No exit = Kein Ausgang

Autor(en): **Deitcher, David / Goridis, Uta**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): **- (1996)**

Heft 46: **Collaborations Richard Artschwager, Cady Noland, Hiroshi Sugimoto**

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-679778

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

DAVID DEITCHER

No Exit

"Life, as we find it, is too hard for us," Freud wrote in 1930. "It brings us too many pains, disappointments and impossible tasks," he continued. "In order to bear it we cannot dispense with palliative measures." Freud listed three: "powerful deflections, which cause us to make light of our misery; substitutive satisfactions, which diminish it; and intoxicating substances, which make us insensitive to it." Among the deflections, Freud noted that nothing quite beats work. Among the substitutive satisfactions, he recommended "illusions"—specifically those offered by art, which he found "psychically effective, thanks to the role which phantasy has assumed in mental life."

Freud extolled both the artist's joy "in giving his [sic] phantasies body," and the "pleasure and consolation" that the resulting works provide to those who experience them. And while much the same might be said of the artistic process today, it should be added that "pleasure and consolation" decidedly fails to describe the effects of much contemporary art. Indeed, Freud himself might have noticed, as he wrote *Civilization and Its Discontents* in the heyday of Surrealism, that artists even then were creating works in which the ability to disturb the bourgeois mindset and to disrupt the unrelenting instrumentalities of modern life took precedence over providing what might conventionally be understood by "pleasure and consolation." Only in an unconventional reading of these terms can contemporary artists still be said to be in the "palliative" business. Art still stimulates the imagination, and still exploits the role of fantasy in psychic life to transport viewers to imaginary—or at least anomalous—realms, but most contemporary art does not ultimately remove the spectator so very far from circumstances that continue to mitigate life's pleasures.

Richard Artschwager once observed that the "natural habitat for art" encourages visitors to engage in an exceptional form of movement, one that is "free and whimsical and essentially to no purpose, except possibly to celebrate what is generally meant by respect for life." This was, at least in one sense, a rather naïve speculation. After all, one cannot truly describe as free, whimsical, or purposeless the movement that occurs in places such as art museums, which have been constructed to regulate both the nature of what can be found there and the way it can be seen. In another sense, however, Artschwager's observation remains insightful. It attests to the durability of an attitude that vanguard artists have long maintained about the social significance of what they do. The "respect for life" that Artschwager identifies with the enjoyment of art pertains to something more concrete than vaguely humanizing effects. It refers to the capacity of art, and of its institutionally sanctioned "habitat," to carve out real and imaginary spaces of exception to the means/ends rationality that operates like a master code throughout everyday life in the developed societies of the West.

Artschwager has used the term "social space" to refer to the consequences of this rule of "practical reason." In social space, Artschwager finds, "every move has a value: of yes or no, of good or bad." "Social space" therefore refers less to a place than to a socialized state of the mind and body, to a "corporate sensibility" that impedes random or non(re)productive play, the aimless pursuit of "pleasurable solipsism," and the undirected or inefficient use of time. It is to this oppressive condition that Artschwager has responded with the creation of uncommon objects which are devoted, as he has said, to play rather than work.

In his variations on the theme of familiar household objects, Artschwager has deployed the commonplace as a gestalt to coax the spectator into crossing the threshold which separates viewers from art objects

---

DAVID DEITCHER is an art historian and critic who lives in New York City.

and perpetuates what Pierre Bourdieu once called the "distanced aesthetic gaze." Drawn in by the fragmentary, Pavlovian narratives that Artschwager's objects imply, the spectator soon discovers that this book, this chair, this table, this chest of drawers, this door, this mirror are like props in a play in which he or she is the sole performer. Artschwager's fun-house distortions of things the mind presumes already to know scrape against the hermetic surfaces of conscious existence to stir repressed memories, conflicts, desires, and fears. This is furniture that would make Dr. Caligari, as well as René Magritte, feel right at home. Formica ("horror of the age"), which entombs so many of these handcrafted objects, refers spectators back to their condition as divided selves; to the increasingly total mediation of life as it is lived in the late-twentieth century; back, as well, to a world increasingly dominated by fraud and dissimulation. In this sense, Artschwager returns the spectator to the inhumanity of the "social space" that his art proposes to disrupt.

