Grund hierfür ist, dass ich seit achtzehn Jahren mit meiner Gruppe, bestehend

- 1 -----
- 2 -----
- 3 -----

aus 3 Hamburger Frauen mit Katrin Wolf und Henrike Ribbe zusammenarbeite. Jede bringt für sich etwas mit in die Zusammenarbeit. Wir sind grundunterschiedlich und dies – was über die Jahre entstanden ist aufgrund dieser Überlagerungen der verschiedenen Positionen – wäre mir nie möglich gewesen allein herzustellen.

## N A C H W I R K U N G E N

Die Buch Handlung Welt war ein interaktives, ganzheitliches und durchwirktes Palimpsest zwischen Buchlesungen, ephemeren Aktionen der Wandmalerei, wildem Kino, kollaborativen Projekten, Gesprächen, Crossover mit Musikperformances, interkulturellen Begegnungen, durch die in den 1980er Jahren für einen Zeitraum von sieben Jahren eine neue flüchtige Sub-Kultur entgegen dem vorherrschenden Kunstbetrieb, existierte. Dabei sind ca. achtzig reale Wandbilder für den Zeitraum von jeweils vier Wochen entstanden, die im letzten Bild wieder abgetragen und freigelegt wurden. Hilka wollte nicht Gruppenführerin sein, die sagt, was passiert. Die Buch Handlung Welt sollte ein freies Experimentierfeld der Subkultur für verschiedenen Disziplinen sein – mit der Option auch zu scheitern. Um die zweihundert Künstler:innen waren dabei aktiv. Das letzte Bild zeigt die von mir retuschierte Außenfassade mit dem letzten Bild von Hubert Kiecol, welches an der Wand der Buchhandlung gezeigt wurde. Es steht für das Ende der Buch Handlung Welt.

«Eine glückliche Wand  
Ein zufriedenes Fenster»



Herzlichen Dank an Ergül Cengiz für das Onlineinterview sowie die Unterstützung bzgl. Quellenmaterial und an Michael Kellner, der mir die Nutzung seiner Bilder erlaubte.<sup>5</sup>

Hilka Nordhausen im Gespräch mit Bettina Seftkow 1990 in Berlin, in: Das andere Gedächtnis, Buch Handlung Welt - Mein Anschlag auf die Wirklichkeit, Hamburg 1991. Als Grundlage für die Entwicklung der Interview-Fragen diente Monika Schmitz-Emans: Palimpsest - Metapher - Arbeitsimpuls für Buchkünstler und literarische Autoren, in: Jan Röhner (Hg.): Avantgarde intermedial. Theorie und Praxis des Künstlerbuchs, Wiesbaden 2021, S. 41-62. Michael Kellner: Baby, du warst einfach Spitze!, in: taz, 17. Dezember 1993.

4 ~~~~~

5 ~~~~~

Abb. 1

Hilka Nordhausen: *Finnland - Nordisches Land*, Finnland Buch, ca. 1974-1976, Hardcover, Bearbeitung: Collagiertes Tagebuch, Texte, Notizen, Zeichnungen, Fotos, Belege etc., 30 x 22 x 2 cm, S. 42 und 43 von 70 Seiten, ARCHIV Hilka Nordhausen. Bildzitat aus: Cengiz/Dogramaci/Gufler/Schwarz/Stiegler 2022, S. 105, Abb. 21.

Abb. 2

Hilka Nordhausen, o.T., Übermalung der Illustrierten Stern, n.d., mit Tempera, Dispersionsfarbe, 29,5 x 23 x 4 cm, S. 1 von 238 Seiten, Privatbesitz Michael Kellner. Bildzitat aus: Cengiz/Dogramaci/Gufler/Schwarz/Stiegler 2022, S. 115, Abb. 32.

Zine ist als Kofferwort oder Schachtelwort ein Synonym für Fanzine, einer von Fans für Fans hergestellten Zeitschrift. Es ist auch die Bezeichnung von Publikationen (Magazinen), die in kleinen Verlagen und kleinen Auflagen von Amateuren hergestellt wird. Das Bildmaterial entstammt dem Aufsatz von Ergül Cengiz: Hilka Nordhausen erzählen, in: dies./Burcu Dogramaci/Philipp Gufler/Mareike Schwarz/Angela Stiegler (Hg.): *Exzentrische 80er: Tabea Blumenschein, Hilka Nordhausen, Rabe perplexum und Kompliz:innen* aus dem Jetzt, Ausst.-Kat. München/Berlin/Hamburg, Berlin 2022 S. 92-133.

Abb. 3

Heilwig Jacob, o.T., Wandbild in der Buch Handlung Welt, März 1983, Foto: Michael Kellner. Bildzitat aus: Cengiz/Dogramaci/Gufler/Schwarz/Stiegler 2022, S. 116-117, Abb. 33.

Abb. 4

Buch Handlung Welt (1976-1983), Marktstraße 12, Hamburg, n.d., Foto: Michael Kellner. Bildzitat aus: Cengiz/Dogramaci/Gufler/Schwarz/Stiegler 2022, S. 218-219, Abb. 1.

## Anastasia

### Das Sanaa-Manuskript. te koranische Palimpsest

## Alenchenko

### Das älteste aus Jemen

Im Jahr 1972 entdeckten Arbeiter im Zuge der Restaurierung der Großen Moschee von Sanaa unerwartet ein Versteck, während sie auf dem Dachboden zwischen den inneren und äußeren Dachschrägen arbeiteten. Der Fund interessierte die Arbeiter nicht sonderlich, da er ihnen als eine undefinierbare Masse aus altem Pergament und Papierdokumenten erschien. Teil dieser Masse waren ein Buch und lose Textseiten in arabischer Schrift. Sämtliche Dokumente waren über Jahrhunderte von Feuchtigkeit durchdrungen und von Nagern und Insekten angefressen worden. Nachdem die Arbeiter die Handschriften eingesammelt hatten, legten sie sie in Gemüsesäcken verpackt auf die Treppe eines der Minarette der Moschee.<sup>1</sup> Dort wären die Texte wahrscheinlich wieder vergessen worden, wenn sie nicht in die Hände des Präsidenten der jemenitischen Gesellschaft für Altertümer, gefallen wären. Dem Präsidenten gelang es, internationale Unterstützung zu organisieren, die sich für die wissenschaftliche Untersuchung und Erhaltung der Fragmente einsetzte. Darunter befand sich auch der deutsche Wissenschaftler Gerd-Rüdiger Puin, der im Jahr 1979 die Regierung der Bundesrepublik Deutschland davon überzeugen konnte, eine Restaurierungskampagne des Manuskripts zu finanzieren. Im Verlauf dieser Kampagne entpuppte sich der gefundene Text als Fragmente einer jahrtausendealten Koranfassung.<sup>2</sup> Einige der Pergamentseiten des Sanaa-Manuskripts stammen aus dem siebten und achten Jahrhundert, womit sie zu den ältesten erhaltenen Koran-Texten zählen. Einige der Textfragmente des Manuskripts weisen dabei kleine, aber faszinierende Abweichungen vom standardisierten Koran-Text auf.<sup>3</sup>

Bei der Untersuchung des Sanaa-Manuskripts, nunmehr bekannt unter der Archivkennung DAM 01-27.1, wurde unter Verwendung von Ultraviolettphotografie festgestellt, dass unter der oberflächlich sichtbaren Textebene ein älterer Text erhalten geblieben ist. Dieser ältere Text wurde durch die ultravioletten Strahlen sichtbar und somit lesbar. Er enthält viele Unterschiede im Vergleich zum modernen arabischen Koran. Das Spektrum der Unterschiede ist breitgefächert: Es umfasst neben Abweichungen in der Verwendung von einzelnen Wörtern auch Auslassungen bestimmter Wörter, verschiedene Schreibweisen eines Wortes sowie veränderte Reihenfolgen von Suren oder Wörtern in einzelnen Versen.<sup>4</sup> Beim Sanaa-Manuskript handelt es sich folglich um ein Palimpsest. Von den Seiten eines ersten Koranmanuskripts wurde der Text abgeschabt oder ausgewaschen, um so das teure Pergament noch einmal verwenden, d. h. einen neuen Text darauf schreiben zu können. Normalerweise wurde ein solcher Prozess erst nach einigen Jahrhunderten durchgeführt. Im Fall des Sanaa-Palimpsests wurde dies jedoch im ersten Jahrhundert der Hidschra, also Ende des 7., Anfang des 8. Jahrhunderts durchgeführt. Diese Datierung wird dadurch bestätigt, dass die primären und die sekundären Textteile, einschließlich der Korrekturen in beiden Texten, in einer besonderen Schrift des ersten Jahrhunderts des Islam erstellt wurden, die als *Hijazi* bezeichnet wird.<sup>5</sup> Ein charakteristisches Merkmal dieses Schreibstils sind unregelmäßige Linien. Derartige Linien lassen sich in sämtlichen Textschichten des Sanaa-Manuskripts ausfindig machen.<sup>6</sup> Mit einer Folio-Größe von 36,5 x 28,5 cm handelt es sich beim Sanaa-Manuskript um ein großformatiges Buch, welches aufgrund seiner Ausmaße vermutlich innerhalb einer Moschee verwendet worden ist. Derzeit konnten 80 Seiten identifiziert werden, was etwa der Hälfte des Gesamtmanuskripts entspricht. Mittels Radiokarbondatierung konnte

festgestellt werden, dass das Pergament mit einer Wahrscheinlichkeit von 68% aus der Zeit zwischen 614 bis 656 n. u. Z. stammt bzw. mit einer Wahrscheinlichkeit von 95% in die Zeit zwischen 578 und 669 u. Z. datiert werden kann.<sup>7</sup> Das ungewöhnlichste Merkmal des Sanaa-Manuskripts ist, dass beide Texte – der ursprüngliche und der neuere Text – Fragmente desselben Korans sind, die jedoch über mehrere Jahrzehnte voneinander entfernt entstanden sein müssen. Der Tradition zufolge ist der kanonische Koran eine einwandfreie Aufzeichnung der Worte, die Gott in der Mitte des 7. Jahrhunderts nach Christus an den Propheten Mohammed offenbart hat. In diesem Fall stellt sich die offensichtliche Frage, warum der ursprüngliche Text gelöscht wurde, um einige Jahrzehnte später ersetzt zu werden. Aufgrund seines Palimpsest-Charakters wird in der Forschung über den wahren Zweck des Sanaa-Manuskripts gestritten – Asma Hilali geht in ihren Publikationen davon aus, dass sowohl die oben als auch die untenliegenden

Textanteile sich dadurch erklären lassen, dass es sich um «Schulübungen» handelt. Ihrem Verständnis nach wurde das Sanaa-Manuskript als eine Art Entwurfsgrundlage verwendet, sodass zu erwarten ist, dass der Text immer wieder getilgt wurde, um die Schreibunterlage wiederzuverwenden.<sup>8</sup> Eine weitere Forschungsmeinung geht davon aus, dass das gesamte Sanaa-Manuskript die Rolle von *Mushav* spielt. In diesem Sinne bedeutet *Mushav* ein Kodex oder Sammlung von Blättern, die sich auf eine schriftliche Kopie des Korans bezieht.<sup>9</sup> Es müssen jedoch noch viele weitere Studien und Forschungen durchgeführt werden, bevor Wissenschaftler:innen die Fragen nach der Kanonisation und der wahren Bedeutung des Sanaa-Palimpsestes endgültig beantworten können. Die Ergebnisse dieser Studien werden unser Verständnis der Umstände bereichern, die mit der Erstellung, Verwendung und Verarbeitung dieses einzigartigen Koranmanuskriptes verbunden sind.

10

- 1 ~~~~~  
Vgl. Kurt Readman: The Hidden Text of the Sanaa Manuscript: A Prototype Quran?, in: Historic Mysteries, Website, verfügbar über: <https://www.historicmysteries.com/sanaa-quran/>, Zugriff am 16.01.2023.
- 2 ~~~~~  
Vgl. Manfred Leber: Saarbrücker Islamwissenschaftler: «Etwa ein Fünftel des Koran muss neu gelesen werden!», Pressemitteilung der Universität des Saarlandes, verfügbar über: <https://idw-online.de/de/news16522>, Zugriff am 16.01.2023.
- 3 ~~~~~  
Vgl. Taha: Understanding the Sana'a manuscript find, Blogpost vom 5. Februar 2015, verfügbar über: <https://ponderingislam.com/2015/02/05/understanding-the-sanaa-manuscript-find/>, Zugriff am 16.01.2023.
- 4 ~~~~~  
Vgl. Éléonore Cellard: The Sanaa Palimpsest: A truly fascinating Quranic manuscript, in: The New Arab, Website, verfügbar über: <https://www.newarab.com/features/sanaa-palimpsest-truly-fascinating-quranic-manuscript>, Zugriff am 16.01.2023.
- 5 ~~~~~  
Vgl. Jeremy Norman: The Sana'a Palimpsest, «the Only Known Extant Copy from a Textual Tradition Beside the Standard Uthmanic...», Blogpost, verfügbar über: <https://www.historyofinformation.com/detail.php?id=180>, Zugriff am 16.01.2023.
- 6 ~~~~~  
Vgl. Christoph Heger: A Qur'an Palimpsest from the Sanaa Qur'ans, Blogpost, verfügbar über: <http://www.christoph-heger.de/palimpse.htm>, Zugriff am 16.01.2023.
- 7 ~~~~~  
Vgl. o. A.: Codex Şan'â' I - A Qur'anic Manuscript From Mid-1st Century Of Hijra, Blogpost, erstellt am 10.04.2008, letztes Update am 08.03.2020, verfügbar über: <https://www.islamic-awareness.org/quran/text/mss/soth.html>, Zugriff am 16.01.2023.
- 8 ~~~~~  
Vgl. Eléonore Cellard: Rezension von Asma Hilali: The Sanaa Palimpsest: The Transmission of the Qur'an in the First Centuries AH, Oxford 2017, in: Review of Qur'anic Research 5, 2019, Nr. 9, in Teilen verfügbar über: <https://iqsaweb.wordpress.com/tag/asma-hilali/>, Zugriff am 16.01.2023.
- 9 ~~~~~  
Vgl. Codex Şan'â' I - A Qur'anic Manuscript From Mid-1st Century Of Hijra (wie Anm. 7).

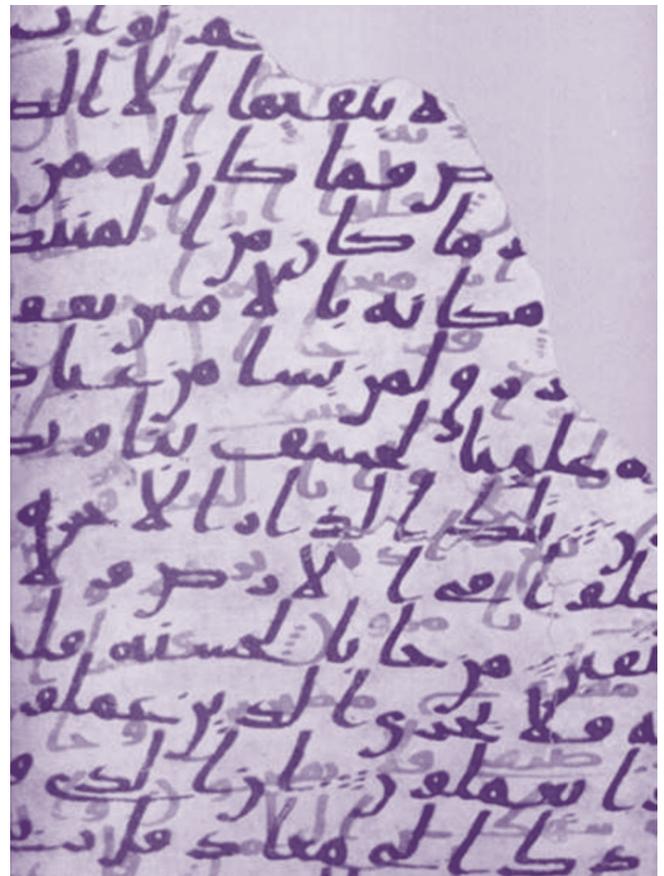


Abb.

Obere und untere Texte des Sanaa-Palimpsests unter UV-Licht. Bildzitat aus: <http://www.ysljddj.com/tc-21-32/tc-21-32-8.html>, Zugriff am 16. Jan. 2023

## Der Körper als Tafel? Tätowierung und Erinnerung

Beim Betrachten der ausgewählten Fotos hinterlassen die flächigen Tattoos wohl einen ersten prägnanten Eindruck. Auf den zwei Unterarmen des Models sind teilweise verteilt Motive zu erkennen, wohingegen andere Stellen kaum mehr als eine eingefärbte Stelle vermuten lassen. Auf dem linken Handgelenk (Abb. 1) lässt sich beispielsweise unter dem Schriftzug «ALL THINGS MUST PASS» noch vage das Motiv einer Rose erkennen, wohingegen auf der Außenseite des rechten Armes die überstochenen Motive kaum zu sehen sind (Abb. 2). Durch das Überlagern mehrerer Tattoos entsteht ein Palimpsest, indem sich viele Motive und deren Sinn und Bedeutung miteinander vermischen. Der Träger dieser Tattoos verbindet mit ihnen eine Vielzahl von Erinnerungen. Mögen einige Tätowierungen nur eine ästhetische Entscheidung gewesen sein und andere dafür eine wichtige Bedeutung tragen, so werden sie alle gleichermaßen im Gedächtnis abgespeichert.

Gedächtnismetaphern werden häufig als ein Prozess des «Einschreibens» vorgestellt. Die Medien können unterschiedlich sein. Egal ob mit einem Keil in die Wachstafeln graviert oder mit einem Stift auf Papier geschrieben wird, der Ablauf des Einprägens bleibt immer bis zu einem gewissen Grad der gleiche. Auch die hier zum Beispiel genommenen Tattoos verhalten sich ähnlich. Mithilfe von Nadel und Farbe ist es dem Träger dieser Tattoos möglich, seine Erinnerungen auf dem Körper verewigen zu lassen und diese gegebenenfalls zu einem anderen Zeitpunkt auszulöschen und/oder zu überschreiben. Allerdings stellt sich die Frage, ob es wirklich möglich ist, vom Einen auf das Andere zu schließen und ob zwischen «gewöhnlichen» Schrift-Metaphern und diesen Tätowierungen nicht gewisse Unterschiede bestehen.

Diese Frage werde ich im Rahmen meines Textes behandeln und, wenn auch nicht in gänzlicher Vollständigkeit, versuchen zu beantworten. Dafür ist es zunächst notwendig einen genaueren Einblick in die Gedächtnis-Metapher des Schreibens zu gewinnen. Dafür möchte ich zwei Ansätze genauer betrachten. Zum einen bietet sich, durch die übergreifende Thematik des Palimpsests, die Überlegung von Thomas De Quincey an, für welchen das Gedächtnis selbst ein großes Palimpsest darstellt.<sup>1</sup> Und auch Sigmund Freuds sogenannter Wunderblock verfolgt einen ähnlichen Ansatz und soll De Quincey gegenübergestellt werden. Dadurch sollte es möglich sein, die Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen den Tätowierungen in meinem Beispiel und den verschiedenen Schrift-Metaphern benennen zu können. Mithilfe dieser Ausarbeitungen möchte ich herausfinden, ob der tätowierte Körper in diesem Fall als Gedächtnismetapher interpretiert werden kann.

