

Richard Artschwager : life studies = Lebens-Studien

Autor(en): **Strouse, Jean / Lienhard, Regine**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1990)**

Heft 23: **Collaboration Richard Artschwager**

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680370>

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.

LIFE STUDIES

JEAN STROUSE

A reporter once asked Albert Einstein where he got his ideas. The physicist, puzzled, asked, "What do you mean?" "Well," explained the jour-

nalist, "do you have ideas while you're sitting at your desk, or playing the violin, or taking a bath, or working in a lab - where do you get them?" Einstein re-

flected a minute, then replied: "You know, I've actually only had one or two."

That question, modestly sidestepped by Einstein, plagues genius of all kinds. The world wants to know where creativity comes from - in science, literature, music, mathematics, sports, drama, art - and more sophisti-

cated interrogators ask not about bathtubs and violins, but about early childhood, esthetic or didactic models, cultural and economic contexts, conflict, sexuality, grief, ambition, long years of study and training, the first stirrings of

an innate gift. These inquiries seek to impose reason and order on the inexplicable, to make sense of something that by its nature happens outside the realm of rational, orderly thought.

Reason, posing and answering questions, has had a pretty good run since the eighteenth century, allying itself with virtue in the form of light: a theory sheds light on miscellaneous facts; new ideas light the way toward progress; enlightenment, with a large or small e, conquers realms of medieval dark. It

had to change course in the late nineteenth century, after Darwin found that life evolves through the clumsy, trial-and-error process of natural selection rather than according to rational or Divine plan, and after Freud brought to light primitive unconscious forces that overrule the conscious, ordering mind.

And it has had, reluctantly, to admit defeat before certain kinds of experience: the apostles of reason may be able to account for failure and pain - to say why dinosaurs went out of business, for instance, or how George lost his job - but they cannot 'explain' genius, art, or love.

Sidestepping the inexplicable leaves room for other kinds of not uninteresting exploration. Evolutionary biologist Stephen Jay Gould, mediating between two cultures with singular clarity of mind and prose, moves from specifics to Darwin's first principles, telling great stories about everything

from hen's teeth and pandas' thumbs to Down's syndrome, guahogs, Piltdown man, selfish genes, AUSTRALOPITHECUS AFRICANUS, and Mickey Mouse. "Nature's oddities are more than good stories," writes Gould in one of his essay collections. "They are material for probing the limits of interesting

theories about life's history and meaning."¹ Probing the limits of theories brings Gould to the limits of reason as well: "Science is not an objective, truth-directed machine," he writes, "but a quintessentially human activity, affected by passions, hopes, and cultural biases."²

¹ Stephen Jay Gould, *THE PANDA'S THUMB* (New York: W.W. Norton & Company, 1980). ² *Ibid.*

JEAN STROUSE, a writer who lives in New York, is the author of "Alice James, A Biography"; she is currently working on a life of J. Pierpont Morgan.

While Gould, using bio-logic, explores the history and meaning of life itself, writers of biography draw portraits of individual lives. Like nature's oddities, these life studies can be more than good stories: the best of them

probe the nature and limits of human experience. And far less than science is biographical work an objective, truth-directed reason machine. Affected at every turn by passions, hopes, and cultural biases, biography operates some-

where between history, psychology, and fiction, imposing order and coherence on an inchoate mess of facts, constructing the story of a life out of an imaginative interaction between author and subject.

After Vasari, biographers have produced surprisingly few notable lives of painters (the CATALOGUE RAISONNÉE imposes rational order of a different kind), perhaps on account of

the paucity of written records in many artists' lives, or the incompatibility of left-brain language and right-brain experience. Whatever the reason, biographers tell better stories about peo-

ple who work with words – literary, political, historical, psychological – than they do about people who work in other materials and dimensions.

The financier J. Pierpont Morgan once said: "There are two reasons why a man does the things he does – a good reason, and the real reason." To bring a character to narrative life, a biographer has to find what seem to him or

her the "real" reasons – has to search through the myths, fictions, and self-deceptions that cloak almost any public life to a sense of its motives and dynamics. (Two writers, going over exactly the same documentary sources,

will find different motives and dynamics and come up with different stories; and since our perceptions of the past change with the changing preconceptions of the present, every generation could re-write all the major lives.)