In a recent interview, Cady Noland observed that the materials she incorporates into her art are "mostly stuff I like, things that are palliative to me—reassuring and familiar... They almost substitute for a sense of family." Anyone conversant with Noland's art knows that her sculptural installations are composed of objects which may be familiar, but—like family indeed—are anything but benign. Some of Noland's favorite things are reassuring, then, only inasmuch as they are familiar; they are palliative principally in the sense of being easy to wrap your brain around. There is a high-yield, even snobbish, satisfaction about the art-world encounter with chrome-plated engine parts and gleaming hubcaps, orphaned shopping carts and wheelchairs, steel barriers and fences, Budweiser beer cans and the icons of American tabloid infamy. Especially for the North American observer, these objects offer consolation to the extent that they do not confuse, since they figure among the soulless touchstones of what passes these days for collective experience.

The familiarity of the industrial and mass-cultural American vernacular functions in Noland's art as common objects do in Artschwager's: It draws spectators deeper into engagement with the ideas and emotions stimulated by her often surprising juxtapositions of unsurprising things. To understand Noland's narrative strategy more precisely, however, it helps to invoke her own understanding of what she has called "deep social space" in her text, "Towards a Metalanguage of Evil" (1992). There, Noland charted American life as a winner-take-all game. In her reduction of social relations to the pursuit of guileless "marks" by scheming predators, "deep social space" denotes the perilous situation that arises when a skillful con or psychopath apes relaxation in order to lull his prey into unguarded vulnerability. Noland's interest in this merciless dynamic is less detached than one might think. The affected relaxation of the con or psychopath is paralleled in Noland's art-world deployment of the American vernacular. Her reassuringly familiar materials soothe the art enthusiast into anticipating a mildly titillating aesthetic transgression like Pop, only to ensnare him or her in Noland's own theater of cruelty.

In contrast to Cady Noland—who takes full advantage of the real and imaginary spaces of art to mirror and magnify her dystopic vision of American life—or to Richard Artschwager, whose dreamscape furnishings ultimately frustrate the viewer's desire for escape—Hiroshi Sugimoto has created works that seem to adhere more closely to what Freud might have had in mind when he spoke of art's imaginary pleasures and consolations. Certainly, pleasure is one effect of looking at Sugimoto's black-and-white serial photographs of a handful of carefully chosen motifs: waxworks and natural history dioramas, movie theaters and drive-ins, seascapes and so on. Much of the pleasure of these works—as well as their capacity to console—depends upon what happens when the individual approaches the surface of these prints. Only then is the apparent sameness

implied by seriality, which relates Sugimoto's works to the stultifying repetitiveness of industrial and postindustrial production, contradicted by differences that become discernible between them.

Sugimoto intensifies photography's already uncanny ability to pack seemingly limitless amounts of visual information into very small objects. Looking at his photographs, one might well think that their wealth of detail is just the natural—indeed chemical—consequence of practicing the medium skillfully. The seascapes, for example, require a promontory of a certain height, which permits Sugimoto to set up his camera in such a way as to capture a view that is fifty percent sky and fifty percent water. There can be no beach, no swimmers, no boats, no airplanes, no birds. As for the nocturnes, astronomical charts must be consulted in order to avoid the light of the moon, or undue interference from the planets and the stars. The resulting sense of perceptual fullness, which can console and may even enrapture the viewer, is not ultimately due to the effects of nature alone. While most photographs capture the effect of time stopped, these are pictures of time spent—as the shutter remains open long enough to register impossibly subtle variations on blackness. In this sense, the nocturnes parallel Sugimoto's studies of movie palaces, which picture not only the disappearing relics of a more fanciful and lavish commercial past, but the movie that serves—in its entirety—as the sole means of illuminating the details of each interior.

There is, then, a certain morbidity about Sugimoto's works. In 1991 the artist admitted as much when he devised an installation for the Carnegie International called TIME EXPOSED. Fifty seascapes in watertight Plexiglas frames were hung on walls outside the museum, over one of which water continuously cascaded. Sugimoto told one of the exhibition curators that he hoped the work would travel from place to place, and that as this occurred, the natural deterioration of photographic prints—which results from their exposure to light—would be accelerated. "They will fade," he said, "until they will be gone."