Um sich De Quinceys und Freuds Modelle besser vorstellen zu können, möchte ich kurz in eine Veranschaulichung des Gedächtnisses von Harald Weinrich einführen, die beide Ansätze zusammenfasst.<sup>2</sup> Für Weinrich tritt die sogenannte Memoria doppelt auf: Sie manifestiert sich in

der Form des Gedächtnisses und der Erinnerung, welche sich bipolar gegenüberzustehen scheinen. Aus diesen beiden Erscheinungen lassen sich wiederum zwei Metaphern ableiten, die jene Pole veranschaulichen sollen. Die Magazin-Metapher steht sinnbildlich für das Gedächtnis und zeigt dieses als einen Raum, in dem sich dessen Inhalte lokalisieren lassen. Die Tafel-Metapher repräsentiert Erinnerungen und den Prozess des Erinnerns. Diese Vorstellung entspringt der Idee von Platons Wachstafel. Genauso wie Texte in diese eingraviert werden können, ist es demnach möglich, Erinnerungen in das Gedächtnis einzutragen und zu einem späteren Zeitpunkt wieder abzurufen. De Quinceys und Freuds Modelle verfolgen einen ähnlichen Ansatz.<sup>3</sup>

Platons Sinnbild scheint jedoch einen Aspekt auszulassen: Während es möglich ist, Tattoos zu schichten (Abb. 2), müssen Inhalte einer Wachstafel zunächst gelöscht werden, um diese neu zu beschriften. Es muss also eine andere Metapher geben, die dieses Phänomen treffender abbilden kann. Aufgrund dessen möchte ich nun auf De Quincey zu sprechen kommen. Seiner Ansicht nach stellt das Gehirn ein großes Palimpsest dar. Wie auf Pergament ist es dem Gehirn nämlich möglich, einzelne Schichten der Erinnerung übereinanderzulegen, wodurch jedoch vorherige nicht gänzlich aus dem Gedächtnis verschwinden müssen.<sup>4</sup> Selbst wenn es so scheint, als wären alte Erinnerungen unter neueren begraben, so ist es möglich, sie unbewusst wieder hervorzubringen.<sup>5</sup>

Freud setzt sich ebenfalls mit der Aufnahme und dem Erhalten von Erinnerungen auseinander. Ihm gelang es mit seinem Gedächtnismodell des Wunderblocks eine Lösung für das Spannungsverhältnis zwischen der unerschöpflichen Speicherkapazität des Gedächtnisses und dem Erhalt von Dauerspuren zu finden.<sup>6</sup> Im Gegensatz zu einer herkömmlichen Wachstafel hat der Wunderblock eine zweite Schicht, bestehend aus einem dünnen Wachspapier und einer durchsichtigen Zelluloidplatte. Durch diese zweite Lage wird nicht direkt in die Wachstafel eingraviert, sondern die Schrift durch das Eindringen des Wachspapiers in die Tafel erzeugt. Hebt man das Deckblatt an, besteht kein Kontakt mehr zwischen Papier und Tafel, wodurch die Schrift wieder verschwindet und man von Neuem beginnen kann. Allerdings ist das Geschriebene dadurch nicht verloren. Betrachtet man die Wachstafel im richtigen Licht, lassen sich die hinterlassenen Spuren weiterhin erkennen. Hier zieht Freud seine Analogie zum Gedächtnisapparat. Auch das Gedächtnis ist in der Lage, immer wieder neue Erinnerungen aufzuschreiben und abzuspeichern und zu verwerfen. Obschon der Wunderblock im Gegensatz zum Gedächtnis nicht in der Lage ist, das Geschriebene zu reproduzieren, scheint Freuds Modell das grundlegende Konzept des Erinnerns abbilden zu können.<sup>7</sup>

Doch wie können diese Metaphern nun mit den am Anfang vorgestellten Tätowierungen verglichen werden? Sind die Arme des Models aktiv zu beschreibende Tafeln oder Magazine, die als Aufbewahrungsort für Erinnerungen dienen? Die richtige Antwort scheint mir weder das Eine noch das Andere zu sein. Im Gegensatz zu Weinrichs

Vorstellung einer zweidimensionalen Tafel ist der gezeigte Körper dreidimensional und verändert sich mit fortschreitender Zeit. Andererseits ist der Körper kein passiver Ablageort für Erinnerungen. Dieser muss aktiv beschrieben werden, um Erinnerungen festhalten zu können. Durch die Überlagerung der Tattoos entsteht automatisch eine Mehrschichtigkeit, was zu der Überlegung von De Quincey passen würde, dass das Gedächtnis – oder in diesem Fall der Körper – ein Palimpsest darstellt, in dem neue Erinnerungen alte überdecken. Doch nehme man an, es würden sich sehr viele Tattoos überlagern, so erschiene

1 ~~~~~  
 Vgl. Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 2018, S. 154.

2 ~~~~~  
 Vgl. Harald Weinrich: Typen der Gedächtnismetaphorik, in: Archiv für Begriffsgeschichte 9, 1964, S. 23-26.

3 ~~~~~  
 Vgl. Thomas Reihardt: Der Körper als Palimpsest: Erinnerungstopographien zwischen Schrift und Leiblichkeit, in: Andreas Ackermann/Michaela Baucks/Matthias Jung (Hg.): Dem Körper eingeschrieben, Verkörperung zwischen Leiberleben und kulturellem Sinn, Wiesbaden 2015, S. 114-115.

der Arm ab einem gewissen Punkt nur noch mit schwarzer oder farbiger Tinte überzogen zu sein, wodurch sich einzelne Motive kaum mehr erkennen ließen (Abb. 2). Freilich gingen die einzelnen Schichten nicht verloren und genauso wie bei Freuds Wunderblock wäre es mit technischem Aufwand möglich, die verschiedenen Lagen wieder sichtbar zu machen. Daher scheint es nicht hinreichend, einen Körper als nur das Eine oder Andere zu sehen. Doch lässt sich abschließend festhalten, dass zwischen dem tätowierten Körper und den besprochenen Gedächtnismetaphern Analogien auftreten können.

4 ~~~~~  
 Vgl. Assmann 2018 (wie Anm. 1), S. 154.

5 ~~~~~  
 Diese <Schichten> werden in der Literatur häufig als Gedächtnis-, Erinnerungs- oder Dauerspuren bezeichnet.

6 ~~~~~  
 Vgl. Assmann 2018 (wie Anm. 1), S. 156.

7 ~~~~~  
 Sigmund Freud: Notiz über den «Wunderblock», in: Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse 10, 1924, Nr. 1, S. 1-5.

Abb. 1 & 2  
 Fotografien des Autors.



#digitale

Ausgrabungen

#parallelwelt

Fragt man eine Künstliche Intelligenz nach der Definition «Archäologische Ausgrabung», erhält man folgende Antwort: «Eine archäologische Ausgrabung ist ein systematisches und wissenschaftliches Vorgehen, das darauf abzielt, archäologische Artefakte und Funde zu entdecken, zu dokumentieren und zu analysieren. Diese Artefakte und Funde können aus verschiedenen Epochen und Kulturen stammen und Aufschluss über die Vergangenheit einer Region geben.»<sup>1</sup>

Ausgrabungen in der Archäologie legen also materielle Funde frei, geschaffen von Menschen aus der Vergangenheit. Indem diese Schicht für Schicht abgetragen werden, entsteht nicht nur eine Annäherung an frühere Zeiten, sondern auch eine individuelle Schnittstelle an der sichtbar werdenden vorausgehenden Zeit der Gegenwart, die zeitgleich aufeinander treffen. Denn «[d]as Gedächtnis des Forschers nimmt gespeicherte Informationen über bestimmte Episoden auf, ergänzt sie um weitere aus vielleicht ganz anderen Quellen und rekonstruiert so ein vermeintlich originalgetreues Bild. Aus ein paar eingespeicherten Knochenstücken «erinnern» wir so einen Dinosaurier; tatsächlich handelt es sich hier um die Erinnerung an eine Vergangenheit, die (so) nie Gegenwart war. Archäologische Vorstellungskraft ist nicht Erinnerung, sondern Modell.»<sup>2</sup> Unterschiedlichste Spuren im als auch um den Fund herum werden zur Entwicklung eines Modells detektivisch herangezogen und wie ein Puzzle zusammengesetzt. Um der Vergangenheit aus heutiger Perspektive möglichst nahe zu kommen, werden deshalb vielfältige Methoden in der Archäologie eingesetzt, indem z.B. historische Quellen, botanische Überreste, Luftbilder, klimatische Schwankungen und materielle Nachstellungen von Gerätschaften analysiert und ausgewertet werden.<sup>3</sup> Doch manches gibt auch den Forscher:innen bis heute Rätsel auf, die nicht erklärbar sind. So entstehen parallel zu archäologischen Funden auch Interpretationsräume aus Ideen, Vermutungen und Vorstellungen, die Ausgrabungsstätten ebenfalls begleiten und der Phantasie für Künstler:innen vielfältige Freiräume bieten. Doch welche künstlerische Methode bietet sich für Grabungsarbeiten an? Das Kreieren von freien Assoziationen war dem Künstler Max Ernst ein besonderes Anliegen, der dafür mitunter die Technik der **Grattage**<sup>4</sup> entwickelt hat. Führt man nun diese beiden Betrachtungsweisen zusammen – materielles Fundstück aus der Vergangenheit und – die Methode der Grattage unter Verwendung von Software aus unserer Zeit, entsteht die **digitale Ausgrabung**. Die vorliegenden Arbeiten (**Abb. 1 und 2**) basieren auf realen Fundstücken aus dem **Bildarchiv Bruckmann**<sup>5</sup>, indem Arbeitsproben in Form von **digitalen Fotografien** entnommen und digital weiter behandelt wurden:

1. macht im Bildarchiv Bruckmann ein pic von einem Negativ
2. sprüht Farbe darauf
3. gräbt mit einem Pencil aus den Pixeln heraus
4. bis man in sich gräbt
5. in intuitiven Gefühlen schwebt
6. während man Zug fährt
7. so dass ein neues pic entsteht

Auf der untersten Ebene im Bildbearbeitungsprogramm befindet sich das **Foto des Negativs aus dem Bildarchiv Bruckmann** und wird in einer zweiten Ebene mit **virtueller Farbe** überschüttet. Die mit Farbe überschüttete Pixelabbildung des Fundstücks aus der Vergangenheit wird anschließend teilweise **freigekratzt**. Die Struktur der untersten Schicht des Fotos wird teilweise wieder sichtbar, verschmilzt aber gleichzeitig mit der darüber liegenden Schicht zu einem mehrschichtigen Gesamtbild. Dabei spielen mentale Prozesse der Imagination, Intuition und Erinnerung an die Vergangenheit im Wechselspiel eine tragende Rolle. Musik und Zugfahren sind dabei essentiell. Die konstant rollende Bewegung über den Boden mit musikalischer Begleitung ermöglicht einen tranceartigen Zustand und damit einen Zugang zum Unbewussten. Stück für Stück wird durch das Freilegen ein anderer visueller Zugang zur Vergangenheit auf der Ebene der Gegenwart erreicht. Gleichzeitig wird das Fundstück damit seiner ursprünglichen Funktion entbunden und mit einer neuen versehen. Vergangenheit und Gegenwart werden so zusammengefügt, dass zusammen die Tür geöffnet wird zu einer bislang unsichtbaren **Parallelwelt**.

- 1 ~~~~~  
 Zit. n. <https://chat.openai.com/chat/c275e8f5-0cd2-49de-a505-589c72cc7b00>, Zugriff am 16.01.2023.
- 2 ~~~~~  
 Zit. n. Wolfgang Ernst: *Das Rumoren der Archive: Ordnung aus Unordnung*, Berlin 2002, S. 9.
- 3 ~~~~~  
 Vgl. Colin Renfrew/Paul Bahn: *Archaeology: Theories, Methods and Practice*, 7. Auflage, London 2016.
- 4 ~~~~~  
 Vgl. [https://maxernstmuseum.lvr.de/de/max\\_ernst/techniken/techniken\\_1.html](https://maxernstmuseum.lvr.de/de/max_ernst/techniken/techniken_1.html), Zugriff am 16.01.2023.
- 5 ~~~~~  
 Siehe <https://www.zikg.eu/forschung/projekte/projekte-zi/bildarchiv-bruckmann>, Zugriff am 16.01.2023.



Abb. 1

Mira Schienagel, *Nachricht erhalten*, digitale Grattage mit Vorlage von: Verlag F. Bruckmann: Flora Farnese (Neapel, Museo Archeologico Nazionale), 2. Jh. n. Chr., Negativ, um 1900 hergestellt für das Lieferungswerk «Brunn-Bruckmann's Denkmäler griechischer und römischer Sculptur», Lfg. 72, T. 369, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Photothek/Archiv, Bildarchiv Bruckmann, ZI-BAB-Brunn DKM L.71-90.



Abb. 2

Mira Schienagel, *Norma, Act 1: Eccola! va, mi lascia (Da geht sie und verlässt mich!)*, digitale Grattage mit Vorlage von: Verlag F. Bruckmann: Statue einer trunkenen Alten (München, Glyptothek), 1. Jh. n. Chr., Negativ, um 1900 hergestellt für das Lieferungswerk «Brunn-Bruckmann's Denkmäler griechischer und römischer Sculptur», Lfg. 79, T. 394, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Photothek/Archiv, Bildarchiv Bruckmann, ZI-BAB-Brunn DKM L.71-90.



Malene Hagen

### ein W-o-r-t als Palimpsest?

#### Pa-limp-sest – Palimpsest

eine Fusion der griechischen Worte

- παλιμψηστος, von *palin* = zurück, wieder
- *psēstos* = reiben, (ab)schaben

ein Terminus technicus der Handschriftenkunde bereits beschriftete Trägersubstanzen, vorwiegend aus Pergament oder Papyrus, bezeichnend, die aufgrund von Materialknappheit abgeschabt, überschrieben und wiederbeschrieben werden, wobei frühere Beschriftungen teilweise erkennbar und präsent verbleiben.

zur Folge

Texte in Texte, Hypo- und Hypertexte, Transtextualitäten, Spannungen zwischen Träger- und Schreibmaterialitäten, Abhängigkeits- und Ableitungsbeziehungen, etc.<sup>1</sup>

vom Zoom auf die Handschriftenkunde gerichtet zur Weitwinkelperspektive darüberhinaus

Palimpsest als Metapher – fürs Überschreiben und Überlagern von einer oder mehreren Bedeutungsebenen auf etliche geistige und künstlerische Prozesse übertragbar

die Übertragungsleistung im Folgenden

### ein W-o-r-t als Palimpsest

anhand der Sprachphilosophie Gottlob Freges mit Gewicht auf dem Aufsatz «Über Sinn und Bedeutung» (1892)

Ein Wort, synonym mit Zeichen, Ausdruck oder Eigenname, kann sowohl mehrere Bedeutungen als auch verschiedene Sinne haben. Frege differenziert zwischen Sinn und Bedeutung folgendermaßen:

#### Sinn eines Wortes

= Art des Gegebenseins des Gegenstandes  
-> wie ist etwas bezeichnet?

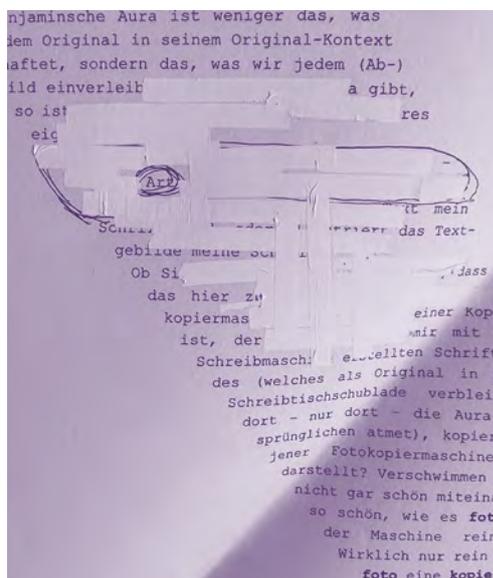
#### Bedeutung eines Wortes

= Bezeichnete bzw. Referenz, daher der bezeichnete Gegenstand selbst  
-> was ist bezeichnet?²

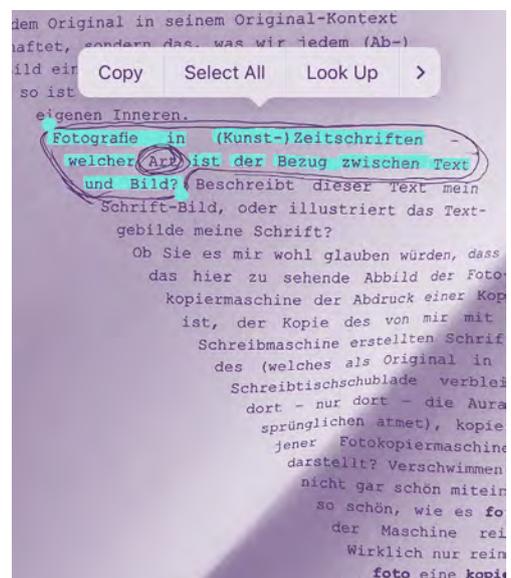
ein Beispiel:

Der Morgenstern, das hellste hervortretende Gestirn vor *Sonnenaufgang*, und der Abendstern, das hellste hervortretende Gestirn *nach Sonnenuntergang*, referieren beide auf den Planeten Venus, der am Himmel sichtbar wird – Wissen, das zum Zeitpunkt der Wortentstehung noch unentdeckt war. Das erstere und letztere Wort bedeutet dasselbe, referieren auf denselben bezeichneten Gegenstand, unterscheiden sich jedoch in der Art des Gegebenseins, in ihrem Sinn, denn zum einen Venus als Morgenstern vor *Sonnenuntergang* am hellsten leuchtend und zum anderen Venus als Abendstern *nach Sonnenuntergang* am hellsten leuchtend.<sup>3</sup> Dieses Phänomen der Homonymie, wenn ein Wort mehrere Bedeutungen oder Sinne hat, steht in einer Abhängigkeitsbeziehung mit dem Kontext, in dem das Wort verwendet wird. Ein Wort mit seinen möglichen Bedeutungen und Sinnen im Zusammenspiel mit weiteren Worten und dessen möglichen Bedeutungen und Sinnen wird durch den Rahmen eines Satzes eingegrenzt, die verschiedenen Bedeutungs- und Sinnmöglichkeiten reduzierend. Ein Wort, ein Einzelbestandteil eines Satzes, kann in etlichen Konstellationen und Zusammensetzungen mit weiteren Einzelbestandteilen neue Gedanken ausdrücken.

### ein Satz (Wörter im Zusammenspiel)



ein Wort isoliert



Von Wort zu Satz – genauso wie ein einzelnes Wort nach Frege Sinn und Bedeutung verfügt, so auch ein Satz:

Sinn eines Satzes  
= Gedanke, Sachverhalt

Bedeutung eines Satzes  
= Wahrheitswert, das Wahr- oder Falschsein eines Satzes<sup>4</sup>

Ein Satz enthält einen Gedanken, der Sinn eines Satzes, der nicht mit der Vorstellung verwechselt werden darf. Diese nämlich ist von subjektiver Art, denn die Vorstellung eines Zeichens kann nicht dieselbe Vorstellung von vielen sein. Sinn dahingegen konstituiert sich aus dem «gemeinsamen Schatz von Gedanken»<sup>5</sup>, den die Menschheit teilt und daher Eigentum vieler ist. Wir stimmen zu, dass Eigennamen auf zwei verschiedene Gegenstände referieren können, obwohl diese prima facie nicht unserer eigenen Vorstellung entsprechen würde, ob ich mir beispielsweise unter einem Ball einen Tanzball oder einen Fussball vorstelle. Dieser gemeinsame Schatz

unterliegt einem zeitlichen Wandel, wodurch andere Konnotationen über die Zeit hinweg aufkommen.<sup>6</sup> Der Sinn und die Bedeutung eines Wortes hängt von dessen Gebrauch in einem bestimmten Kontext ab – mit welchen weiteren Worten steht das Wort im Zusammenspiel und mit welchen weiteren Worten wird das Wort in einem Satz kombiniert verwendet – sowie von dessen Gebrauch im Verlauf der Zeit – neue Konnotationen, Assoziationen und Sinn- sowie Bedeutungsschichten sich überlagernd und vermischend, in einem permanenten Zustand des Veränderns und Werdens.