Most of the time, "real" reasons appear considerably less exalted and attractive than "good" ones – why else bother to invent the good ones? Some years ago, a man described a first-rate literary biography of his famous great-uncle as mired in "Freudian slime." Whether what turns up beneath the surface looks like verisimilitude or slime depends on writer and reader. Nonetheless, portraits that see through to the

person beneath the surface, in words or visual images, have a great deal more art and staying power than those that subscribe to myth. Pierpont Morgan, author of the distinction, had no interest in introspection and wanted no one to look closely into the "real" dynamics of his own life. He commissioned a number of artists to paint his portrait, and all produced flattering visual equivalents of "good" reasons: these

lifeless paintings reveal nothing of the man, and carefully ignore his distinguishing disfigurement (he had an inherited disease called RHINOPHYMA, which causes excessive growth of sebaceous glands and made a hideous purplish bulb of his nose). Only one portrait captures any of the complexity in his character: a photograph, taken more or less by chance.

One of the commissioned portraitists, Fodor Encke, found Morgan too restless to sit still for long, and in order not to have to work from fidgety life asked Edward Steichen to photograph the banker in portrait-pose. On the day of their appointment Steichen set up his shot ahead of time, using the building's janitor in Morgan's place while he composed the picture on ground glass.

Morgan arrived, took his customary position, and Steichen made a two to three second exposure. Then the photographer made a second negative for himself. (Testifying indirectly to the nature of Morgan's power, just about everyone who tells a story about him, Steichen included, makes an elaborate though not always credible point of having in one way or another got the

better of the Great Man.) According to Steichen, he now asked Morgan to move his head and hands to new positions. The banker complied, complained of discomfort, then after several rearrangements settled of his own accord back into the position Steichen had suggested—"But his expression had sharpened," writes the photographer, "and his body posture became tense,

possibly a reflex of his irritation at the suggestion I had made. I saw that a dynamic self-assertion had taken place, whatever its cause, and I quickly made the second exposure.”³ The whole ses-

sion took three minutes. Looking into Morgan’s eyes, said Steichen later, was like staring at the lights of an oncoming express train, and this photograph, more than any of the ‘official’ portraits,

captures in its play of light and dark the intensity, unease, melancholy, and blunt force of the man who was called the Napoleon of Wall Street. It’s a Rembrandt in black and white.

³ Edward Steichen, A LIFE IN PHOTOGRAPHY (New York: Doubleday Publishers, 1963)

LEBENS-STUDIEN

JEAN STROUSE

Ein Reporter fragte Albert Einstein einmal, wo ihm seine Ideen kämen. Der Physiker fragte verwundert: «Was meinen Sie damit?» «Nun», erklärte der Journa-

list, «kommen Ihnen Ihre Ideen, während Sie am Schreibtisch sitzen oder während Sie Geige spielen, oder ein Bad nehmen, oder im Labor arbeiten – wo kommen sie

Ihnen?» Einstein überlegte einen Augenblick, dann antwortete er: «Wissen Sie, eigentlich hatte ich nur eine oder zwei.»

Mit dieser Frage, die Einstein bescheiden zu umgehen suchte, werden Genies aus allen Bereichen bedrängt. Die Menschen wollen wissen, woher Kreativität kommt – in Wissenschaft, Literatur, Musik, Mathematik, Sport, Theater, Kunst –; und subtilere Fragesteller er-

kundigen sich nicht nach Badewannen und Geigen, sondern nach der frühen Kindheit, nach ästhetischen oder didaktischen Modellen, kulturellen und ökonomischen Zusammenhängen, Konflikten, Sexualität, Leid, Ehrgeiz, langen Jahren des Studierens und Übens, dem ersten

Erwachen einer angeborenen Begabung. Mit diesen Fragen versucht man, dem Un erklärlichen mit Vernunft und Ordnung beizukommen, etwas zu erklären, das seinem Wesen nach ausserhalb des Bereichs rationalen, geordneten Denkens geschieht.