Considered from this perspective, the beauty of Sugimoto's works becomes the object of a terrible pathos, and the overall significance of his practice emerges. His photographs are allegories of the inseparability of time relished and time lost; and of life lived in the full acknowledgment of death's inevitability. Sugimoto's identification with the ephemeral—be it the disappearance of his own works, or the beauty of a romantic vista, or the displacement of nature by social forces—among which, paradoxically, natural history and its museums figure prominently—might seem to be at odds with Freud's remarks about the pleasure and consolation of art. But Sugimoto's morbidity brings to mind something else that Freud discussed in *Civilization and Its Discontents*. Reflecting on the effects of life's pains and frustrations, the psychoanalyst recalled a hypothesis he had developed a decade earlier: "As well as Eros," he wrote, "there [is] an instinct of death." The much-disputed "death drive" not only posits aggressive instincts, but the presence within our psyches of a yearning to be at peace—beyond pain and frustration, beyond the constant cravings of desire—in death. Life can only be explained, observed Freud, "from the concurrent or mutually opposing action of these two instincts." *Civilization and Its Discontents* may mislead the reader into thinking that Freud's appreciation of art was more simpleminded in its utilitarianism than it was. To be sure, Freud valued art for its utility, but he understood this to extend beyond the palliative (as a form of escape) to encompass the veiled expression of forbidden desires and unattainable dreams. From this perspective, art pleases and consoles insofar as it finds adequate poetic forms to describe both parts of life's dialectic, and in so doing resists the hubris of western civilizations, which claim to have all the answers to questions they dare not ask.

DAVID DEITCHER

Kein Ausgang

«Das Leben, wie es uns auferlegt ist», schrieb Freud 1930, «bringt uns zuviel Schmerzen, Enttäuschungen, unlösbare Aufgaben ... Um es zu ertragen, können wir Linderungsmittel nicht entbehren.» Freud nennt drei: «mächtige Ablenkungen, die uns unser Elend geringschätzen lassen, Ersatzbefriedigungen, die es verringern, Rauschstoffe, die uns für dasselbe unempfindlich machen». Was die Ablenkungen betrifft, so rangiert für Freud die Arbeit immer noch an erster Stelle. Von den Ersatzbefriedigungen empfiehlt er die «Illusionen», vor allem solche, wie die Kunst sie bietet. Er findet sie «psychisch wirksam dank der Rolle, die die Phantasie im Seelenleben behauptet hat».

Freud preist sowohl die Freude des Künstlers «an der Verkörperung seiner Phantasiegebilde», wie das Glücksgefühl und den Trost, die diese Werke dem Betrachter vermitteln. Das mag im grossen und ganzen auch heutzutage noch für das künstlerische Schaffen gelten, doch sollte man hinzufügen, dass «Glücksgefühle und Trost» nicht immer zu den Wirkungen moderner Kunst gehören. Ja, selbst Freud hätte damals, als er während der Glanzperiode des Surrealismus *Das Unbehagen in der Kultur* verfasste, bemerken müssen, dass es den Künstlern eher darauf ankam, mit ihren Werken das bürgerliche Weltbild zu erschüttern und das erbarmungslose Zweckdenken des modernen Lebens ausser Kraft zu setzen, als «Glück und Trost» zu spenden, was immer man darunter verstand. Als Trostspender kann man moderne Künstler nur bezeichnen, wenn man diese Begriffe nicht auf die übliche Art interpretiert. Kunst regt zwar immer noch die Phantasie an und bedient sich des Vorstellungsvermögens, um den Betrachter in imaginäre – oder zumindest andere – Gefilde zu versetzen, doch die meiste zeitgenössische Kunst erlaubt es ihm nicht, sich wirklich von den Umständen zu entfernen, die ihm das Leben schwermachen.

Richard Artschwager bemerkte einmal, dass das «natürliche Habitat der Kunst» die Besucher ermutigt, eine besondere Art von Bewegung auszuführen, die «frei und unberechenbar», auf jeden Fall aber nicht zielgerichtet ist, abgesehen vielleicht von dem einen Ziel, das gewöhnlich als «Respekt vor dem Leben» bezeichnet wird. Das war, zumindest in einer Beziehung, eine ziemlich naive Spekulation. Schliesslich kann man die Bewegung an Orten wie Museen nicht wirklich als «frei und unberechenbar» bezeichnen, da diese in der Absicht erbaut wurden, sowohl die Natur dessen, was sie beherbergen, wie auch den Blick des Betrachters in eine bestimmte Richtung zu lenken. Doch in anderer Hinsicht ist Artschwagers Bemerkung durchaus luzide. Sie beweist die Langlebigkeit einer Haltung, die Avantgarde-Künstler gegenüber der gesellschaftlichen Bedeutung ihrer Kunst haben. Der «Respekt vor dem Leben», der für Artschwager gleichbedeutend ist mit dem Glücksgefühl, das Kunst vermitteln kann, bezieht sich auf etwas sehr viel Konkreteres als eine vage humanisierende Wirkung. Er steht für die Fähigkeit der Kunst und ihres gesellschaftlich abgesegneten «Habitats», reale und imaginäre Räume zu erschaffen, welche die unsern Alltag beherrschende, utilitaristische Denkweise der westlichen Zivilisation aussperren.