### ein W-o-r-t als Palimpsest

mit all seinen verschiedenen Bedeutungs- und Sinnmöglichkeiten, Bedeutungs- und Sinnschichten, Bedeutungs- und Sinnüberlagerungen über die Zeit hinweg, kontinuierlich im Werden

1 ~~~~~  
2 ~~~~~  
3 ~~~~~  
4 ~~~~~  
5 ~~~~~  
6 ~~~~~

Monika Schmitz-Emans: Palimpsest. Begriff – Metapher – Arbeitsimpuls für Buchkünstler und literarische Autoren, in: Jan Röhnert (Hg.): Avantgarde intermedial. Theorie und Praxis des Künstlerbuchs, Wiesbaden 2021, S. 41-60, hier 41-42.  
Gottlob Frege: Funktion, Begriff, Bedeutung, Göttingen 2008, S. 24.  
Frege 2008 (wie Anm. 2), S. 29.  
Frege 2008 (wie Anm. 2), S. 29-30.  
Frege 2008 (wie Anm. 2), S. 26.  
Frege 2008 (wie Anm. 2), S. 26-27.

Abb. 1

Trägersubstanz aus colophon #3, Beitrag von M. Baer durch Tipp-Ex isoliertes Wort mit iPhone 13 Pro fotografisch digitalisiert durch Risographie auf Papier materialisiert.

Abb. 2

Trägersubstanz aus colophon #3, Beitrag von M. Baer durch Kugelschreiber hervorgehobener Satz mit iPhone 13 Pro fotografisch digitalisiert vorübergehend digital markierter Satz durch Screenshot festgehalten durch Risographie auf Papier materialisiert.





## LIEBESLIED

Ich bin der Hirsch und du das Reh,  
Der Vogel du und ich der Baum,  
Die Sonne du und ich der Schnee,  
Du bist der Tag und ich der Traum.

Nachts aus meinem schlafenden Mund  
Fliegt ein Goldvogel zu dir,  
Hell ist seine Stimme, sein Flügel bunt,  
Der singt dir das Lied von der Liebe,  
Der singt dir das Lied von mir.<sup>1</sup>

## LIEBESLIED

Wo mag meine Heimat sein?  
Meine Heimat ist klein,  
Geht von Ort zu Ort,  
Nimmt mein Herz mit sich fort,  
Gibt mir Weh, gibt mir Ruh;  
Meine Heimat bist du.<sup>2</sup>

## LIEBESLIED

Ich wollt ich wär eine Blume,  
Du kämest still gegangen,  
Nähmst mich zum Eigentume  
In deine Hand gefangen.

Auch wär ich gern ein roter Wein  
Und flösse süß durch deinen Mund  
Und ganz und gar in dich hinein  
Und machte dich und mich gesund.<sup>3</sup>

## LIEBESLIED

O du, ich kann nicht sagen,  
Was du aus mir gemacht.  
Ich fliehe vor den Tagen  
Und liebe nur die Nacht.

Die Nacht ist mir so golden  
Wie sonst kein Tag mir war,  
Da träum ich von einer holden  
Frau mit blondem Haar.

Da träum ich von seligen Dingen,  
Die mir ein Blick verhieß,  
Da hör' ich Lieder klingen  
Fernher vom Paradies.

Da sehe ich Wolken jagen  
Und schaue lang in die Nacht -  
O du, ich kann nicht sagen,  
Was du aus mir gemacht.<sup>4</sup>

1 -----  
Hermann Hesse: Die Gedichte, 2. Band, Frankfurt a. M. 1977, S. 482

2 -----  
Ebd., S. 490

3 -----  
Ebd., S. 488

4 -----  
Ebd., S. 754

## Zum Nachhall zwischen Emulsion und Foto

Die Urgroßmutter sang gerne und hatte eine betörende Stimme. Diese Überlieferungen seiner Familie öffnen Saša Stanišić den Raum von der Fotografie seiner Urgroßmutter Rumša zu ihrer Geschichte, deren Farben – wie die ihrer Abbildung – verblasst sein mögen, aber noch immer einen klingenden Nachhall hinterlassen. Daher vermag er dem Leser erneut in strahlenden Farben ihr Bild zu malen, während er sein Ohr «an die verblassten Farben» der Fotografie legt, an deren Aufnahme er selbst sich nicht erinnert.<sup>1</sup> Die Fotografie wird von Stanišić als ein Impuls oder Vehikel beschrieben, um verborgene Inhalte wachzurufen. Was aber, wenn uns eine anonyme Porträtfotografie vorliegt, zu der ein persönliches Narrativ fehlt?<sup>2</sup> Können wir – im Sinne eines Palimpsestes – über ihre Materialität (Bildträger, lichtempfindliche Emulsion) hinaus, weitere Ebenen aufdecken? Oder bleibt sie, ein stummes Zeugnis von Vergänglichkeit?<sup>3</sup> Die Aufnahme, anhand der im Folgenden diesen Fragen nachgegangen wird, kam mit dem 2016 erworbenen Bestand des Fotografen Anton Hautmann (1821–1862) in die Photothek des Kunsthistorischen Instituts in Florenz.<sup>4</sup> Das Bild wurde auf eine mit nassem Kollodium präparierte Glasplatte belichtet. Ein historischer Abzug fehlt bisher, möglich wäre, dass dieser in einer Privatsammlung, etwa in einem Album, aus dem Umkreis des Fotografen auftaucht. Durch Invertieren des digitalisierten Negativs kann indes ein neues, virtuelles Positiv erzeugt werden, das die Lesbarkeit des Bildinhalts erleichtert: Zu sehen ist ein adrett gekleidetes Mädchen, das mit klarem Blick in die Kamera schaut. Sie steht erhöht auf einem Podest, neben einem mit Blumenvase dekorierten Tisch, auf den sie sich mit ihrem linken Arm stützt. Weder eine Nummer noch eine Beschriftung mit Hinweis auf den Namen des

Mädchens sind identifizierbar. Die grobkantige Seite am linken Rand der Glasplatte lässt ein späteres Brechen des Negativs vermuten.<sup>5</sup> Die Emulsionsschicht weist mehrere Risse und Fehlstellen auf.<sup>6</sup> Hinzu kommen Vergilbungen und Verfärbungen, die im Laufe der Zeit etwa durch Oxidation des Bildsilbers entstanden.<sup>7</sup> Während mit opaker roter Retuschefarbe kleinere Löcher in der Schicht ausgefleckt wurden, fällt ein roter Balken (die eigentlich auf dem Negativ aufgetragene rote Retuschefarbe ist bei den Abbildungen in dieser Zeitschrift in Mint eingefärbt) ins Auge, der einen Farb-Akzent zwischen Rock und Schienbein des Kindes setzt.<sup>8</sup> Wann die Retuschen erfolgten, ob unmittelbar nach Entwicklung des Negativs, oder zu einem späteren Zeitpunkt bleibt ungewiss, doch zeigen die Überarbeitungen, dass mindestens einmal ein positiver Abzug erfolgte. Darauf wären die Retuschen möglichst unsichtbar geblieben. Mit der digitalen Reproduktion in Farbe können diese historischen Eingriffe dokumentiert und besonders visualisiert werden.<sup>9</sup> Die einst vertuschte Fehlstelle kann nun zum wesentlichen Bildelement werden.<sup>10</sup> Indem wir digital neue Visualisierungen ausprobieren, berichten wir immer auch über die Verankerung des Negativs in der Gegenwart, deren Existenz virtuell amplifiziert wird. Dies geht indes nicht, ohne aufmerksam den «verblassten Farben» des analogen Glasnegativs zu lauschen: «Valuing the past leads us to proclaim its existence: here it is, we announce, a previous, original, or ancient feature.»<sup>11</sup> Das Kollodiumglasnegativ blieb als «polyphones Relikt» erhalten und diese Vielschichtigkeit macht seinen einzigartigen Wert – bis in die Gegenwart – aus.<sup>12</sup> Dazu gehört auch die auf dem Bildträger erhaltene Abbildung selbst, dieses eine Mädchen, dessen Forscher, klarer Blick um 1860 auf der Emulsion fixiert wurde, und uns noch heute mitteilt: Hier bin ich!

1 ~~~~~  
«Als Rumša starb, war ich zwei Monate alt. Man habe sie in der Nacht ein Mal auflachen und ein Mal fluchen hören, am Morgen war sie tot. Auf unserem einzigen gemeinsamen Foto liege ich in ihrem Schoß. Sie sieht mich an, ihr Mund leicht offen. Heute ist der 24. August 2018. Ich lege das Ohr an die verblassten Farben und lausche.» Saša Stanišić: *Herkunft*, München 2019, S. 81.

2 ~~~~~  
Aleida Assmann verweist in diesem Kontext auf die Nähe der Fotografie zum Palimpsest, da das unsichtbare Bild erst durch Chemie entwickelt und sichtbar werde, wobei die Fotografie als «Phantomerinnerung» fortlebe, wenn sie ohne Narration vorliege. Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999, S. 221.

3 ~~~~~  
Geoffrey Batchen: *Forget me not. Photography and Remembrance*, Amsterdam, New York 2004, S. 98.

4 ~~~~~  
Nach seiner Sichtung und Restaurierung steht der überwiegend aus Glasnegativen zusammengesetzte Bestand im Mittelpunkt des Forschungsprojekts «Fotografische, labortechnische und archivalische Praxis des Fotografen Anton Hautmann um 1860» von Ute Dercks, Giulia Fraticelli und Dagmar Keultjes, siehe: <https://www.khi.fi.it/de/forschung/photothek/studies-on-the-photography-laboratory-and-archival-practice-of-anton-hautmann-around-1860.php>, Zugriff am 13.01.2023.

5 ~~~~~

Das Wiederverwenden älterer Glasnegative war gängige Praxis und so stellt sich die Frage, ob hier eine großformatige Platte abgewaschen und gebrochen wurde, um sie für die Porträtaufnahme neu zu verwenden? Oder wurde nach Auftragen und Belichtung der Platte, eine zweite Aufnahme des Mädchens durch das Brechen entfernt?

6 ~~~~~  
So erhielt sich nur noch teilweise ein Fingerabdruck, den vermutlich der Fotograf selbst beim Präparieren des Negativs hinterließ.

7 ~~~~~  
Zur Konsolidierung der brüchigen Emulsion verwendete die Restauratorin Giulia Fraticelli eine Emulsion mit Gelatine, die sie mit feinem Pinsel auf die Risse der Kollodiumschicht auftrug.

8 ~~~~~  
Gerade diese Retuschen legen heute über die Arbeit im Atelier Hautmann Zeugnis ab. Zur farbigen Ausfleckretusche, vgl. Johannes Grasshoff: *Die Retouche von Photographien*, Berlin 1869, S. 18.

9 ~~~~~  
Wie es etwa durch die besondere grafische Bearbeitung in diesem Heft geschieht: Aus der eigentlich unter kontrolliert standardisierten Aufnahmebedingungen entstandenen digitalen Reproduktion des KHI, kreiert Andre Bagh «neue Bilder». Der finnische Fotograf Ola Kolehmainen verwendet den Begriff «Rephotographie» für seine fotografische Neu-Erfassung historischer Glasplatten im Rheinischen Bildarchiv bei der – aufgrund hochsensibler Aufnahmetechnik – mitunter unvorhersehbare Resultate entstanden. Vgl. Ola Kolehmainen, *Unboxing glass plates in cologne*, in: Julia Bärnighausen/ Costanza Caraffa/Stefanie Klamm/Franka Schneider/Petra Wodtke

(Hg.): Foto-Objekte. Forschen in archäologischen, ethnologischen und kunsthistorischen Archiven, Bielefeld/Berlin 2020, S. 120-121; Zur rephotography, die sich vom Terminus repeat-photography ableiten lässt, vgl.: John H. Rieger: Rephotography for Documenting Social Change, sowie Mark Klett: Rephotography in Landscape Research, in: Luc Pauwels u.a. (Hg.): The SAGE handbook of visual research methods, Los Angeles 2020, S. 99-114 und S. 114-129.

10 ~~~~~  
 Diese Aneignung oder Markierung ereignet sich im Digitalisat, ohne das analoge Negativ zu beeinträchtigen, das es als

unikales «Foto-Objekt» im Negativarchiv des KHI zu erhalten gilt. Siehe dazu die Einleitung von Costanza Caraffa, in: Bärnighausen u.a. 2020 (wie Anm. 9), S. 9-22, hier: S. 9.

11 ~~~~~  
 David Lowenthal: The Past is a Foreign Country, revisited, Cambridge 2015, S. 429.

12 ~~~~~

Vgl. Ursula Schädler-Saub, Dörthe Jakobs (Hg.): Cesare Brandi: Theorie der Restaurierung, ICOMOS, München 2006, S. 26; sowie: Cesare Brandi: Teoria del Restauro, Rom 1963, S. 6.

Abb. 1

Bildnis eines stehenden jungen Mädchens, Anton Hautmann zugeschrieben, Kollodiumglasnegativ, retuschiert mit roter Retuschefarbe (hier in der Abbildung Mint eingefärbt), digitale Reproduktion mit Durchlicht, 18,1x13,2-13,4 cm, Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, Photothek, Sammlung Anton Hautmann, Nr. AH\_0317.

Abb. 2

Negativ                      Nr.                      AH\_0317,                      Aufnahme                      digital                      invertiert.



## Tafel 105

Henkelkanne.

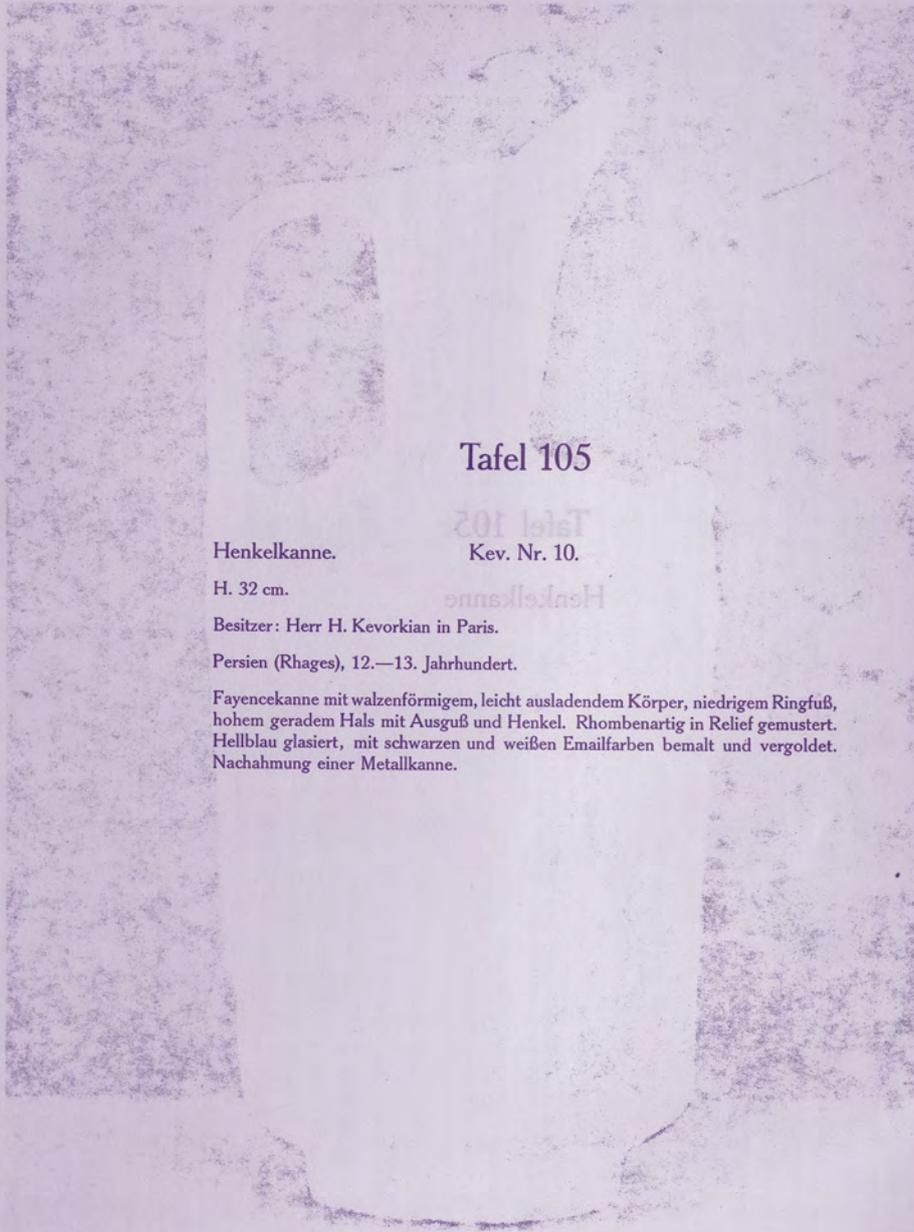
Kev. Nr. 10.

H. 32 cm.

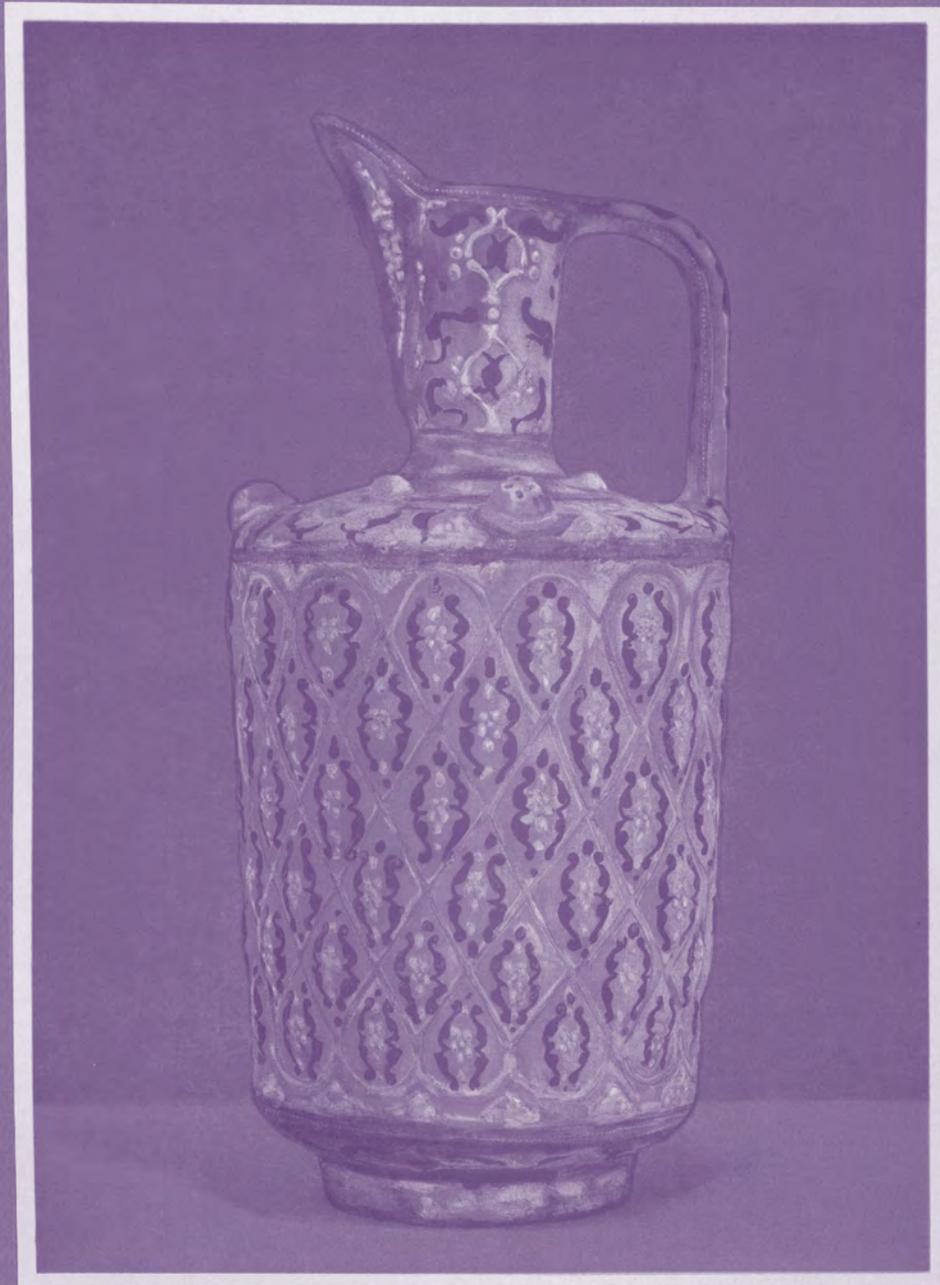
Besitzer: Herr H. Kevorkian in Paris.