Die Vernunft – Fragen stellen und auf Fragen antworten – stand seit dem achtzehnten Jahrhundert recht hoch im Kurs, was daraus hervorgeht, dass sie mit Eigenschaften des Lichts in Zusammenhang gebracht wurde: Eine Theorie wirft Licht auf verschiedenste Tatsachen;

neue Ideen erleuchten den Weg zum Fortschritt; Aufklärung, ob im geschichtlich-philosophischen oder wörtlichen Sinn, überwindet mittelalterliche Finsternis. Im späten neunzehnten Jahrhundert musste eine Kursänderung vorgenommen werden, nachdem Darwin seine

Theorie entwickelt hatte, wonach sich das Leben vielmehr durch den plumpen empirischen Prozess der natürlichen Auslese als gemäss eines rationalen oder göttlichen Plans entfaltete, und nachdem Freud primitive, unbewusste Kräfte ans Licht brachte, die den bewussten, ordnen-

JEAN STROUSE lebt als Schriftstellerin in New York. Sie ist die Verfasserin des Buchs «Alice James, A Biography» und arbeitet gegenwärtig an einer Biographie über J. Pierpont Morgan.

den Verstand beherrschen. Und die Vernunft musste sich angesichts gewisser Erfahrungen widerstrebend geschlagen geben: Ihre Verfechter sind vielleicht in

der Lage, Scheitern und Schmerz zu begründen – zu sagen, weshalb die Dinosaurier von der Bühne abgetreten sind, zum Beispiel, oder warum George seinen

Job verloren hat –, aber Genialität, Kunst oder Liebe können sie nicht «erklären».

Dem Unerklärlichen auszuweichen lässt Raum für andere, nicht uninteressante Erkundungen. Der Entwicklungsbiologe Stephen Jay Gould, der mit einzigartiger gedanklicher und stilistischer Klarheit zwischen zwei Kulturen vermittelt, befasst sich mit den Arten ebenso wie mit Darwins wichtigsten Prinzipien, erzählt wunderbare Geschichten über fast alles, von Hühnerzähnen und Panda-

Daumen bis zum Down-Syndrom, den Guahogs und Pilttdowns; von eigennütigen Genen, dem AUSTRALOPITHECUS AFRICANUS und von Mickey Mouse. «Die Merkwürdigkeiten der Natur sind mehr als gute Geschichten», schreibt Gould in einer seiner Essaysammlungen. «Sie sind das Material, mit dem man die Grenzen interessanter Theorien über die Geschichte und die Bedeutung des Lebens

erforschen kann.»¹ Das Ausloten der Grenzen von Theorien führt Gould auch zu den Grenzen der Vernunft: «Die Wissenschaft ist keine objektive, nach der Wahrheit gerichtete Maschine», schreibt er, «sondern eine im Kern menschliche Tätigkeit, die von Leidenschaften, Hoffnungen und kulturellen Tendenzen beeinflusst wird.»²

¹ Stephen Jay Gould, *THE PANDA'S THUMB* (New York: W.W. Norton & Company, 1980). ² ebd.

Während Gould, der bio-logisch vorgeht, die Geschichte und Bedeutung des Lebens an sich erforscht, entwerfen Verfasser von Biographien Porträts von einzelnen Leben. Wie die Merkwürdigkeiten der Natur können diese Lebensstudien mehr sein als nur gute Geschichten: die besten erforschen das Wesen und

die Grenzen der menschlichen Erfahrung. Und noch viel weniger als die Wissenschaft ist ein biographisches Werk eine objektive, nach der Wahrheit gerichtete Vernunft-Maschine. Eine Biographie wird in hohem Masse von Leidenschaften, Hoffnungen und kulturellen Tendenzen beeinflusst und bewegt sich irgendwo

zwischen Geschichte, Psychologie und Fiktion. Sie versucht, in einem vorläufigen Durcheinander von Fakten Ordnung und logischen Zusammenhalt zu schaffen, gestaltet die Geschichte eines Lebens aus einer imaginativen Wechselwirkung zwischen Autor und Subjekt.

Nach Vasari existieren erstaunlich wenige beachtenswerte Lebensbeschreibungen von Malern (im CATALOGUE RAISONNÉE wird eine andere Art rationaler Ordnung festgelegt), möglicherweise deshalb, weil viele Künstler nur eine geringe

Zahl von schriftlichen Aufzeichnungen hinterlassen haben; vielleicht liegt der Grund aber auch in der Unvereinbarkeit von Sprache der linken Gehirnhälfte einerseits und Erfahrung der rechten Gehirnhälfte andererseits. Was immer der

Grund sein mag, Biographen erzählen bessere Geschichten von Leuten, die mit Worten gestalten – literarisch, politisch, historisch, psychologisch – als von Leuten, die mit anderen Materialien und Dimensionen arbeiten.