Artschwager sprach von einem «gesellschaftlichen Raum», in dem sich die Auswirkungen dieser «praktischen Vernunft» manifestieren. «Im gesellschaftlichen Raum», so Artschwager, «entspricht jede Bewegung einem Ja oder Nein, einem Gut oder Schlecht. Dieser gesellschaftliche Raum ist also weniger ein Ort als ein gesellschaftlich determinierter geistiger und körperlicher Zustand, eine Art *Corporate Sensibility,* die das

DAVID DEITCHER ist Kunsthistoriker und Kritiker. Er lebt in New York.

willkürliche, nicht (re-)produktive Spiel, den ziellosen, «lustvollen Solipsismus» sowie den verschwenderischen, ineffizienten Umgang mit der Zeit verhindert. Artschwagers Antwort auf diese Zwänge waren ungewöhnliche Objekte, die, wie er meint, weniger der Arbeit als dem Spiel gewidmet sind.

Bei seinen Variationen des Themas «Gebrauchsgegenstände» hat Artschwager dem Gewöhnlichen «Gestalt» verliehen, um den Betrachter zum Überschreiten der Schwelle zu verleiten, die ihn normalerweise von Kunstwerken trennt und die das, was Pierre Bourdieu «den distanzierten ästhetischen Blick» genannt hat, perpetuiert. Fasziniert von den fragmentarischen Pawlowschen Geschichten, die in Artschwagers Objekten stecken, entdeckt der Betrachter, dass das Buch, der Stuhl, der Tisch, die Kommode, die Tür, der Spiegel wie Requisiten in einem Theaterstück wirken, in dem er oder sie der einzige Darsteller ist. Die wie von Vexierspiegeln verzerrten Gegenstände Artschwagers, die jeder zu kennen glaubt, kratzen an der hermetischen Oberfläche des Bewusstseins, um verdrängte Erinnerungen, Konflikte, Wünsche und Ängste hochkommen zu lassen. In diesen Möbeln würde sich ein Dr. Caligari ebenso zu Hause fühlen wie ein René Magritte. Auch wo Artschwagers Arbeiten die Herrschaft der Vernunft spielerisch herausfordern, ermöglichen sie keine Flucht aus den offen zutage tretenden materiellen Bedingungen. Formica («der Alptraum unserer Zeit»), das Mausoleum so vieler handgearbeiteter Objekte, konfrontiert den Betrachter mit seinem gespaltenen Ich, mit den zunehmend nur noch mittelbaren Erfahrungen des Lebens im ausgehenden 20. Jahrhundert sowie mit einer immer mehr von der Vorspiegelung falscher Tatsachen beherrschten Welt. In diesem Sinn wirft Artschwager den Besucher in die Unmenschlichkeit des «gesellschaftlichen Raums» zurück, die seine Kunst zu durchbrechen sucht.

In einem vor kurzem veröffentlichten Interview sagte Cady Noland, dass die Materialien, die sie in ihrer Kunst verwendet, «Dinge sind, die ich mag, die etwas Tröstliches für mich haben, die mir vertraut sind... Ich empfinde ihnen gegenüber beinahe so etwas wie Familiensinn.» Wer Nolands Arbeiten kennt, weiss, dass sie in ihren Installationen Gegenstände verwendet, die zwar vertraut, aber wie alles Vertraute keineswegs harmlos sind. Wenn also manche ihrer Dinge etwas Beruhigendes an sich haben, dann nur, weil sie vertraut sind. Tröstlich sind sie vor allem wegen ihrer geistigen Griffigkeit. Eine ausgeprägte, ja schon versnobte Zufriedenheit begleitet die Begegnung der Kunstwelt mit verchromten Maschinenteilen, spiegelnden Radkappen, verwaisten Einkaufswagen und Rollstühlen, stählernen Barrieren und Zäunen, Budweiser Bierdosen und den Ikonen der amerikanischen Boulevardpresse. Besonders für nordamerikanische Betrachter haben diese Objekte etwas Tröstliches und sind nicht im geringsten verwirrend, gehören sie doch zu den seelenlosen Prüfsteinen dessen, was heutzutage als kollektive Erfahrung wahrgenommen wird.