Persien (Rhages), 12.—13. Jahrhundert.

Fayencekanne mit walzenförmigem, leicht ausladendem Körper, niedrigem Ringfuß, hohem geradem Hals mit Ausguß und Henkel. Rhombenartig in Relief gemustert. Hellblau glasiert, mit schwarzen und weißen Emailfarben bemalt und vergoldet. Nachahmung einer Metallkanne.







Palimpseste im Kunstkontext – ein Wechselspiel von Zufall und Intention

Der Einsatz von Palimpsesten durch Überlagerungen verschiedener Bildebenen oder die Weiter- und Neubearbeitung bereits vorgefundener Gestaltungselemente sind etablierte Methoden im gestalterischen Arbeitsprozess. Die Werke von Kunstschaaffenden wie Tom Phillips, Idris Kahn oder Jasper Johns bauen sich exemplarisch aus Textausschnitten, Fotografien und Zeitungsartikeln auf, die gezielt übereinander gedruckt, überblendet und übermalt werden. Im Laufe des kreativen Schaffensprozesses finden sich, neben dem planvollen Anlegen der Palimpseste, dennoch Elemente, die sich – gewollt oder ungewollt – der Kontrolle von Künstler:innen entziehen: So birgt beispielsweise die intensive Schichtung von Kolorit bei Mehrfarbendruck die Gefahr, stellenweise zu verschmieren und stark abzufärben. Im Medium der Fotografie können hingegen Überblendungen und Doppelbelichtungen von Kamerafilmen durch die zufällige Überlagerung mehrerer Bildebenen ein unerwartetes Palimpsest kreieren. Selbstverständlich ist das Phänomen des Zufalls nicht ausschließlich auf die künstlerische Entstehung von Palimpsesten begrenzt, sondern zieht sich als unumstößlicher Teil des menschlichen Lebens durch alle Bereiche der Kunst und des Alltags. Der Charakter eines Palimpsestes liegt dabei jedoch im Besonderen in der vielfachen Schichtung von (un-)kontrollierter Aktion und Reaktion.

Gerade das Unkontrollierbare selbst birgt folglich also eine initiierende, kreative Schöpfungskraft, die keines menschlichen Einflusses mehr bedarf. Ein weiteres spannendes Beispiel für ein solches Faszinosum befindet sich in der Bibliothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München. Schlägt man dort die schweren Seiten des drei Bände umfassenden Prachtband-Katalogs zur 1910 in München veranstalteten *Ausstellung von Meisterwerken muhamedanischer Kunst* auf, zeigt sich beim Durchblättern zum Eintrag von Tafel Nr. 105 ein unerwartetes Palimpsest: Auf der rechten Seite befindet sich zunächst der mehrfarbiger Lichtdruck einer sog. persischen Fayence-Henkelkanne aus dem 12.–13. Jahrhundert.<sup>1</sup> Auf dem davor- bzw. darüberliegenden Blatt hat sich jedoch durch die Verwendung von viel und intensiver dunkler Farbe in den Schichten eben dieses Lichtdrucks im

Laufe der Zeit die Silhouette der Kanne eigenständig ein weiteres Mal abgezeichnet. Das Gewicht des großformatigen Bandes und die lange Dauer des Aufeinanderpressens von Lichtdruck und Deckblatt generierten folglich einen Abdruck, der jeweils Partien der ursprünglichen Henkelkanne freigibt, überlagert oder überdeckt.<sup>2</sup> Die beiden vorangehenden Seiten dieses Artikels reinszenieren dieses palimpsestartige Phänomen nochmals grafisch und verdeutlichen dabei das Potential zwischen Zufall und Intention. Der Lichtdruck der Fayence-Kanne sowie der Abdruck selbst wurden dabei als gescannte Originale in monochromer Fassung wiedergegeben. In einem zweiten Schritt wird diese real existierende Überlagerung allerdings noch durch eine weitere, fiktive Ebene auf Transparentpapier ergänzt, die lediglich die bemalte, gitterartige Struktur der Kanne extrahiert.<sup>3</sup> Das zufällig Entstandene wird durch intentionales Schaffen also um eine neue Dimension seiner selbst erweitert: Ein Palimpsest im Palimpsest entsteht, das in seiner Gesamtheit zu einer neuen künstlerischen Einheit verschmelzen kann. Die originalen fotografischen Vorlagen für den Katalog zur *Ausstellung von Meisterwerken muhamedanischer Kunst* werden heute im Bildarchiv Bruckmann am ZI verwahrt, darunter auch die handkolorierte Aufnahme der sog. persischen Henkelkanne. In den zahlreichen Schachteln des Bildarchivs, in denen das Foto-Material gelagert wird, finden sich vereinzelt noch andere Formen von Selbstabdrücken. Derartige Zufallsphänomene – im speziellen Bildschatten oder Transferbilder – entstehen in Bildarchiven manchmal auf Rückseiten von aufgezogenen Fotografien, wenn sich das Positiv in jahrzehntelang unveränderter Stapelung durch eine katalytische Reaktion auf den oberhalb liegenden Karton abzeichnet. Stefanie Klamm beschreibt solche Abdrücke als sichtbar gewordene Metaphern des Stillstandes und der Vergessenheit von Sammlungsbeständen in Archiven, die bis dato gar nicht oder für lange Zeit nicht mehr bearbeitet, katalogisiert oder bewegt wurden.<sup>4</sup> Dass jedoch gerade aus solch einer totalen Inaktivität neue Prozesse voller Eigenleben entstehen können, ist ein passendes Sinnbild für die dynamische Selbstwirksamkeit von Kunstwerken und die schöpferische Kraft des Zufalls. Möchte man nun zusammenfassend das Verhältnis von Zufall und Intention im Kontext des Gestaltungsprozesses von Palimpsesten beschreiben, so ist der im Titel des Artikels aufgegriffene Begriff wohl am treffendsten: Es ist ein **Wechselspiel**.

1 ~~~~~  
2 ~~~~~  
3 ~~~~~  
4 ~~~~~

Abb. aus: Friedrich Sarre/Fredrik R. Martin (Hg.): Die Ausstellung von Meisterwerken muhamedanischer Kunst in München 1910, München: F. Bruckmann A.-G., 1912, Bd. 2, Tafel 105. ZI-Bibliothek 4° Kat.Ausst. München 1910/5(1.2.3 R Für Rat und Tat bei der Untersuchung des Materials geht Dank an Franziska Lampe und Katrin Holzherr. Iska Jehl sei an dieser Stelle für ihre Unterstützung bei der Aufarbeitung der digitalen Daten gedankt. Vgl. Stefanie Klamm: Bildschatten – Spuren von Archivordnungen, in: Julia Bärnighausen/Costanza Caraffa/Stefanie Klamm/Franka Schneider/Petra Wodtke (Hg.): Foto-Objekte. Forschen in archäologischen, ethnologischen und kunsthistorischen Archiven, Bielefeld/Berlin 2020, S. 188–191.

### Palimpsest als Identitätsmetapher: Eine Offenbarung

Dieser Text ist eine Offenbarung basierend auf einem Gespräch, das ich vor einigen Monaten mit zwei Bekannten geführt habe. Das Gespräch förderte viele persönliche innere Zustände und Gefühle zutage, die ich erst rückblickend besser einordnen kann. Es sind leider nur Erinnerungen an diesen Gefühlszustand übrig. Vor Kurzem habe ich versucht, das Gespräch noch ein weiteres Mal zu führen, um es zu rekonstruieren und schriftlich festzuhalten. Dabei sind alte Erinnerungen aufgekommen. Der Versuch, das Besprochene wieder aktiv in Erinnerung zu rufen, vergleichbar einer Gallapfeltinktur, die den abgeschabten Inhalt eines Manuskriptes wieder durchscheinen lässt, das ist mein persönliches Palimpsest.

Zum Einstieg einige Bilder: Ein kleines Kind, das ungefähr sieben Jahre alt ist. Es lässt sich im Garten seiner Familie von seiner Mutter fotografieren. Es ist der erste Schultag. Frisiert und aufgeregt in einer zu großen Uniform. Einige Jahre später dasselbe Ereignis, jedoch in einer anderen Stadt. Nochmal sieben Jahre später eine eingreifende Verlagerung; das mittlerweile spätpubertäre Kind siedelt mit seiner Familie nach Europa über. Die Umstellung ist massiv. Sie geht tief unter die Haut des Kindes. Es vergehen weitere sieben Jahre, das nunmehr erwachsene Kind zieht aus dem Elternhaus aus. Eine Biografie und Identität, die von den häufigen Ortsverlagerungen und ständiger Veränderung geprägt sind.

Mit jedem Umzug und jedem Zeitabschnitt muss man sich erneut sozialisieren, akklimatisieren, sich sogar für das eigene Dasein rechtfertigen. Durch die Häufigkeit der Wechsel ist dieser Anpassungsprozess ein ständiger und fortdauernd einprägender. Man ist einer neuen Umgebung neuen Reizen und Gefahren ausgesetzt, man baut neue Traditionen und Rituale auf. An jedem neuen Ort entwickelt man neue Persönlichkeitsschichten, die sich dem neuen Umfeld anpassen oder entgegensetzen, die Resilienz beweisen oder Widerstand leisten. Mit der Zeit ergibt sich aus der Schichtung der einzelnen Identitätslagen eine trübe Ungewissheit, eine innere Widersprüchlichkeit in Bezug auf das eigene Selbst. Der Anpassungsprozess an eine neue Kultur geht mit äußerst unangenehmen Situationen einher: Erfahrungen von Ausgrenzung, Diskriminierung, Rassismus.

Diese Erfahrungen verstärken die innere Zerrissenheit und lassen weitere Schichten des kindlichen Selbst entstehen, die nicht miteinander übereinstimmen. Eine innere Kluft. Mit dem Aufkommen eines neuen Selbstbilds, das eine Ortsverlagerung mit der Zeit entstehen lässt, fällt es einem schwer, sich an die vorherigen Identitäten zu erinnern. Es drängt sich die unsichere Erkenntnis auf, dass man sich mit ihnen oftmals nicht mehr identifizieren kann. Ein seltsames Gefühl. Denn eigentlich würde man erwarten, eine Verbundenheit zur eigenen Vergangenheit zu empfinden.

Umgangssprachlich vergleicht man das Leben eines Menschen oft mit einem Buch. Zutreffender wäre jedoch der Vergleich mit einem Palimpsest. Das Pergament eines Manuskriptes, das aus gegerbten und verarbeiteten Tierhäuten besteht, hat eine unmittelbare Verbindung zum menschlichen Körper. Beide haben haptische Eigenschaften. Auf gewisser Weise haben Palimpseste ein Gedächtnis und bewahren Geschichte. Das Abschaben greift in den Corpus des Manuskriptes ein und kann seinen Inhalt verändern, überdecken, verlagern, usw. Ähnliches gilt für einen Menschen: Seine Biografie kann überschrieben, verändert, vergessen, neu interpretiert und neu erinnert werden. Wie bei einem Manuskript können die eigene Geschichte und Identität verlagert, gestohlen, zurückgegeben werden. Das Abschaben und Überschrieben-Werden als Charakteristika des Palimpsests sind den Veränderungen, die das eigene Selbst bei einem dauerhaften Ortswechsel erfährt, sehr ähnlich. Durch diese wird auf Körper und Geist eingewirkt, Altes über- und neugeschrieben. Es kommt zu Verlusten von Persönlichkeitsmerkmalen, während neue biografische Narrative entstehen. Manchmal wird dieser Prozess von einer bestimmten Person angeleitet oder gar fremdgesteuert. Selbstwahrnehmung und Biografie ändern sich, wie auch die Beziehung zwischen den beiden. An und für sich kann jede Art von Veränderung im Leben auf das eigene Selbstbild einwirken. Es ist ein (be)ständiger Prozess.

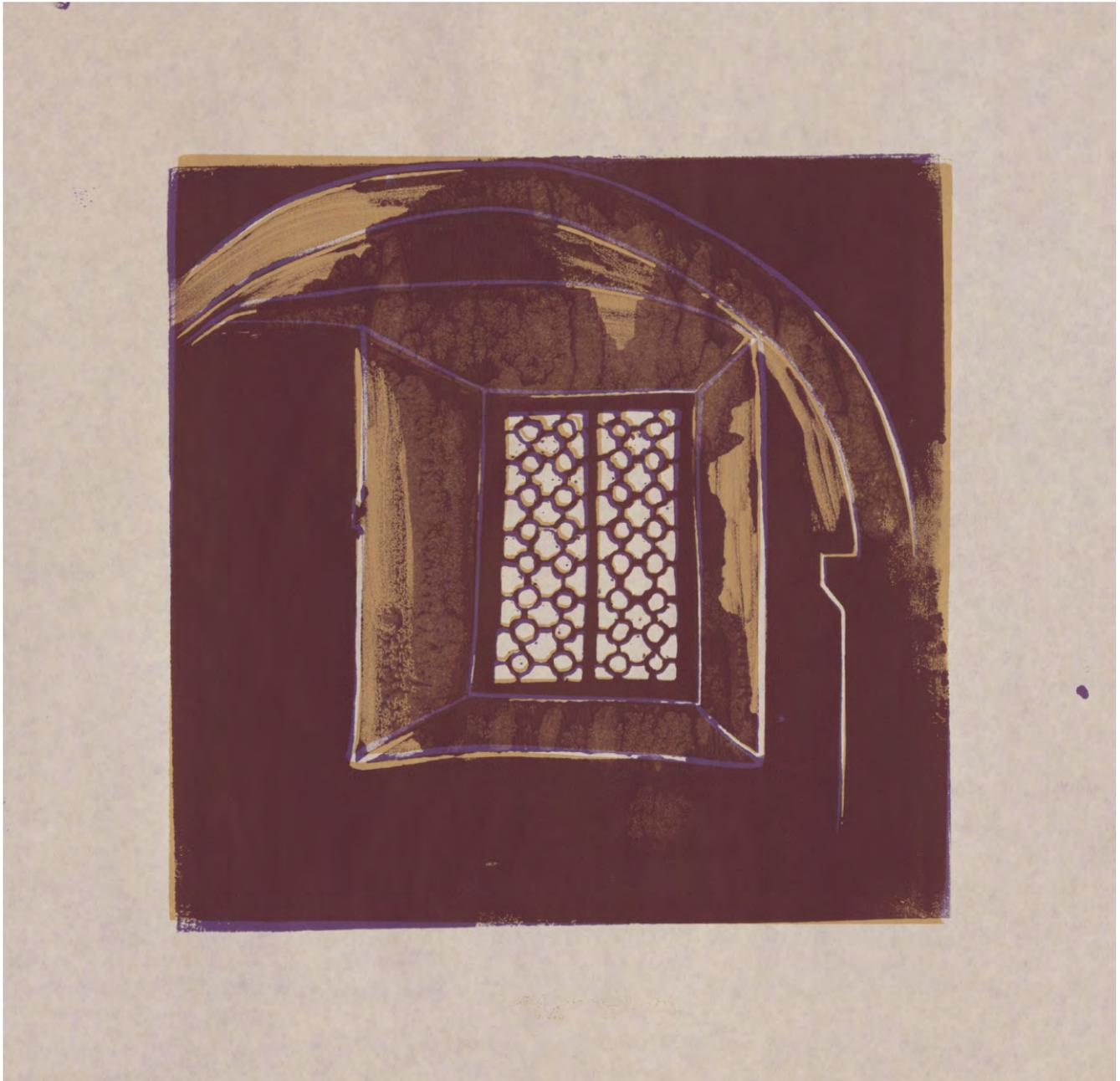
Am Ende des Tages ist Persönlichkeitsbildung ein andauernder Vollzug des Schichtens und Überlagerns. Es bleibt ein konstituierendes Gefühl von Unvollständigkeit. Kein Punkt, sondern immer ein Komma. Eindruck innerlicher Widersprüchlichkeit. Ambiguität, wenn man so will... Man ist ein lebendiges Palimpsest.

Geschrieben mit der Unterstützung von Nathalie Haas und Antonia Bartl.



Beide Linolschnitte haben Fotografien einer Krypta als Vorlage. Die architektonische Genauigkeit lässt sich gut in die grafische Technik des Linolschnitts übertragen. Zu meiner Arbeitsweise: Bevor die Platte gedruckt wird, findet ein malerischer Eingriff auf der mit Farbe bestrichenen Oberfläche statt. Mittels eines Wattestäbchens oder Pinsels wird mit Wasser, Alkohol oder Seife Farbe von der Platte abgetragen. Das Abtragen betrachte ich als malerischen Eingriff. Das finale Druckbild entsteht also nicht durch das Auftragen von Farbe, sondern ex negativo, d.h. durch die Abwesenheit von Farbe. Diesen Prozess wiederhole ich mehrmals. Bei jedem neuen Vorgang walze ich die Oberfläche und trage die Farbe erneut ab. Im Zusammenspiel der beiden Techniken Linolschnitt und Malerei, die ich aufgrund ihrer Linearität bzw. Nicht-Linearität als Gegensätze betrachte, entsteht eine ambigue Bildwirkung zwischen Helligkeit und Dunkelheit.

Die Gemeinsamkeit zwischen meiner künstlerischen Praxis und der Erzeugung von Palimpsesten besteht im Vorgang des Abtragens. In *Parma #1* und *Parma #2* wird Druckfarbe von der Linolplatte abgetragen, um durch die Abwesenheit von dunkler Farbe in der Bildwirkung den Eindruck von Licht zu erzeugen. Die von Druckerfarbe freibleibenden Stellen auf dem Papier versinnbildlichen die Strahlung des Lichts. Die Abwesenheit von Farbe kann also einerseits als Darstellung eines «Nichts» verstanden werden, andererseits als Bildwerdung des eigentlich immateriellen Lichts. Durch die Hell-Dunkel-Kontraste versuche ich, die Erfahrung einer starken Verschattung hervorzurufen, wie man sie in einer Krypta erleben kann. Ein zweites großes persönliches Interesse an dieser Form des künstlerischen Ausdrucks ist die Materialität an sich. Im konkreten Fall von *Parma #1* und *Parma #2* ist das die strukturelle Änderung der Farbe durch den malerischen Eingriff. Um meine eigene künst-



lerische Praxis des Abschabens und Freilegens für die risografische Übersetzung beider Werke in *colophon #4* zu verdeutlichen, wird zuerst jene Druckgrafik ohne malerischen Eingriff in heller Farbe auf das Papier übertragen bevor die Druckgrafik mit malerischem Eingriff in dunkler Farbe über die zuerst Erfolgte hinübergedruckt wird.