Die Vertrautheit mit den Produkten des Massenkonsums und der Massenkultur amerikanischer Provenienz erfüllt in Nolands Kunst denselben Zweck wie die Gebrauchsgegenstände in Artschwagers Werk. Sie bringt dem Betrachter Ideen und Emotionen näher, die aus dem häufig überraschenden Nebeneinander von ganz unspektakulären Dingen resultieren. Um Nolands narrative Strategie zu verstehen, hält man sich am besten an ihre eigene Definition von dem, was sie in ihrem Text «Towards a Metalanguage of Evil (Auf dem Weg zu einer Metasprache des Bösen)» einen «tiefen gesellschaftlichen Raum» genannt hat. Darin wird das Leben in Amerika als ein Spiel beschrieben, in dem der Gewinner absahnt und die andern leer ausgehen. Auf dem Hintergrund dieser Reduktion der sozialen Kontakte auf ein simples Punktesammeln raffinierter Beutegeier bezeichnet der «tiefe gesellschaftliche Raum» die gefährliche Situation, die dann entsteht, wenn ein geschickter Betrüger oder Psychopath sich friedfertig gibt, um seine Beute so einzulullen, dass

er, sobald sie nicht mehr auf der Hut ist, ein leichtes Spiel hat. Nolands Interesse an dieser unbarmherzigen Dynamik ist weniger abstrakt, als man annehmen könnte. Der vorgetäuschten Friedfertigkeit des Betrügers oder Psychopathen entspricht in Nolands Kunst die Verwendung von Americana. Ihre beruhigend vertrauten Materialien lassen den Kunstliebhaber den ästhetischen Kitzel einer harmlosen Grenzüberschreitung wie in der Pop Art erwarten, doch unvermittelt findet er oder sie sich in Nolands eigenartiges Theater der Grausamkeit verwickelt.

Anders als Cady Noland, die sich der realen und imaginären Räume der Kunst bedient, um ihren entlarvenden Blick auf die amerikanische Lebensweise zu spiegeln und zu schärfen, und auch anders als Richard Artschwager, dessen Traummobiliar die Sehnsucht des Betrachters, der Wirklichkeit zu entfliehen, letztlich doch nicht erfüllen kann, hat Hiroshi Sugimoto Werke geschaffen, die Freuds Vorstellung schon näherkommen, wenn dieser von den imaginären Freuden und Tröstungen der Kunst spricht. Sugimotos schwarzweisse Photoserien mit ihren sorgfältig ausgewählten Motiven, wie den Wachsfiguren, den naturhistorischen Dioramen, den Kinopalästen und Autokinos, den Meeresansichten usw., vermitteln tatsächlich ein ästhetisches Vergnügen. Sugimoto scheut zwar das voyeuristische Moment in der Photographie, was aber nicht heisst, dass er den Betrachter nicht mit einbezieht. Welches Glücksgefühl oder welchen Trost Sugimotos Arbeiten vermitteln, entscheidet sich in der direkten Begegnung des Individuums mit der Bildoberfläche. Denn erst in diesem Moment werden die feinen Unterschiede erkennbar, welche die scheinbare – durch den Seriencharakter heraufbeschworene – Ähnlichkeit zu den geisttötenden Wiederholungen einer industriellen und postindustriellen Produktion wieder aufheben.