Abb. 1

*Gabriele Winter Pereira, Parma #1, 12.10.22, Linoldruckfarbe mit Alkohol auf dünnem Papier.*

Abb. 2

*Gabriele Winter Pereira, Parma #2, 12.10.22, Linoldruckfarbe mit Alkohol auf dünnem Papier.*

Matthias

Keitel

## Das Palimpsest und der Untergang der Menschheit

Durch Verdrängung zu einem besseren Leben

So lebten sie weiter. Zwei Freunde? Zwischen Hoffnung und Verdrängung. Zwischen Erinnerungen, die verblassen und durch neue Gedanken, die sich sanft auf das Vergangene legen, eine stetige Überlagerung der Geschichte. Sind Freiheiten wirklich diese, die wir kennen, mit dem Wissen, dass diese durchsetzt sind von Erfahrungen aus den Erfahrungen davor. Sind Bilder, die wir sehen, Abbilder der Wirklichkeit. Was sehen wir? Wie können wir es beschreiben? Ist der persönliche Blick nicht schon die größte Lüge an sich?

Wo beginnt der Untergang? Ein erstes und ein letztes Abbild im stetigen Austausch – sich fortlaufend durchdringend. Die Abgabe von Informationen an seinen Nächsten und den davor. Wie schön kann ein Sonnenuntergang sein, solange es wieder einen Aufgang gibt.

Untrennbare

Befruchtungen?

Wie beruhigend das Gefühl wohl sein mochte, als das erste Bild der Menschheit sich durch das zweite Bild der Menschheit verdecken ließ. Schon kurz nach der Überlagerung sah das entstehende nächste Bild die neue Ästhetik und dass es sein konnte, wie es will: von liebevoll bis mordend, von grausam bis zu schweigsam, alles ist möglich.

28

Wie geht diese Leichtigkeit? Leichtigkeit des Wissens, dass es ein nächstes gibt, ein nächstes mit der natürlich gegebenen Eigenschaft, ein Davor zu bedecken. Säfte, die sich von der obersten Schicht, fluide ächzend, Spuren verursachend immer tiefer, einbohrend hinbewegen zu dem ersten Abbild der Geschichte. Schrecken, die ausgelöst werden durch ein geschichtliches Säurebad. Opfer in Gruben, Körper auf Schlachtfeldern, Tote zuhause im Wohnzimmer. Eine verheerende Schicht bedeckt von Zeit und Staub. So etwas darf nie wieder passieren!

Von den Pyramiden zum Fußball-Stadion

Monumentale Bauwerke, ob entstanden in der Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft. Zusammengehalten von Schweiß und Blut. Tausende bauen und Tausende sterben. Die Bewunderung der baulichen Leistung der Vergangenen und Gegenwärtigen für Bauwerke ist groß, das Entsetzten über Opfer klein und bald vergessen.

Spuren aus Körperflüssigkeiten haften auf den Bauwerken. Die späteren Besucher, laufend, betrachtend, anfassend, setzten ihre Spuren und bedecken den Schrecken der Entstehung: Zurück bleibt die Bewunderung für die alten Baumeister, zurück bleibt Müll der Besucher, zurück bleibt die Hoffnung, beim nächsten Mal müssen wir besser hinschauen. Eine Überlagerung aus geistig ehrenvollen Aussagen und Abfällen der Besucher und Unterstützer.

Schichtungen und Überlagerungen, Verflechtun-

gen. Unaufhaltsam dringt das Meer der Geschichte vor und bedeckt unsere Handlungen und Taten. Ein Kreislauf, der sich weiter dreht bis zur letzten Schicht.

Spuren bleiben erstmal nur Spuren, wenn sie keiner sucht und zu lesen vermag. Bilder lügen, zeigen gar nichts, vergleichen nur das tägliche Sein. Alles nur Schein? Wann liegen alle Körper? Lage um Lage verschmelzen sie zu einem Wissen und zeigen doch nur gefiltert, was einst einmal zählte. Schicht du doch deine Leichen. Untrennbar verlaufen ihre Zellen, Geister heulen, schreien, greifen, wehen durch die Zeiten.

Jeder füllt sein Palimpsest, jeder auf seine eigene Weise. Schicht um Schicht füllt sich diese Reise. So ist jeder Schreiber seiner eigenen Schichtung ausgesetzt. Schleppend, ächzend tragen wir diese bis zum letzten Atemzug. Vergessen, um uns einzubetten ins große Ganze, das keiner sieht. Die Vernichtung zeigt sich fruchtig-süß, filternde Nebelschwaden sich täglich legen.

Lässt du dich legen auf einen anderen?

Lässt du dich ruhend nieder auf einen anderen?

Wann steht der Letzte und blickt herab?

Welches Bild wird er wohl erblicken?

Der Erste wird der Letzte sein. Die Erde ist rund und dreht sich ein.

Ebenen verschmelzen, bis wohlgeformte Schatten die Wirklichkeit ablösen. Leiden und Geschrei wirken nur noch als Kleber schrecklicher Ereignisse. Das Wissen über die Erinnerung der Vernichtung ist dennoch nicht genug, dass sich der Mensch befreit von der Zerstörung seiner selbst. Die Kraft der Auslöschung, der Eine, der Letzte zu sein, treibt ihn an. Oben zu stehen, herabzublicken und sein Werk zu vollenden. Das Ungleichgewicht, entstanden durch den Menschen, zu beenden, durch den Menschen selbst. Wie Lemminge, die sich in den Abgrund stürzen, die laut singend dem Ende entgegensehen – eine kollektive Begeisterung.

Abenteurer, Forscher, Ermahner. Die Menschheit als eine große Wüste. Formend legt sich ihr Handeln über alles. Legt sich wie Sand in jede Spur der Erinnerung. Macht harte Kanten weich, wie ein seidiger Stoff schafft sie Tatsachen. Wir wollen uns erinnern, wir wollen, dass es so etwas nie wieder gibt. Doch die Wüste behält ihre Geheimnisse. Es bleibt uns nur die Macht der Erinnerung, das zusammen Aushalten.

Was zum Schluss bleibt?

Leuchtende Farben, ein helles Licht finden wir schon lange nicht mehr. Durch viele Schrecken der letzten tausend Jahre ist der Blick durch die Schichten der Zeit getränkt von dem Blut unserer Mitmenschen, Verwandten, Väter, Mütter, Töchter und Söhne. Einmal vom Blut und der Macht des Palimpsestes gekostet, können wir uns diesem nicht mehr entziehen.

Lockend und fordernd begegnet es uns jeden Tag aufs Neue. Eine beschwingte Leichtigkeit, ein fruchtig frischer Genuss, mit ein paar Sandkörnern am Boden. Ein wenig blicken wir hindurch, **doch richtig sicher, was da zu sehen ist, bleibt uns doch erspart.** Eine bewusste Verschleierung unserer Geschichte. Auch das letzte Archiv wird zerrieben durch den Sand der Zeit. Ein Wunderblock verschluckt im Walfischbauch. Das Wesen danach, das sich über eines davor legt. Ein Ungeheuer aus vielen Lagen, trennen könnte plagen.

Sind die Geister schon befreit? Es schreit, es schreit. Hörst du nicht das alte Lied? Der Mensch, er denkt und fühlt und legt dann doch nur Tulpen nieder. Sind die Sorgen noch so klein, ins Palimpsest fügt es sich nahtlos ein. Baumkuchen schmecken fein, eine Überlagerung darf hier doch sein? Massengräber sind schon gefüllt, Hauswände bunt besprüht, alles geht mit Leichtigkeit in die Schichtung nahtlos ein. Kleine und die großen Tiere legen sich auf Plastik nieder, bleiben kleben und verenden. Des Menschen Zukunft wirkt verrückt, kehrt sich um, bleibt bestehen, wir sind verzückt. Freiheit wird sich da nicht finden. Schickt die Sonden zu den Sternen, neuer Lebensraum bereit zum Sterben. Aus den Fehlern nichts gelernt, nur verschoben auf einen anderen Stern.

Irgendwann legt sich der Himmel nieder, bedeckt das Grauen mit zarten Gliedern. Vergessen ist die Menschlichkeit, neue Hoffnung, neue Tiere sind bereit.

A u s w e g e ?

Beschwörung des Palimpsestes, Beschwörung der Erinnerungen, Beschwörung der Überlagerungen, Beschwörung für einen freien Blick.

Lied:

ÄN NO NIEMA NUR RA SIE  
RA LOS LEM NO NIE MIE RO  
SA SO ME; LOR  
SA SO ME; LOR  
GUNDA NIE NO RIEma  
CANlo rum a lusa  
ENDO LO LAS RA SIE  
ENDO LO MA NUR BA BA SO  
LEMU LIESAra CAN NE WIE SO ma

RUM LA WO  
RUM LA WO  
MIG A LEM NO ÄN CANlo  
HEGO RIM SO  
RIM a lusa  
EII so lam so bam bam re

LOFAM MÄ NIE NA LU  
EVTRA LAS NO GAR GAR NIE  
AM MIE LOS SIE DA MI DA  
CAN REM LOS  
WA  
SO WA

SCAN ME



Bin ich ein Palimpsester?

1. Es war einmal eine schöne Prinzessin, diese wurde von den sieben Zwergen täglich zur Hausarbeit gezwungen. Lange redete sich das junge Ding ein, es wäre völlig normal, dies zu tun. Jedoch nach einem Besuch bei ihrem Vetter, dem schönen Biest, wollte sie ebenso wie dieser, fleißige lebendige Haushaltsgegenstände haben, die sie bei der täglichen Pflicht, für ein sauberes Heim zu sorgen, unterstützen. Wie würden Sie diesem armen Geschöpf helfen?

A: Sie beten für Kraft und Ausdauer und hoffen, dass die Prinzessin einen Ausweg aus ihrer misslichen Lage findet. (50 Punkte)

B: Sie raten ihr, sich damit abzufinden. Immerhin werde sie gut versorgt und sie solle sich nicht so anstellen. Andere Prinzessinnen haben es deutlich schwerer im Leben. (100 Punkte)

C: Sie empfehlen ihr, künstlerisch tätig zu werden und Collagen als Mittel der Reflexion anzufertigen. (200 Punkte)

2. Bei einem sonntäglichen Spaziergang fällt Ihnen auf, dass viele Häuser und Freiflächen mit Farbe besprüht wurden. Sie ärgern sich, weil...

A: ...es Vandalismus ist und die Verursacher nur selten ermittelt werden können. (100 Punkte)

B: ...Sie die Erscheinung der Überlagerung von alten und neuen Bildern sehr erregend finden. (200 Punkte)

C: ...Sie sofort Ihr Handy zücken, um davon ein Foto zu machen und in Ihren Status stellen mit dem #lustig #streetart #sexy #catlover. (50 Punkte)

3. Stellen Sie sich vor, Sie sind Künstler:in. Zu Ihrer täglichen künstlerischen Praxis gehört es, aus Texten Worte auszulöschen, um durch das Auskratzen neue Texte zu schaffen.

A: Mir fällt schon lange nichts mehr ein und da ich wenig überlegen muss und nicht sehr motiviert bin, mach ich einfach damit weiter. (200 Punkte)

B: Sie empfinden für Pergament eine sexuelle Lust. (50 Punkte)

C: Warum nur ein paar Wörter auskratzen, wenn man die ganze Seite einfach verbrennen kann? (100 Punkte)

4. Sie laden Freunde zum Essen ein. Es gibt Pfannkuchen, Schichtsalat und Lasagne.

A: Schichtungen sind Ihnen sehr wichtig. (200 Punkte)

B: Sie essen am liebsten pürierte Kost. (50 Punkte)

C: Ihnen ist es wichtig, dass Handtücher nach Farbe und Größe geordnet sind. (100 Punkte)

5. Wie stehen Sie zu diesen Aussagen?

A: Die Welt ist eine Scheibe. (50 Punkte)

B: Sie überziehen Ihre Couch mit einem transparenten Polsterschutz. (100 Punkte)

C: Es sollte personalisierte Überzieher geben mit Ihren Lieblingsgedichten. (200 Punkte)

6. Transparente Materialien lassen Licht durch.

A: Sie sammeln Fotos nur in Boxen. (200 Punkte)

B: Sie bekleben Ihre Fenster mit Milchglasfolie und ärgern sich, dass Sie nicht mehr durchschauen können (50 Punkte)

C: Sie finden es reizvoll, Ausscheidungen neben die Toilette zu platzieren. (100 Punkte)

7. Archäologen betrachten die Welt teils in Schichten.

A: In Erde zu graben ist für Sie unangenehm. (50 Punkte)

B: Das Einlegen von Trennschichten ist Ihnen wichtig. Das Danach soll das Davor nicht verschmutzen. (200 Punkte)

C: Sie basteln gerne Collagen, jedoch ist es Ihnen wichtig, dass die Bilder sich nicht zu sehr überschneiden. (100 Punkte)

8. Der menschliche Körper lässt sich sehr gut übereinanderlegen.

A: Wer tot ist, denkt nicht mehr. (50 Punkte)

B: Ich hinterlasse heimliche Nachrichten mit dem Durchdruckverfahren, freue und ärgere mich jedoch gleichermaßen, dass die Botschaften nur selten gefunden werden. (100 Punkte)

C: Massengräber gab es in der Geschichte schon immer, warum mit Traditionen brechen. (200 Punkte)

9. Ab 18!

A: Ich bin gläubiger Katholik und ein Nazi. Meine Oma darf das aber nicht wissen. (50 Punkte)

B: Von Selbstbefriedigung wird man blind oder bekommt haarige Handinnenflächen. Obwohl Sie sich der Konsequenzen bewusst sind, machen Sie damit weiter. (100 Punkte)

C: Sie lieben den Winter, besonders wenn alles mit Schnee bedeckt ist. (200 Punkte)

10. Nicht die Wirklichkeit und Absurdes.

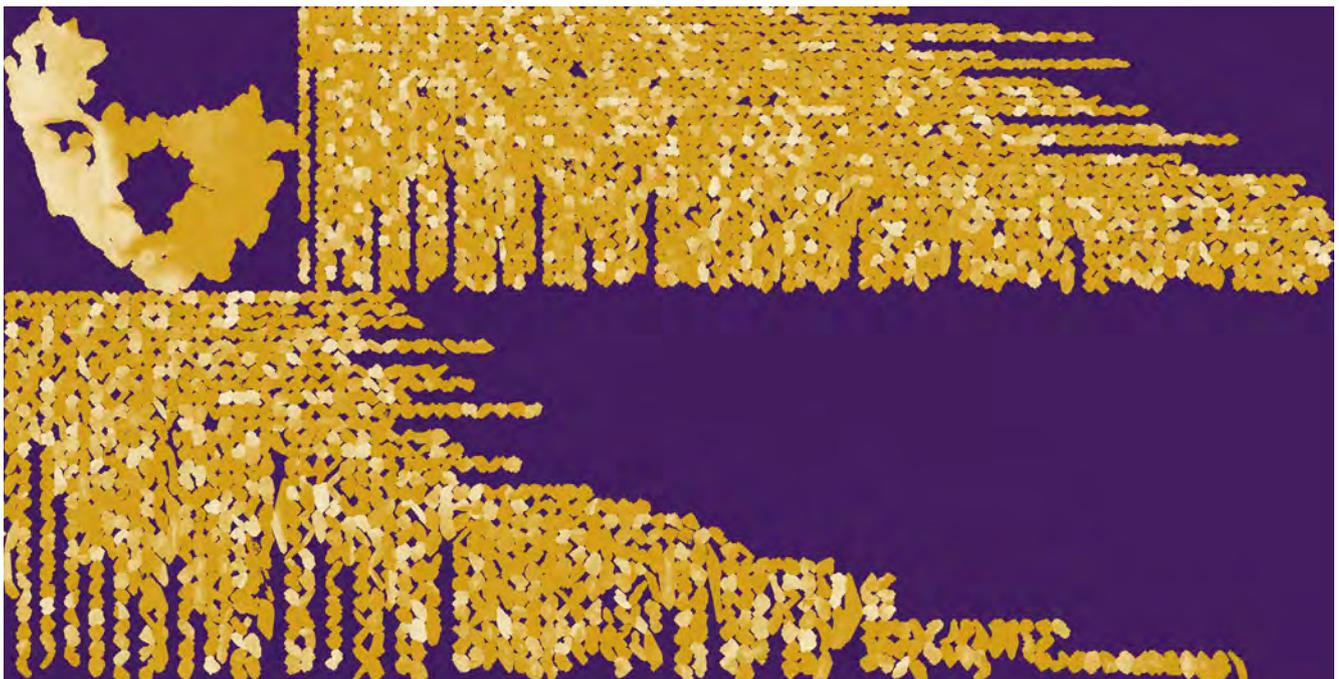
A: Warum nur einen verurteilen, wenn man sich an allen vergehen kann. (50 Punkte)

B: Bestrafung macht Sinn und hält die Menschen davon ab, etwas Unrechtes zu tun. (100 Punkte)

C: Hauchdünner Hinterschinken... mmmmmh. Ein geschmackliches Palimpsest für den Gaumen. (200 Punkte)

450 Punkte und mehr: Sie sind kein Palimpsest. Ihnen ist es ein Rätsel, was diese Überlagerungen sollen. Sie fragen sich immer wieder, warum Maler Wanden so streichen, dass man das Übermalte danach dennoch sehen kann. Sie mögen keine Prinzessinnen, die Monarchie sollte abgeschafft werden. Erinnerung ist etwas für Loser, nur Schwarz auf Weiß zählt. 500 Punkte und mehr: Sie sind wie immer unentschieden. Sie können sich nur selten für ein Gericht auf der Speisekarte entscheiden. Weiche Vorsätze wechseln sich in Ihrem Leben mit hartem und radikalem Ausführen ab. Sie essen am liebsten Vanillepudding. Zwischen zwei Welten zu stehen und dennoch nichts zu sehen, stört Sie nicht. Sie lassen sich gern ausnutzen, um sich beschweren zu können, dass Sie ausgenutzt werden. 550 Punkte und mehr: Sie sind ein wahrer Palimpsest! Am liebsten würden Sie täglich Pergamente abkratzen. Ein Besuch im Museum für altertümliche Schriften treibt Sie zur Übergriffigkeit an. Sie sind Tätowierer mit einem Nebenjob als Plakater. Das Erinnern an die Geschichte der Menschheit und aus Fehlern zu lernen ist Ihnen völlig egal. Sie schreiben gerne auf Oberflächen. Ihre Lieblingsmotive dafür sind Schnurrbärte und Penisse. Das Leben lebt sich eben in Schichten nur, hinterlasse deine Spur.

Abb. Andre Bagh, 2022, untitled(void(recollection)), digitale Collage auf Grundlage von ca. 1200 Scans des Barberinischen Fauns (um 220 v.u.Z.), Glyptothek München.