Sugimoto unterstreicht noch die ohnehin unheimliche Möglichkeit der Photographie, eine unendlich erscheinende Menge visueller Informationen auf kleinstem Raum unterzubringen. Wenn man seine Photographien betrachtet, könnte man diese Fülle von Details für das natürliche, sozusagen chemische Resultat eines geschickten Umgangs mit dem Medium halten. Es ist jedoch eine gute Portion Raffinesse und Planung vonnöten, um solche Photographien zu bewerkstelligen, Photographien, die auf die Unersättlichkeit des Betrachters setzen, den Gegenstand durch und durch kennenzulernen und sich anzueignen. Die SEASCAPES (Meeresansichten) etwa erforderten einen felsigen Vorsprung von einer bestimmten Höhe, auf dem Sugimoto seine Kamera so aufstellen konnte, dass das Bild zur Hälfte aus Himmel und zur Hälfte aus Wasser bestand. Strand, Badende, Boote, Flugzeuge, Vögel, all das darf nicht vorkommen. Und was die Nachtaufnahmen betrifft, so setzten sie eine Beobachtung des Sternenhimmels voraus, um das Mondlicht oder die unerwünschte Interferenz der Planeten und Sterne ausschliessen zu können. Der daraus resultierende Eindruck perzeptorischer Fülle kann den Betrachter trösten, ja sogar begeistern, ist aber keineswegs allein der Natur zu verdanken. Während auf den meisten Photographien die Zeit wie angehalten erscheint, wird sie hier in ihrem Verlauf wiedergegeben, da die Blende lang genug offenbleibt, um auch die feinsten Abstufungen von Schwarz registrieren zu können. In dieser Hinsicht gleichen die Nachtbilder Sugimotos seinen INTERIOR THEATERS (Saalkinos). Denn diese Studien zeigen nicht nur die im Verschwinden begriffenen Überbleibsel einer phantasievolleren und verschwenderischeren kommerziellen Kinovergangenheit, sondern auch den Film selbst, der in seiner ganzen Länge dazu dient, als einzige Lichtquelle die Details des Interieurs hervortreten zu lassen.

Sugimotos Arbeiten haftet eine gewisse Morbidität an, zu der sich der Künstler auch bekannte, als er 1991 für die «Carnegie International» in Pittsburgh eine Installation mit dem Titel TIME EXPOSED ent-

warf. Fünfzig Meeresansichten in wasserfesten Plexiglasrahmen wurden an einer Wand ausserhalb des Museums aufgehängt, über die ständig Wasser strömte. Einem der Kuratoren gegenüber äusserte Sugimoto, er hoffe, die Arbeiten würden von Ort zu Ort wandern und die Lichteinwirkung würde die Photographien verblassen lassen. «Sie werden immer heller werden», meinte er, «bis sie schliesslich ganz verschwinden.»

Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet erhält die Schönheit von Sugimotos Arbeiten ein schreckliches Pathos, und seine Intentionen werden klarer. Die Photographien sind Allegorien des unauflöslichen Bezugs zwischen glücklicher und verlorener Zeit und eines in der Gewissheit des Todes gelebten Lebens. Sugimotos Identifikation mit dem Vergänglichen, wie es sich im Verschwinden seiner eigenen Arbeiten, in der Schönheit einer romantischen Landschaft oder in der Verdrängung der Natur durch gesellschaftliche Kräfte, die paradoxerweise gerade in naturhistorischen Museen praktiziert wird, zeigt, widerspricht vielleicht auf den ersten Blick Freuds Bemerkung über die von der Kunst vermittelten Glücks- und Trostmomente. Aber Sugimotos Morbidität lässt an ein anderes Moment in Freuds *Das Unbehagen in der Kultur* denken. In seinen Betrachtungen über Schmerzen und Frustrationen erinnert sich der Psychoanalytiker an eine Theorie, die er ein Jahrzehnt früher entwickelt hatte: Es gebe, schreibt Freud, «also ausser dem Eros auch einen Todestrieb». Dieser umstrittene Trieb erklärt nicht nur die Aggressionen, sondern auch die Sehnsucht, mit sich selbst ins reine zu kommen, jenseits der Schmerzen und Frustrationen, und auch jenseits des allmächtigen Todeswunsches. «Aus dem Zusammen- und Gegeneinanderwirken der beiden», so Freud, «liessen sich die Phänomene des Lebens erklären.» *Das Unbehagen in der Kultur* erweckt vielleicht fälschlicherweise den Eindruck, Freuds Einschätzung der Kunst als Mittel zum Zweck sei doch etwas zu simpel. Gewiss, Freud beurteilte die Kunst nach ihrem Zweck, aber er begriff sie nicht nur als Linderung (als eine Form von Eskapismus), sondern auch als einen verschleierten Ausdruck verbotener Gelüste und unerfüllbarer Träume. So gesehen kann die Kunst erfreuen und trösten, indem sie einen adäquaten poetischen Ausdruck für die Dialektik des Lebens findet, und zugleich entgeht sie der Hybris einer Kultur, die vorgibt, alle Antworten auf Fragen parat zu haben, die sie noch nicht einmal zu stellen wagt.

(Übersetzung: Uta Goridis)