Abdruck	Durchscheinen	Kratzpapier	Refotografie
Aleida Assmann	Durchschlagpapier	Kreisstanze	Re-Inszenierung
Ambiguität	Fadenheftung	Künstlerbuch	Risografie
Aneignung	Fotoretusche	Leerstelle	Sanaa-Palimpsest
Archiv	Fragment	(Un-)Lesbarkeit	Scherenschnitt
Atlas	Gabelstaplerprinzip	Lethe	Sigmund Freud
Auflage	Gedächtnislücke	Logo	Spur
Baudolino	Gedächtnismetapher	Manuskript	Stempel
Bildarchiv Bruckmann	Gedächtnisstütze	Materialität	Tipp-Ex
«Bilder aus Versehen»	Gérard Genette	Medialität	Transparentpapier
Block-/Flattersatz	Glossar	Mehrschichtigkeit	Typografie
Codex	Grattage	Memento mori	Überblendung
colophon (Magazin)	Gummiheftung	Memory Foam	Überdruckung
Colophon (Käfer)	Hyperbild	Memory Lane	Überklebung
Colophon, Kolophon	Index	Metaebene	Übermalung
(Stadt)	Intertextualität	Mnemosyne	Überschreibung
Colophon (Text)	Interview	Monika Schmitz-Emans	Verschwindenias-
Co-Teaching	Journalbild	Oberfläche	sen/ Stehenbleiben
Damnatio memoriae	Kanon	Palimpsest	Vorgefundenes
Diathek	Kodikologie	Papyrus	Wachstafel
DIN-Norm	Kolorierung	Parameter	Wunderblock
Display	Kopierpapier	Pergament	
Dreifarbendruck	Klammerheftung	Recycling	

**Abdruck.** Unter einem Abdruck versteht man die Spur bzw. Abfärbung eines Objekts oder Mediums in/auf ein anderes. Unterschieden werden muss folglich zwischen dem Abdrucken selbst – der aktiven, prozesshaften Tätigkeit, die gegebenenfalls auch zufällig und aus sich selbst heraus entstehen kann – und zwischen dem passiven, objektiven Zustand des Abgedruckt-Werdens eines zugrundeliegenden Motivs oder einer ursprünglichen Vorlage. Im künstlerischen Kontext wird die Technik des Abdrucks beispielsweise in der Frottage oder in symmetrischen Klappbildern aus flüssiger Farbe eingesetzt – allerdings können Abdrücke auch als dreidimensionale Spuren in weichen Materialien wie Ton entstehen bzw. kreierte werden. Im übergeordneten Themenfeld des Palimpsests erhält der Abdruck insbesondere durch dessen Fähigkeit zur mehrschichtigen Überlagerung von Neuem und Vorgefundenem bzw. Negativ- und Positivabdrücken seine Relevanz. [KH]

**Aleida Assmann** (geb. 22. März 1947 als Aleida Bornkamm) ist eine deutsche Professorin für Anglistik und Literaturwissenschaft, die sich in ihrer Forschung auf Kulturanthropologie und das kulturelle und kommunikative Gedächtnis konzentriert. Assmanns frühe Arbeiten befassten sich mit englischer Literatur und der Geschichte der literarischen Kommunikation. Seit den 1990er Jahren liegt ihr Schwerpunkt auf der Kulturanthropologie, insbesondere dem «kulturellen und kommunikativen Gedächtnis», Begriffe, die sie und ihr Mann, Jan Assmann (\*1938), geprägt und entwickelt haben. Ihr besonderes Interesse gilt der Geschichte des deutschen Gedächtnisses seit 1945, der Rolle der Generationen in Literatur und Gesellschaft sowie Theorien des Gedächtnisses. Unter ihren zahlreichen Publikationen sei für das Thema Palimpsest der folgende Titel hervorgehoben: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999. [HK]

**Ambiguität.** Ambiguität bedeutet verdeutscht Mehr- oder Doppeldeutigkeit. Die Definition von Ambiguität an sich ist ebenfalls mehrdeutig. Sie ist vor allem ein Begriff der Zeichentheorie und Sprachwissenschaften, aber wie ihre Definition ist sie disziplinär mehrdeutig anwendbar und definierbar. Unklarheit, Überlappungen oder Überschreibungen können Ambiguität schaffen. Satzzeichen können einem Satz mehrere und unterschiedliche Bedeutungen geben. Auch Wörter wie «Wachstube» können mehrdeutig sein. Ambiguität ist auch ein Zustand der Ungewissheit bzw. ein Zwischenzustand. In der Kunst kann man Ambiguität in Vexierbildern oder abstrakten Kunstwerken finden. Ambiguität ist alles und nichts zugleich. [GWP]

**Archiv.** Um zu erinnern, muss man aufbewahren und Aussagen sammeln. Der Ort des Archivs kann ein referentieller Platz der Versammlung aller Aussagesysteme sein. Jacques Derrida (1930–2004) zufolge ist jener dabei alles andere als eindeutig signifikant. Das Archiv bezeichne zunächst das Haus der Archonten, der mächtigen Sammler und Ordner von Wissen, weiter, den Platz der Konsignation, der Versammlung der Zeichen. Darüber hinaus offenbart das französische *arché* zwei Bedeutungsebenen: einen Anfang und einen Befehl (zur Ordnung). Der Anfang des Archivs und dessen Ordnung ist in seiner Zeichenhaftigkeit selbst angelegt. Ein Archiv sammelt und (re)konstruiert Formen von Geschichte. Es kann selbst aber niemals historisiert oder abgeschlossen werden und verweist daher immer in die Zukunft. Seine Strukturen bleiben in aller Regel verhandelbar und verschleiert. Derrida verwendet zur Markierung solcher Strukturen den Begriff der Spur, Michel Foucault den der Signatur. Akten, Bilder und Texte sind Inhalte des Archivs und bezeichnen so das Archiv selbst. Indem sie sammeln und vergegenwärtigen, sind sie die technische Variante eines Gedächtnisses. [NW]

**Atlas** (altgriech. ἄτλας *Átlas* = Träger, Erduldender). Ein Atlas ist eine in der Regel zu einem Buch gebundene Sammlung von Landkarten, welche einheitlichen Formalia unterliegen. Vor allem mit Welt-Atlanten werden oft Ideale der Vollständigkeit und Wissenschaftlichkeit in Verbindung gebracht. Erstmals bezeichnete Gerhard Mercator 1595 eine Mappe von Karten als Atlas. Dabei – so sein Vorwort – ist der Begriff an den sagenumwobenen Atlas von Mauretania angelehnt, ein König, der sich durch besondere Weisheit und insbesondere Wissen über Kosmogonie und Astrologie auszeichnete. Der griechisch Titan Atlas, der das Himmelsgewölbe auf seinen Schultern trägt, ist ebenfalls im Umkreis der Atlas-Mythologie zu verorten und wird oft auf den Titelbildern gebundener Atlanten abgebildet. [MB]

**Bildarchiv Bruckmann.** Mit dem historischen Bildarchiv des Bruckmann Verlags in München (gegr. 1858) hat sich der fotografische Quellenbestand einer der größten deutschen Verlags- und Druckanstalten erhalten. Diese Sammlung galt bislang als verschollen, gelangte aber im Herbst 2016 durch einen glücklichen Umstand als Schenkung an das Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. Der ca. 150.000 Foto-Objekte umfassende Bestand ist über eine Zeitspanne von ca. 1860 bis in die 1990er Jahre entstanden und zeichnet sich folglich durch eine große materielle und motivische Diversität aus. In über 400 Schachteln und Hängeregister sind Positive und Negative, die Reproduktionen von Kunstwerken wiedergeben, archiviert und formen so eine historische Schichtung von bildlichem Wissen, in dem sich Fotomaterialien aus knapp 140 Jahren überlagern. Das Bildarchiv erlaubt neue Einblicke hinter die Kulissen der Kunstgeschichte sowie die Strategien ihrer Popularisierung und politischen Instrumentalisierung. Die Fotografien selbst weisen sich durch ihre Retuschen und Annotationen aus dem verlegerischen Arbeitsprozess als besonders spannende Forschungsgegenstände aus und verraten viel über das fotografische Handwerk um 1900. [FL]

**Codex.** Der Codex war der historische Vorläufer des modernen Buches. Es bestand nicht aus Papierblättern, sondern aus Pergament- oder Papyrusblättern oder anderen Materialien. Der Begriff «Codex» wird häufig für antike handgeschriebene Bücher mit handschriftlichem Inhalt verwendet. Ein Codex wird, ähnlich wie das moderne Buch, durch das Stapeln der Seiten und das Befestigen eines Blattsatzes am Buchrücken gebunden. Hierbei kam im Laufe der Jahrhunderte eine Vielzahl von Methoden des Bindens zum Einsatz. Die Seiten des Codex werden von einem aus harten oder weichen Materialien bestehenden Einband eingefasst. Zum ersten Mal erschienen Codizes in den östlichen Provinzen des Römischen Reiches und wurden ursprünglich aus Papyrus oder Pergament hergestellt. [AA]

**colophon (Heft).** *colophon. Magazin für Kunst und Wissenschaft* wurde 2021 von Magdalena Becker, Daniela Stöppel und Niklas Wolf gegründet und erscheint semesterweise im Verlag Hammann von Mier. Jedes Heft wird in Zusammenarbeit auf Seminarebene zwischen dem Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität und der Akademie der Bildenden Künste München von Studierenden und Lehrenden inhaltlich und gestalterisch gemeinsam erarbeitet. Bisherige Themen waren: Display (Nr. 1, hg. von Magdalena Becker und Niklas Wolf), Atlas (Nr. 2, hg. von Magdalena Becker und Daniela Stöppel) und Journalbild (Nr. 3, hg. von Franz Hefele und Samira Yildirim). [DS]

**Colophon (Käfer).** In jeder neuen Ausgabe des *colophon* krabbelt ein gleichnamiger Käfer in unterschiedlichen Farben durchs Heft. Colophon bezeichnet eine Käfer-Gattung in der Familie der Schröter. Die Mundwerkzeuge der Männchen sind absurd geweihartig vergrößert, daher deren Benennung als Hirschkäfer. Sie haben sechs Beine, Facettenaugen und werden bis knapp zehn Zentimeter lang. Die Panzerung der Käfer ist hart und widerstandsfähig, oft schillern sie in prächtig bunten Farben. *Colophon primosi* ist in Südafrika heimisch und auf Grund der Sammel Leidenschaft besonders europäischer Käferjäger sowie wegen der Zerstörung seines Lebensraums bedroht. Erwachsene Käfertiere, die sogenannten Imagos, eben Bilder deren Art, sind so auch terminologisch mit Begriffen des Bildes assoziiert. Ist die Metamorphose, also die Wandlung der äußeren Gestalt, der Imagines abgeschlossen, ist deren alleiniger Sinn Vermehrung; die Nahrungsaufnahme stellen sie ein, nach dem Akt der Befruchtung sterben sie. Und sind ergo selbst gleichsam ein krabbelndes *memento mori*. [NW]

**Colophon, Kolophon (Stadt).** Kolophon (altgriech. Κολοφών) war eine antike Stadt auf dem Gebiet der heutigen Türkei, südlich des heutigen Izmir. Sie zählte in archaischer Zeit zu den größten und reichsten Städten Ioniens und war unter anderem Heimat des Philosophen Xenophanes und des Malers Apelles. In hellenistischer Zeit verlor sie ihre einstige Bedeutung nahezu vollständig, heute zeugen nur wenige archäologische Überreste von ihrer Existenz. Ihr Name indes hat sich in dem Begriff «Kolophonium» konserviert, der ein aus den in den um Kolophon liegenden Pinien-Wäldern gewonnenes Harz bezeichnet, mit dem man das Haar von Geigenbögen präpariert, um dessen Streicheigenschaften zu verbessern. [DS]

**Colophon (Text).** Der Colophon (griech. κολοφών) ist einer jener Paratexte (nach Gérard Genette ein Text über den Text und zu dem Text), die eine Drucksache begleiten und deren Rezeption prägen. Ursprünglich bezeichnet der Colophon die Schlussformel antiker und mittelalterlicher Handschriften, heute (vor allem im englischen Sprachgebrauch) das Impressum, die Widmung oder andere weiterführende Angaben. Er listet beispielsweise Herausgeber:innen, die Druckerei, Angaben zum Papier, Lektor:innen, Autor:innen und weitere an einer Publikation Mitwirkende auf. Der Begriff leitet sich von der wortwörtlichen Bedeutung des griechischen Wortes κολοφών (‘Gipfel’, ‘Spitze’, ‘Schluss’) ab und wurde 1729 von Samuel Palmer in die Buchkunde eingeführt. [DS]

**Damnatio memoriae.** Der lateinische Fachbegriff *damnatio memoriae* – übersetzbar mit «Vernichtung des Andenkens/der Erinnerung» – ist eine moderne Wortschöpfung, die das Phänomen der willentlichen Zerstörung von historisch-personellen Zeugnissen aus Kunst und Literatur bezeichnet. Diese Tilgungen haben es sich zum Ziel gemacht, den Großteil aller Existenzbeweise einer in Ungnade gefallenen Person/unliebsamen Vorgänger:in auszuradiieren – und damit die potenziell temporär überdauernde Erinnerung an diese zu vernichten. Beispiele für Akte der *damnatio memoriae* beginnen bereits in alten Hochkulturen mit der Zerstörung namentlicher Inschriften auf Kultbildern und ziehen sich über antike Verstümmelungen individualisierter Kaiserstatuen bis hin zu Bücherverbrennungen des 17. Jahrhunderts oder des Nationalsozialismus. Das Prinzip der Zerstörung muss jedoch nicht zwangsweise immer als *tabula rasa* personeller Existenz eingesetzt, sondern kann in abgeschwächter Form auch als künstlerischer Akt fungieren, wie das selbsterstörende Werk von Banksy oder Rauschenbergs Ausradierung einer Zeichnung von de Kooning verdeutlichen. [KH]

**Diathek** (griech. *dia* = durch, hindurch, über, *thek* = Kiste, Kasten, Schachtel). Diathek ist eine Sammlung von Diapositiven, die als Bildersammlung an Universitäten besteht. Lehrende und Studierende konnten sich dort für Vorträge und Referate analoge Dias für ihre Präsentationen konsultieren oder nicht vorhandenes Bildmaterial aus Reproduktionen in Büchern bestellen. Die Diathek diene als wichtige Institution im vor-digitalen Zeitalter, um Epochen und Werke in der Kunstgeschichte visuell zu vermitteln. Als weitverbreitete Methode wurde darin das vergleichende Sehen angewendet, eine simultane Dia-Projektion zweier Abbildungen, um bestimmte Merkmale und Stilrichtungen zu erklären. Mit der Umstellung von Dia-Projektoren auf Beamer-Präsentationen in Lehrveranstaltungen verloren Diatheken ihre Funktion. Sie wurden oftmals aufgrund von Platzmangel aufgelöst oder lagern in heutigen Zeiten in Archiven oder Kellern von Universitätsinstituten. [HR]

**Display** (lat. *displicare* = streuen, entfalten; engl. *to display* = anzeigen). Der Begriff des Displays, der sich erst in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Diskurs etablierte, wird vor allem im Englischen als gängiges Synonym für Ausstellung herangezogen. Dabei meint «Display» sowohl auf die Aktivität des Ausstellens, den Zustand der Sichtbarkeit von Exponaten sowie die Mittel, mit denen etwas gezeigt wird. In der Ausstellungstheorie ist meist Letzteres gemeint und umfasst vielfältige Elemente wie bspw. die Szenographie, eingesetzte Medien und Technik, Beleuchtung, Vitrinen und Bilderrahmen, die farbliche Gestaltung und auch die Anordnung im Raum. Dadurch bestimmt das Display in Ausstellung stets mehr oder weniger direkt die Rezeptionsmodi der Besuchenden mit. Seit spätestens dem ausgehenden 19. Jh. nutzen Künstler:innen diesen Umstand produktiv, indem sie in künstlerischen Verhandlungen von Ausstellungsformaten das Verhältnis von Kunst-Installation und Display in Frage stellen. [MB]

**Durchscheinen.** Wenn das Licht mit seinem Schein ein Objekt, das keine Lichtwellen absorbiert, durchdringt, dann scheint es durch dieses hindurch. Dieses physikalische Phänomen wird in der Kunst auf unterschiedlichste Arten und Weisen eingesetzt, um eine spezifische Ästhetik und Wirkung zu schaffen, z.B. die Leuchtkästen von Jeff Wall. Man kann auch Körper durchscheinen. Wenn man die Hand auf eine Taschenlampe legt, wird sie durchleuchtet und scheint ziemlich rot. Licht ist ein immaterielles Material, dass durch ihre Unbeschaffenheit mystisch wirken kann, vor allem, wenn man es dort einsetzt, wo man es nicht erwartet. In der kunsthistorischen Lehre wurde die Diaprojektion vor allem durch Heinrich Wölfflin (1864–1945) populär, in der Diafolien mit Abbildungen von Licht durchleuchtet werden, um sie an die Wand zu projizieren. [GWP]

**Fotoretusche.** Bezeichnung für das Verfahren der nachträglichen Überarbeitung einer Fotografie. Der Begriff Retusche leitet sich aus dem Französischen (*retouche*) ab und meint wörtlich übersetzt wieder (re-)berühren (*-toucher*). In der Digitalfotografie ist die Retusche als nachträgliche Bildmanipulation ein uns heute geläufiger Teil der Bildbearbeitung (auch *post-processing* oder *finishing* genannt), die sich bereits im eigenen Handy oder am Computer in professionellen Softwareprogrammen ausführen lässt. In der analogen Fotografie wurden Retuschen sowohl auf dem Negativ, als auch auf dem Positiv ausgeführt und ergänzten einander häufig. Die Bearbeitung kann sowohl additiv – etwa durch Farbauftrag mit einem Pinsel, oder reduktiv – etwa durch Abtragen der Schicht per Ritzen oder Radieren, erfolgen. So konnten im Nachhinein dunkle Schatten aufgehellt oder Konturen verstärkt aber auch materialbedingte Fehler, kleine Löcher, Flecken oder Risse in der fotografischen Schicht korrigiert werden. [DK]

**Gedächtnislücke.** Eine Gedächtnislücke ist laut Duden eine fehlende Erinnerung an einen Vorgang. Wie entsteht eine Gedächtnislücke und was löst sie im Menschen aus? Das sind grundlegende Fragen. Die Einnahme von Drogen oder Medikamenten kann eine solche Erinnerungslücke auslösen, weil sie die Kommunikation der Gehirnzellen untereinander stört. Eine Gedächtnislücke kann auch durch Stress oder Traumata verursacht werden. Wo mal etwas war, ist etwas anderes oder auch nichts. Dieses Etwas kann verloren, vergessen oder bewusst verdrängt werden. Im Zusammenhang von Palimpsest entstehen materielle und inhaltliche Lücken im Gedächtnis des Manuskriptes, der Leser:innen, der Geschichte etc. [GWP]

**Gedächtnismetapher.** Eine Gedächtnismetapher ist ein Sinnbild des Gedächtnisses, welches dazu verwendet wird, jenes vereinfacht erklären zu können. Bereits in der Antike vergleicht bspw. Platon das menschliche Gedächtnis mit einer Wachstafel und auch monotheistische Religionen verwendeten das Buch als Metapher für ein universelles, göttliches Gedächtnis. 1964 führt der deutsche Literaturwissenschaftler Harald Weinrich (1927–2022) die sogenannte Tafel- und Magazinmetapher ein, die in der heutigen Fachliteratur noch Anwendung finden. Aleida Assmann setzte sich jüngst mit Gedächtnismetaphern auseinander und ergänzte klassische Ansätze mit neuen Aspekten. Für die Vertiefung in das Thema empfiehlt sich ihr 2018 erschienenes Buch *Erinnerungsräume, Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. [MG]

**Gérard Genette.** Der französische Literaturwissenschaftler Gérard Genette (1930–2018) war Autor einflussreicher Texte im Bereich der Erzähltheorie und des Strukturalismus. Sein Werk *Palimpsestes. La littérature au second degré* wurde 1982 veröffentlicht und 1993 ins Deutsche übersetzt. Die literaturtheoretische Abhandlung beschäftigt sich mit dem allgemeineren Begriff der Intertextualität, die die Beziehung zwischen Texten untersucht, und für die Genette eine neue Terminologie entwickelte. Unter dem Schlagwort Transtextualität fasst er fünf unterschiedliche Typen zusammen, mit denen er ein Instrumentarium entwickelt hat, die Relationen von verschiedenen Texten zueinander zu systematisieren, zu konkretisieren und für die Analyse von Texten nutzbarer zu machen. Die Unterscheidungen sind folgende: 1. Intertextualität: Zitat, Anspielung, Plagiat usw., 2. Paratextualität: Bezüge von einem Text und seinem Titel, Vorwort, Nachwort, etc., 3. Metatextualität: kommentierender oder kritischer Verweis eines Textes auf einen Prätext, 4. Hypertextualität: Imitation, Adaptation, Fortsetzung, Parodie usw., 5. Architextualität: Gattungsbezüge eines Textes. In Weiterführung und Auseinandersetzung mit anderen Autor:innen der Intertextualitätstheorie, vor allem Michail M. Bachtin und Julia Kristeva, gehört Genette so zu einer Generation an Wissenschaftler:innen, die die traditionelle Quellen- und Einflussforschung ablöste. Denn die intertextuellen Ansätze richten sich gegen hermeneutische Konzepte wie das Autor:innensubjekt oder den geschlossenen Text und eröffneten so neue Wege für eine inklusivere Intermedialitätsforschung, die die Überlagerungen von Texten auf multiplen Ebenen greifbarer macht. [FL]

**Glossar** (altgriech. *glōssarion*, *glōssa* = Zunge, Sprache, Rede). Ein Glossar ist eine alphabetische Liste von Begriffen aus einem bestimmten Wissensgebiet samt Definitionen, Erläuterungen oder Übersetzungen dieser Begriffe. Traditionell erscheint ein Glossar als Beilage am Ende eines Buches (Addendum) und enthält Begriffe, die in diesem Buch entweder neu eingeführt, ungewöhnlich oder spezialisiert sind (Neologismen, Fremdwörter, Archaismen usw.). Glossare wurden bereits im Mittelalter als

Sammlungen erstellt, um schwierige Wörter zu erklären, waren in einigen Fällen aber auch als Hilfsmittel zur Lektüre üblich. Heute werden Glossare am häufigsten mit Sachbüchern in Verbindung gebracht, aber auch Belletristik kann in manchen Fällen mit einem Glossar für unbekannte Begriffe ausgestattet sein. [HK]

**Grattage.** Max Ernst gilt als Urheber der künstlerischen Technik der analogen Grattage, (frz. *gratter* = abkratzen), wo verschiedenfarbige Malschichten zunächst aufgetragen werden, die sich aber chemisch nicht zu einer Einheit verbinden dürfen z.B. Wachsmalkreide und Tusche. Anschließend wird ausgehend von der obersten Schicht hineingekratzt oder geschabt mit Werkzeug, das diese Funktion erfüllen kann z.B. Nagel, Draht, Gabel, Kamm etc. Max Ernst hat dazu sogar Objekte unter die Leinwand gelegt und deren Oberfläche zum Kratzen genutzt. Es entstehen durch diese Kratz-Technik Formen, Linien und Flächen, die sich zu einem Gesamtbild zusammenfügen können. Diese «Kratztechnik» kann ebenfalls digital ausgeführt werden. Dort wird entweder ein einfarbiger Hintergrund oder ein digitales Foto gewählt. Anschließend versprüht, zeichnet, malt man Farbe in einer weiteren Ebene darauf oder lässt eine monochrome Farbfläche stehen, um anschließend mit dem virtuellen Radiergummi die Farbe der obersten Schicht wegzuradieren bzw. «hineinzukratzen». [MS]

**Index.** Bei einem Index (auch Stichwortverzeichnis, Register) in Büchern oder Zeitschriften handelt es sich um eine Liste von Wörtern mit dazugehörigen Seitenverweisen, die dem lesenden Subjekt dazu dient, das gelesene Werk schneller zu erschließen. Der Index soll dabei nicht die Gliederung des Werkes wiedergeben, sondern verweist lediglich auf Textstellen, an denen das jeweilige Wort Verwendung findet. Als Ordnungskriterium gilt das Alphabet. Zumeist steht der Index am Ende eines Buches, kann sich aber auch an anderer Stelle befinden. [HK]

**Intertextualität.** Begriff aus den Literaturwissenschaften, der seit den 1970ern vermehrt Verwendung findet. Von Intertextualität sprechen wir, wenn sich ein Text inhaltlich bewusst auf einen anderen Text bezieht. Der eine Text tritt dadurch in die «Textbubble» des anderen ein und es entsteht ein aus der Symbiose beider Texte neu entstandenes Textnetzwerk aus komplexen Beziehungsgefügen, entweder durch bewusste kompositorische Strategien wie Zitat, Anspielung, Plagiat, Übersetzung, Pastiche oder Parodie. Nach Roland Barthes (1978) können in weitergefasster Begriffsdefinition auch andere Einflüsse (z.B. aus Kultur, Gesellschaft etc.) auf den Text eine Rolle spielen. In Barthes Intertextualitätskonzept liegt die Bedeutung eines Textes also nicht im Text selbst, sondern im vom Leser beim Leseprozess aufgerufenen komplexen Netz von (Referenz-)Texten. [MS]

**Journalbild.** Der Begriff Journalbild bezeichnet die Spezifik fotografischer Bildlichkeit im Kontext periodischer Printmedien. Er trägt der Beobachtung Rechnung, dass Fotografien in Zeitungen und Zeitschriften nicht zuletzt besondere Formen von Zeitlichkeit und Materialität eignen. Es gilt daher, diese Bilder stets auch in ihrem Verhältnis zum Medium ihres Erscheinens zu erfassen, und das von Anfang an: Fotografien werden in Zeitungen und Zeitschriften nicht einfach nur abgedruckt, sie entstehen nicht selten bereits gezielt zu diesem Zweck oder werden aufgrund bestimmter Eigenschaften extra dafür ausgewählt. Doch ebenso wie die Printmedien geeignet waren und sind das Fotografische in mancher Hinsicht zu formatieren, haben fotografische Bilder auch die Medien Zeitung und Zeitschrift bleibend verändert. [FH]

**Kanon** (griech. *kanón* = gerade Stange, Richtsheit, Lineal, auch: Regel, Vorschrift, Liste). In der Bildenden Kunst bezeichnet Kanon eine Methode, die auf eine antike Schrift des griechischen Bildhauers Polyklet zurückzuführen ist, in der die Proportionen des menschlichen Körpers als ideales Grundmaß untereinander in Verhältnis gesetzt werden. In der Kunstgeschichte bedeutet der Kanon eine Auswahl an als wichtig erachteten Werken, Methoden und Kunstschaffenden, die mustergültig eine Epoche oder einen Stil repräsentieren. In der Traditionsbildung und Überlieferung gelten sie als Richtschnur für die Qualität künstlerischer Arbeiten. In der heutigen Zeit wird der «klassische Kanon» jedoch kritisiert, da der Prozess der Kanonbildung eine dialektische Auswahl zwischen relevanten und irrelevanten Fakten ist und einer chronologischen Entwicklung nach Epochen folgt. Diasporische, feministische, globale, postmigrantische oder queere Perspektiven fehlten darin oftmals. [HR]

**Kodikologie,** auch Handschriftenkunde, ist eine historische Hilfswissenschaft, die eine wissenschaftliche Beschäftigung mit dem handgeschriebenen Buch bedeutet. Sie ist also zeitlich begrenzt auf die Spätantike und das Mittelalter, also vorwiegend die Zeit zwischen 500 und 1500. Ihr schließt sich die Inkunabelkunde an. Anliegen der Kodikologie sind Fragen zur Beschaffenheit und zum Entstehungsprozess eines mittelalterlichen Codex. Dabei werden besonders die handwerklich-technischen Aspekte der Anfertigung wie beispielsweise die Frage nach Beschreibstoffen (Papyrus, Pergament, Papier), Tinte und Schreibgeräte, Lage, Einband, Buchschmuck oder Provenienz ins Auge gefasst. Das Buch wird also wie ein archäologisches Artefakt behandelt und als Teil primärer Sachüberlieferung betrachtet, indem man es zeitlich erfasst und genau beschreibt. [AA]

**Kolorierung.** Der Begriff Kolorierung (von lat. *colorare* = färben, tönen) bezeichnet vor allem das Be- und Übermalen von Abbildungen in Graustufen mit bunten Farben. Das können Zeichnungen, Drucke, Filme oder auch Fotografien sein. In der Kolorierung kann entweder die ganze bildliche Darstellung übermalt bzw. eingefärbt werden oder nur bestimmte Bildpartien. Letzteres erlaubt z.B. bestimmte farbige Highlights im Monochrom der Vorlage zu setzen; eine beliebte Praxis bei Postkarten oder Cartes-de-Visite. Die manuelle Kolorierung wird meist behutsam mit feinem Pinsel oder Tupfen auf das vorliegende Bild aufgetragen und ist eine alte Kulturtechnik. Schon antike und mittelalterliche Manuskripte weisen solche farbigen Fassungen auf. Diese Farbaufträge geben der Abbildung nicht nur eine tatsächliche zusätzliche (materielle) Schicht, sondern überlagern das Bild durch die Farbe auch in einem übertragenen Sinne mit einer anderen Bedeutungs- und Wahrnehmungsebene. Die Handkolorierung war lange Zeit ein notwendiger Arbeitsschritt, um Abbildungen für den Farbdruck vorzubereiten. Die Kolorierung konnte zunehmend auch in maschinellen Druckverfahren vorgenommen und Bilder so massenhaft farbig reproduziert werden. [FL]

**Kopierpapier.** Kopierpapier oder Xerografiepapier ist ein holzstofffreies, einseitig vorgespanntes Naturpapier für Fotokopierer und Laserdrucker. Es besteht zumeist aus Zellulose aus Fichtenholz und höherwertigen Zellstoffen aus Laubholz. Zellstoff muss vollständig importiert werden – Hauptlieferant ist China, allerdings ist die weltweite Nachfrage nach chinesischem Zellstoff stark gestiegen und die Herstellung von bedruckbarem Papier energieintensiv, was Papier aller Art zu einem wertvollen Gut werden lässt. Kopierpapier gibt es nicht als einzelnes Blatt zu erwerben, sondern abgepackt zu Hunderten oder gar Tausenden, standardmäßig in der Papierstärke 80g, in weißer Farbe. Im Kopierer wird das Kopierpapier in Kassetten und Magazinen in den Papiergrößen von DIN A5 bis DIN A3 oder A3+ bzw. SRA3 (Überformat) vorgehalten. Die Kapazität einer Kasette liegt bei ca. 500 bis 1000 Blatt Papier. Papiermagazine sind für das A4-Format vorgesehen, deren Kapazität bei ca. 2.500 bis zu 4.000 Seiten liegt. Kopierpapier stapelt sich in Büros und Copyshops und ist trotz des Zeitalters der Digitalisierung unverzichtbar für das Kopieren und Drucken von Dokumenten, Texten, Briefen, Akten etc. oder für die handschriftliche schnelle Notiz. [SY]

**Kratzpapier.** Auf ein Blatt Papier werden zuerst eine oder mehrere verschiedenfarbige Wachsmalkreiden, mit Ausnahme von schwarzer Farbe, verstrichen. Anschließend wird schwarze Acrylfarbe, Tusche oder schwarze Wachsmalkreide als letzte Schicht aufgetragen. Nach dem Trocknen wird anschließend mit geeigneten Werkzeugen wie beispielsweise Nagel, Zahnstocher, Gabel etc. hineingekratzt, wodurch das Motiv sich langsam entwickeln lässt. Diese Technik hat vermutlich der Künstler Max Ernst 1925 als Erstes angewendet. [MS]

**Leerstelle.** «Leerstelle» wurde von Wolfgang Iser (1926–2007) in seinem Buch *Der implizite Leser* (1972) als Grundbegriff der Rezeptionsästhetik in die Literaturtheorie eingeführt. Mit Leerstelle wird demnach das Ungesagte in einem literarischen Werk bezeichnet, das die:der Autor:in bewusst oder unbewusst ausgelassen hat. Dabei legt Dasjenige, was unausgesprochen bleibt, erst das ästhetische Potential eines literarischen Textes frei. Die Leerstellen erlauben Vieldeutigkeit, die das den Text lesende Subjekt zur Deutungen und zur Interpretation anregt. Ein literarischer Text wird demnach erst durch seine Leser:innen zum Kunstwerk vervollständigt, in dem diese neue Bedeutungszusammenhänge und Sinnkonstellationen erkennen, die sich voneinander unterscheiden, gar miteinander in Konkurrenz stehen, ohne dass eine Lesart zwangsweise die andere(n) negiert. [HK]

**(Un-)Lesbarkeit.** Hierbei handelt es sich um eines der Kriterien für die Textverständlichkeit – wie sich ein Text also lesen, begreifen und nachvollziehen lässt. Für die Lesbarkeit ist die schriftsetzende Person verantwortlich. Unlesbarkeit auf der anderen Seite trifft dann auf einen Text zu, wenn dieser schwer oder nicht mehr entzifferbar ist. Dieses Element kann besonders in der Kunst interessant werden, da man Schrift als Mittel dafür verstehen kann, wie wir etwas lesen und daher auch verstehen sollen. Unlesbare Werke spielen mit diesem Aspekt. [SMO]

**Lethe.** Im Sinne des stoischen *memento mori*, kann nur wahrhaft leben, wer nicht vergisst. Nicht im Leben und nicht im Tode. Lethe (in Übersetzung aus dem Griechischen das ‚Vergessen‘ im Wortsinn) ist ein Fluss der Unterwelt der griechischen Mythologie. Wer beim Betreten von Hades' Reich aus diesem Fluss trank, löschte damit jede Erinnerung an das Leben vor dem Tod. Für Dante Alighieri markierte ein Bad in der Lethe den Eingang ins Paradies. Ein anderer Fluss der jenseitigen Welt, die Mnemosyne, führte Wasser, das Erinnerung verspricht. Wer aus diesem Fluss trank, erinnerte das Leben und gelangte so zu ewiger Wahrheit. Mnemosyne, zu Deutsch das ‚Gedächtnis‘ und auf lateinisch memoria, war die Mutter der Musen und Göttin der Erinnerung. In Deutschland fließt die Lethe von Halen in Niedersachsen nach Oldenburg und mündet dort in den Osterburger Kanal. [NW]

**Logo.** Der Begriff ‚Logo‘ leitet sich aus dem griechischen Wort *lógos* ab und steht für Lehre, Rede, Wort oder Sinn. In der alltäglichen Sprache wird mit einem Logo meistens ein grafisches Zeichen gemeint, welches ein gewisses Subjekt repräsentieren soll. Diese Subjekte können beispielsweise Unternehmen, Produkte oder auch Organisationen sein. Das Logo soll den ersten Eindruck über das Subjekt verdeutlichen. Sie können aus Bildern und/oder Worten bestehen und sind sowohl für das visuelle Auftreten des besagten Subjekts, als auch dessen Identität maßgeblich. [MG]

**Manuskript** ist, im Gegensatz zu Texten in gedruckter Form, eine Sammelbezeichnung für handgeschriebene Bücher, Briefe oder andere Publikationsformen. Das Wort kommt von lateinisch *manu scriptum* und wird übersetzt mit ‚von Hand Geschriebenes‘. Vor Erfindung des Buchdrucks waren sämtliche Dokumente und Bücher Manuskripte und waren mit erklärenden Zeichnungen und Illustrationen kombiniert. Dabei wird bis heute zum Schreiben mit der Hand Tinte oder andere Schreibmittel verwendet. Als Unterlage können historische Materialien dienen wie Papyrus, Blätter von Palmen, Birkenrinde, Pergament und Holzbrettchen oder wie auch heutzutage noch üblich Papier. [AA]

**Materialität** bezieht sich laut Duden auf das Bestehen aus Materie, aus einer stofflichen Substanz; Stofflichkeit, Körperlichkeit. Wichtiger ist aber, wie man Materie definiert. Materie kann die Grundlage eines dinglichen Vorhandenen, also ein Gegenstand sein. Rein physikalisch ist diese ein Stoff, der aus atomaren Bausteinen makroskopischer Körper besteht. Philosophisch ist Materie nach Aristoteles ein ewiger, völlig unbestimmter, unterschiedsloser Urstoff, der das Prinzip und die Entwicklung des Seins (Werdens) ausmacht. Kunsthistorisch meint Materialität, mit Monika Wagner gesprochen, die Bedeutungen von Material, die durch Nutzung, Herstellungsweise, Eigenschaften oder Herkunft entstehen. Theoretisch ist alles Materie bzw. alles besteht aus Materie. [GWP]

**Medialität.** Die Kultur- und Sprachwissenschaften der 1990er entwickelten den Begriff der Medialität. Dennoch wurde die Medialität von analogen Medien schon in der Antike von Platon und Aristoteles reflektiert und diskutiert. Aristoteles sieht die Medialität eines Gemäldes in einem Darstellen, einem Vermitteln einer als solcher gegebenen Wirklichkeit. Ein Medium ist ein vermitteltes Element, das eine vorhandene Realität referiert und an sie erinnert. Heute ist Medialität nach Knut Hackett in drei zusammenhängende Aspekte zusammengefasst: die (1) spezifische Eigenschaften und (2) Herstellungstechnik eines Mediums und (3) seine gesellschaftliche Institutionalisierung und Verwendungsweise. [GWP]

**Mehrschichtigkeit.** Dieser Begriff bedeutet, dass etwas aus mehreren Schichten besteht. In der Histologie (Wissenschaft von den biologischen Geweben) wird dieser beispielsweise verwendet, um Gewebeschichten der Haut näher beschreiben zu können, die aus mehreren Zellschichten bestehen. Synonyme sind Mehrlagigkeit, Vielschichtigkeit oder Überlagerung. Bezogen auf die Kunst bedeutet es, dass verschiedene Ebenen oder Schichten von Texten, Farbschichten oder Bildern über- und/oder unter-

einanderliegen. Vorlagen für mehrschichtige Strukturen sind z.B. Wände, Decken, Zeitschriftenseiten, Texte und Bilder in Büchern. Mehrschichtige Elemente können ein oder mehrere strukturelle Schichten haben und sind durch ‚Schichttrennlinien‘ voneinander getrennt. [MRZ]

**Memento mori.** Bedenke, dass du sterben wirst... Erinnerten diese Worte zunächst antike Herrscher an deren Sterblichkeit, fand die Idee des eigenen Todes im europäischen Mittelalter vielgestaltig Einzug in mahnende Bilder. Die Sorge um das eigene Seelenheil in der Ewigkeit war zentral, Sterben eine öffentliche, eine gemeinsame und idealiter gute Sache (*ars moriendi* hieß die Kunst des schönen Sterbens). Entscheidend war die gleichsam stoische Vorbereitung auf den eigenen Tod; die Anfertigung des eigenen Totenhelmes zu Lebzeiten kann als *memento mori* gelesen werden. Während der ‚schwarze Tod‘ in Europa wütete, florierten Darstellungen von Totentänzen, welche die Wirklichkeit des Todes in die Realität der Lebenden übersetzen. In der Form von Vanitas-Bildern hat sich mit der Zeit eine spezifische Ikonographie der Erinnerung an den Tod ausgebildet: menschliche Schädel, Sand- und andere Uhren, verwelkende Pflanzen oder faulendes Obst vergegenwärtigen Metaphern von Vergänglichkeit. Denn wie über den triumphalen Herrschern und Kämpfern der Antike, schwebt über allem die Ahnung des eigenen Vergehens. #marcsaurelius [NW]

**Mnemosyne** (von altgriech. μνήμη = Gedächtnis). Als Mnemosyne wird in der griechischen Mythologie zum einen die Göttin der Erinnerung und des Gedächtnisses, zum anderen ein Fluss in der Unterwelt bezeichnet, dessen Wasser im Gegensatz zur Lethe nicht Vergessen, sondern Erinnerung herbeiführt. Als Tochter des Uranos, die Göttergestalt des Himmels, und der Gaia, die personifizierte Erde, gehört sie dem Geschlecht der Titanen an und ist des Weiteren die Mutter der neun Musen. Der Kunsthistoriker Aby Warburg (1866–1929) schuf in den 1920ern seinen *Bilderatlas Mnemosyne*, in dem er wiederkehrende visuelle Themen und Muster im Zeitverlauf von der Antike über die Renaissance bis hin zur zeitgenössischen Kultur nachzeichnete. [MH]

**Monika Schmitz-Emans.** In ihrer Arbeit stellt die 1956 geborene deutsche Literaturwissenschaftlerin Verbindungen zwischen allgemeiner Literaturtheorie und Poetik her, untersucht aber unter anderem auch die Beziehung zwischen Literatur und bildender Kunst. So hat sie sich 2021 näher mit dem Begriff Palimpsest auseinandergesetzt in Bezug auf verschiedene Buchkünstler:innen. Sie meint, dass ein Palimpsest vielfältiger gedeutet werden kann. Das gilt besonders dort, wo er durch literarische oder künstlerische Werke visuell in Szene gesetzt wird: Das Palimpsest ist zu einer «wichtigen Metapher in Kontexten kultureller Selbstverständigung und literarischer wie künstlerischer Selbstbespiegelung» geworden (Monika Schmitz-Emans: Palimpsest: Begriff – Metapher – Arbeitsimpuls für Buchkünstler und literarische Autoren, in: Jan Röhnert (Hsg.): *Avantgarde intermedial. Theorie und Praxis des Künstlerbuchs*, Bochum 2021, S. 60). [SMO]

**Palimpsest** (griech. παλιψηστος, von *palin* = zurück, wieder, *psēstos* = reiben, (ab)schaben). Eigentlich ein Begriff aus der Handschriftenkunde bezeichnet Palimpsest zuvorderst einen überschriebenen oder wiederbeschriebenen Papyrus, dessen vorheriger Text größtenteils abgeschabt, d.h. entfernt wurde und sich lediglich in Fragmenten und Spuren unter und innerhalb des neuen (Überschreibungs-)Textes wahrnehmen lässt. In heutiger Zeit wird der Begriff ‚Palimpsest‘ hingegen zumeist metaphorisch gebraucht und auf jegliche Form von Bildern und künstlerischen Werken aller möglichen Materialitäten und Medialitäten übertragen, die eine oder mehrere Bedeutungsschichten enthalten, die von ‚unter‘ dem zuvorderst wahrnehmbaren Medium/Material/Bild/Text etc. heraus als weitere, unterschwellige und vermeintlich marginalisierte oder zufällige Sub- oder Metaebene(n) aufscheinen. [HK]

**Papyrus.** Unter Papyrus wird ein Beschreibstoff verstanden, der sich aus überlagerten Schichten der Pflanzenart Echter Papyrus (*Cyprus Papyrus*) herstellen lässt. Vor allem im alten Ägypten, aber auch später im antiken Mittelmeerraum ist der Papyrus die Grundlage für das Übertragen von Texten. Mithilfe von Farbe und Pinsel wurden die einzelnen Blätter beschrieben und später aufgerollt. Obwohl der Papyrus eine ähnlich wichtige Funktion als Schriftmedium erfüllte wie das Papier für den zentral- und ostasiatischen Raum, hat die Verwendung des Papiers sich schlussendlich global durchgesetzt. Heutzutage werden häufig Papyrusrollen als Souvenir aus Ägypten mitgebracht. [MG]

**Pergament.** Pergament ist eine leicht bearbeitete Tierhaut, die ab dem Altertum als Beschreibstoff verwendet worden ist. Es ist damit ein Vorläufer des Papiers. Das Pergament wurde wahrscheinlich um 2700 v. Chr. erfunden. Der Name «Pergament» leitet sich von der Stadt Pergamon ab, wo die Technik der Pergamentherstellung angeblich erfunden worden ist, vermutlich aber nur deutlich verbessert wurde. Die Verwendung getrockneter Häute bot sich nicht nur an, um von Importen aus dem Abendland unabhängig zu sein, sondern weil dieser Beschreibstoff glatt, reißfest, beidseitig beschreibbar und nach Tilgung alter Aufzeichnungen nochmals verwendet werden konnte. [AA]

**Recycling.** Die Wiederaufbereitung und Wiedereingliederung von Rohstoffen in den lokalen, regionalen und globalen Produktions- und Versorgungshaushalt bezeichnet man als Recycling. Angesichts der Klima- und Umweltkrise und der Ressourcenknappheit kritischer Rohstoffe erlangt dieser Themenkomplex eine stetig wachsende Relevanz im privaten Alltag und im öffentlichen Diskurs. Die ältesten Formen von Recycling gab es bereits Mitte des 7. Jahrhunderts in Gestalt von Palimpsesten. Aus Kostengründen und Materialknappheit, insbesondere bei Pergament, wurden Texte ausgewaschen oder abgeschabt und neu beschrieben. Im künstlerischen Kontext wird Recycling zunehmend als nachhaltiges Gestaltungsprinzip eingesetzt, sei es durch die Verwendung von Müll als Arbeitsmedium oder den Einbezug bereits vorgefundener Materialien im Sinne einer Zweitverwertung oder Umfunktionierung. Als zeitgenössisches Beispiel für die Verknüpfung von Kunst und Recycling lässt sich die *Documenta fifteen* nennen, deren kunstschaftende Kollektive in ihren Werken unter anderem Fokus auf die Themenschwerpunkt Nachhaltigkeit legten. [KH]

**Refotografie.** Der Begriff Refotografie (*rephotography*) lässt sich auf den englischen Terminus *repeat-photography* zurückführen. Letztere wird als Methode verwendet, um in bestimmten Zeitabständen – etwa eine Landschaft – erneut zu fotografieren, und damit ihre Veränderungen über längere Zeiträume hinweg aufzeichnen und vergleichen zu können. Im ursprünglichen Sinn ist damit die Wiederholung einer Aufnahme zu einem späteren Zeitpunkt gemeint, und zwar möglichst unter den Bedingungen der Vorlage (Perspektive, Belichtung etc.). [DK]

**Risografie.** 1986 von der japanischen Firma RISO Kagaku Corporation entwickelt und auf den Markt gebracht, entwickelte sich die Risografie schnell zu einem beliebten Schablonendruckverfahren, das von der Funktion her dem Siebdruck ähnelt. Auch beim Riso wird für jede Seite und Farbe eine Masterfolie angelegt, die dann über die mit feinen Sieben versehene Farbtrommel auf das Papier gedrückt bzw. gerollt wird. Für jede Farbe wird also ein extra Druckdurchgang benötigt. Durch die verschiedenen sich ggfs. überlagernden Farbschichten, können unterschiedliche Farbaufträge und ein leichter Versatz auftreten. Da für die Herstellung wenig Energie aufgebracht werden muss und die naturfreundlichen Farben ohne Hitze und Chemikalien auf das Papier gedruckt werden gilt die Risografie als besonders ökologisches Druckverfahren. [FL]

**Sanaa-Palimpsest.** Das Sanaa-Palimpsest oder der Sanaa-Koran ist eines der ältesten existierenden Koranhandschriften. Er wurde in Jemen während der Restaurierung der großen Moschee von Sanaa im Jahr 1972 entdeckt. 1981 wurde das Schriftstück als palimpsestierter Koran identifiziert, da es auf Pergament geschrieben ist und aus zwei Textschichten besteht. Der obere Text entspricht weitgehend dem standardmäßigen Osman- oder Uthmankoran sowie der standardmäßigen Reihenfolge der Kapitel (Sg. *Sūrah*, Pl. *Suwar*). Der untere Text (= der ursprüngliche Text, der für den oberen Text gelöscht und überschrieben wurde) konnte mit Hilfe von UV-Licht am Computer lesbar gemacht werden. Dieser untere (Koran-)Text enthält viele Abweichungen vom Standardtext und entspricht in der Reihenfolge seiner Kapitel keiner bekannten Koranordnung. Eine teilweise Rekonstruktion des unteren Textes wurde im Jahr 2012 veröffentlicht und eine Rekonstruktion der lesbaren Teile des unteren und oberen Textes wurde im Jahr 2017 unter Verwendung von nachbearbeiteten digitalen Bildern des unteren Textes veröffentlicht. [AA]

**Sigmund Freud.** Freud (1856–1939) gilt als Begründer der klassischen Psychoanalyse und prägte mit seinen Schriften zur Trieb- und Entwicklungstheorie das 19. und 20. Jahrhundert. Dass das Bestreben seit jeher groß ist, eine Verknüpfung zwischen Kunst und Psychoanalyse deutlich zu machen, zeigt nicht nur Freuds umstrittene Arbeit «Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci» von 1910, sondern auch psychologische

Methoden wie die Arbeit mit Rohrschachbildern oder die Themenfelder Gedächtnistheorie und Kunsttherapie. In Bezug auf Letztgenanntes ist das Wechselspiel zwischen dem Werk selbst, das als psychologisch deutbares Erzeugnis kreativen Selbstausdruckes der jeweiligen Künstler:in eingeordnet werden kann, und der Einfühlung von Betrachtenden in eben dieses Kunstwerk entscheidend. Durch die zugrundeliegende Strukturtheorie Freuds, die auf einer Unterteilung der Persönlichkeit in Es, Ich und Über-Ich, aber auch auf Abwehrmechanismen – wie bspw. der Isolierung aufkommender Emotionen bei der Bildbetrachtung – beruht, kann die Art und Reaktion der rezipientenbezogenen Auseinandersetzung mit Kunstwerken psychologisch analysiert werden. Auf subjektiver Ebene kann dabei sowohl die ursprüngliche Bildaussage zu enträtseln versucht werden, gleichzeitig aber auch – durch den (un-)bewussten Einbezug eigener Lebensrealitäten – eine ganz individuelle Deutung des Werks entstehen, die wiederum psychologisches Reflexionspotential birgt. [KH]

**Spur.** In der Umgangssprache meint Spur ein sinnlich wahrnehmbares Zeichen, dessen eigener Ursprung sowohl räumlich wie zeitlich absent ist, auf dessen einstige Anwesenheit die Spur jedoch zurückweist. Besagter Verweischarakter eignete den Begriff «Spur» zur Verwendung als philosophischen Terminus mit unterschiedlichen Bedeutungsebenen von der Antike bis in die Gegenwart. In Bezug auf die hiesige Auseinandersetzung mit dem Thema des Palimpsests in seiner metaphorischen Bedeutung sei daher lediglich auf den antiken Philosophen Platon verwiesen, der Spur im Rahmen einer Gedächtnistheorie verwendete. Dieser zufolge beruht das Wiedererkennen bekannter Personen auf einem Vergleich zwischen einer aktuellen Gesichtswahrnehmung und der in den Geist eingepprägten Spur einer in der Vergangenheit erfolgten Wahrnehmung desselben Gesichts. Hiervon ausgehend findet der Begriff der Spur in der Psychologie bis ins 20. Jahrhundert Verwendung. So begreift etwa Sigmund Freud die Spur als Gedächtnismetapher, wenn er von der Erinnerungsspur als unbewussten seelischen Vorgang schreibt. Im Neuplatonismus wird Spur hingegen als metaphysischer Verweis auf eine transzendente Entität verwendet etwa bei Plotin und Augustinus. In den Schriften Heideggers, Levinas und Derridas bezeichnet Spur wiederum eine vom Denken nicht einholbare Alterität (Andersheit). Laut Derrida gibt es daher ein unendliches Spiel der Differenzen, da Spuren immer wieder auf anderen Spuren verweisen. [HK]

**Tipp-Ex.** Tipp-Ex ist ein Markenname für Korrekturfolien und -flüssigkeit zum Überdecken von Tippfehlern beim Schreiben mit Schreibmaschinen. Erfinder Wolfgang Dabisch erhielt 1959 ein Patent und gründete in Eltville am Rhein die Firma Tipp-Ex, um derartige Ware zu produzieren. Otto Wilhelm Carls gründete darauf Tipp-Ex Vertrieb GmbH & Co. KG in Frankfurt, das Produkt über die eigenen Landesgrenzen verbreitend. Im umgangssprachlichen Gebrauch hat sich dieser Markenname als Gattungsbegriff für Schreibfehler-Korrekturhilfsmittel durchgesetzt. Beim jeweiligen Akt des Korrigierens und Überdeckens von etwas schon Geschriebenen, Getipten oder andersartig Dargestellten mit Tipp-Ex, ob flüssig oder fest, entsteht ein Palimpsest. [MH]

**Transparentpapier.** Transparentpapier zeichnet sich – wie der Name bereits besagt – durch seinen durchscheinenden Charakter und seine geringe Opazität aus. Auf materialbezogener Ebene sind damit sowohl Gebrauchsartikel wie braunes Back- oder weißes Butterbrotpapier als auch hochwertiges, koloriertes Pergament- und Seidenpapier unter dem Überbegriff «Transparentpapier» vereint. Umgangssprachlich als «Pauspapier» bezeichnet, unterliegt das Transparentpapier der architektonischen Tradition des exakten Kopierens und Vervielfältigens von Zeichnungen oder Konstruktionsplänen. Zudem bieten lichtdurchscheinende Papiere weitere Verwendungsmöglichkeiten in künstlerischen Projekten oder Bastelarbeiten, die mit mehrschichtigen Ver- und Aufdeckungen sowie Durchlässigkeiten spielen. [KH]

**Typografie.** Typografie oder Typographie (griech. *týpos* = Schlag, Abdruck, Figur, Typ, und *-graphie* bzw. *-grafie* = schreiben, zeichnen) bedeutet ursprünglich Drucken mit Lettern (Typen). In der Medientheorie steht Typografie für gedruckte Schrift in Abgrenzung zu Handschrift (Chirografie) und elektronischen sowie nicht literalen Texten. Heute bezeichnet Typografie meist den medienunabhängigen Gestaltungsprozess, der mittels Schrift, Bildern, Linien, Flächen und Leerräumen alle Arten von Kommunikationsmedien gestaltet. Typografie ist in Abgrenzung zu Kalligrafie, Schreiben oder Schriftentwurf das Gestalten mit vorgefundener Material. [MRZ]

**Überblendung.** Überblendung steht in der Filmindustrie für einen weichen Übergang von einer in eine andere Szene. Das eine Bild verblasst und wird von der nächsten Szene langsam überlagert, bis das vorherige Bild völlig überblendet wurde und nicht mehr sichtbar ist. [MK]

**Überdruck.** Überdruck beschreibt zum einen, den Zustand, bei dem ein Mensch einem Druck ausgesetzt ist, der dem normalen Luftdruck von 1 bar übersteigt. In der Medizin findet eine Überdruck-Therapie statt, um Menschen nach einem Tauchunfall zu behandeln. Weiterhin ist der Überdruck ein häufig verwendetes Medium in der Kunst; es werden zum Beispiel Texte, Bilder mit anderen Texten/Bildern überdruckt, um Verweise auf die Bedeutung der künstlerischen Arbeit zu legen oder diese zu verstärken. [MK]

**Überklebung.** Überklebung beschreibt ein Medium, das mit Kleister oder Kleber bestrichen wird, um ein anderes Bild, Gegenstand etc. dadurch teilweise oder ganz zu überdecken. Durch eine Überklebung können Teile des Untergrundes sichtbar bleiben und treten somit in den Austausch mit dem oberliegenden Bild. Durch die Überklebung werden zwei Oberflächen miteinander teils untrennbar verbunden. [MK]

**Übermalung.** Übermalung beschreibt in der Kunst das teilweise Übermalen von Teilen eines Bildes (Gemälde). Hier werden Bereiche des Bildes durch die Nachbearbeitung gelöscht. Bei der Restaurierung von Kunstwerken wird durch Übermalung der Zustand eines Bildes durch Behebung von Fehlern verändert, um eine Verbesserung des Erhaltungszustands zu erreichen. In der modernen Kunst wird die Übermalung als ein Stilmittel genutzt, um radikal und negierend in ein Kunstwerk / einen Arbeitsprozess einzugreifen. [MK]

**Überschreibung.** Überschreibung hat je nach Bereich eine unterschiedliche Bedeutung. In einem Schriftstück steht eine Überschreibung für eine Überschrift oder das Schreiben eines neuen Textes über einen bereits bestehenden Text. Weiterhin meint die Überschreibung auch die Übertragung eines Grundstückes/Immobilie im Sinne einer Übertragung von Eigentum. In der Informatik steht eine Überschreibung für die Einspeisung von Daten auf einem Speichermedium (Festplatte, CD, etc.). [MK]

**Wachstafel.** Unter Wachstafel (lat. *tabula cerata*) versteht man eine oft rechteckige Holztafel mit einer ein- oder beidseitigen Beschichtung aus Wachs. Sie wurde von der Antike bis ins Mittelalter verwendet. Zum Schreiben wurde ein Griffel benutzt, mit dem man in die Wachsfläche eingekratzt hat. [SMO]

**Wunderblock.** Der Wunderblock ist ein von Sigmund Freud entwickeltes Gedächtnismodell, das zum ersten Mal eine Verbindung schafft zwischen der unerschöpflichen Aufnahmefähigkeit und der Fähigkeit des Gedächtnisses, permanent Erinnerungen zu speichern. Freuds Modell basiert auf einem Schreibgerät, welches es ermöglicht, Geschriebenes ohne großen Aufwand zu löschen. Der entscheidende Unterschied zwischen einer gewöhnlichen Tafel und dem Wunderblock liegt im Aufbau. Der Wunderblock besteht aus zwei Schichten: Einer Harz- oder Wachstafel und einer schützenden Schicht, welche sich aus einem Wachspapier und einer Zelloidplatte zusammensetzt. Durch das indirekte Eingravieren in die Tafel bleiben dauerhafte Spuren des Geschriebenen erhalten. Aufgrund dieser Eigenschaft eignet sie Freud als ideale Gedächtnismetapher. Eine detaillierte Ausführung dieses Gedächtnismodells veröffentlichte er in seinem Beitrag «Über den Wunderblock», der 1924 in der *Internationalen Zeitschrift für Psychoanalyse* (Bd. 10,1) erschien. [MG]

Kürzel der Autor:innen

AA = Anastasia Alenchenko

DK = Dagmar Keultjes

DS = Daniela Stöppel

FH = Franz Hefe

FL = Franziska Lampe

GWP = Gabriele Winter Pereira

HK = Henry Kaap

HR = Helene Roth

KH = Kaj Häuser

MB = Magdalena Becker

MG = Marco Gurung

MH = Malene Hagen

MK = Matthias Keitel

MRZ = Michaela Reißfelder-Zessin

MS = Mira Schienagel

NW = Niklas Wolf

SMO = Sarah Müller-Oerlinghausen

SY = Samira Yildirim

„Rien ne va plus. Les jeux sont faits.“

Will you test your luck and face the  
consequences?

Rub away at your own risk...

„mega millions“ (2023) | julius niemeyer