Der Financier J. Pierpont Morgan sagte einmal: «Es gibt zwei Gründe, weshalb ein Mensch die Dinge tut, die er tut – einen guten Grund, und den wirklichen Grund.» Um das Wesen eines Menschen im Erzählen lebendig werden zu lassen, muss ein Biograph – oder eine Biographin – das finden, was ihm oder ihr die wirk-

lichen Gründe zu sein scheinen, muss die Mythen, Fiktionen und Selbsttäuschungen durchdringen, die fast jedes Leben eines in der Öffentlichkeit stehenden Menschen verhüllen, um seine Motive und seine Dynamik zu erahnen. (Zwei Autoren, die die absolut gleichen dokumentarischen Quellen studieren, werden un-

terschiedliche Motive und Antriebskräfte finden und unterschiedliche Geschichten erzählen; und weil sich unsere Wahrnehmungen der Vergangenheit verändern mit der sich verändernden Vorstellung der Gegenwart, könnte jede Generation alle wichtigen Biographien nochmals schreiben.)

Meist scheinen «wirkliche» Gründe erheblich weniger erhaben und reizvoll als «gute» – weshalb würde man sich sonst darum bemühen, die guten zu erfinden? Vor einigen Jahren charakterisierte ein Mann eine vorzügliche Biographie seines berühmten Grossonkels mit den Worten «im Freudschen Schlamm steckengeblieben». Ob das, was unter der Oberfläche zutage tritt, wie das Wahrscheinliche oder wie Schlamm wirkt, hängt vom Verfasser und vom Leser ab. Dennoch, Porträts, die bis zur Person unter der Ober-

fläche vordringen, in Worten oder als Bild, besitzen sehr viel mehr künstlerische Kraft und mehr Stehvermögen als jene, die sich dem Mythos verschreiben. J. Pierpont Morgan, der Urheber der Unterscheidung, hatte kein Interesse an Introspektion und wollte niemandem tieferen Einblick gewähren in die «wirklichen» Kräfte, die sein Leben bestimmten. Er beauftragte mehrere Künstler, Porträts von ihm zu malen, und alle schufen schmeichelhafte visuelle Entsprechungen zu «guten» Gründen: Diese leblosen Gemälde zei-

gen nichts von dem Menschen und ignorieren sorgfältig seine charakteristische Verunstaltung (er litt an einer ererbten Krankheit, RHINOPHYMA, die ein übermässiges Wachstum der Talgdrüsen verursacht und seine Nase zu einem scheusslichen rötlich-violetten Knollen anschwellen liess). Nur ein Porträt fängt etwas von der Vielschichtigkeit seines Charakters ein: eine Photographie, mehr oder weniger zufällig aufgenommen.

Einer der beauftragten Porträtmaler, Fodor Encke, befand Morgan als zu unruhig, um lange stillzusitzen, und damit er nicht nach einem derart nervösen Modell arbeiten musste, bat er Edward Steichen, den Bankier in Porträt-Positur zu photographieren. Am Tage ihrer Verabredung begann Steichen schon früh mit den Vorbereitungen zur Aufnahme, indem er an Morgans Stelle den Pförtner des Hauses zu sich bat, um das Bild auf der Mattscheibe zu komponieren. Morgan kam, nahm seine gewohnte Stellung ein, und Steichen machte eine Aufnahme mit zwei bis drei Sekunden Belichtungszeit. Dann machte der Photograph ein zweites Negativ für sich selbst. (Indirekt zeugt es von der Macht und Autorität Morgans,

dass fast jeder, der eine Geschichte von ihm erzählt, Steichen mit eingeschlossen, auf wohlgedachte, wenn auch nicht immer glaubwürdige Weise betont, in der einen oder anderen Beziehung über den grossen Mann die Oberhand gewonnen zu haben.) Steichen bat dann Morgan, die Position seines Kopfes und seiner Hände zu verändern. Der Bankier kam dem Wunsch nach, fühlte sich unbehaglich und beschwerte sich, dann, nach mehreren Änderungen, setzte er sich aus eigenem Antrieb wieder in die Position, die Steichen vorgeschlagen hatte – «Aber sein Gesichtsausdruck war schärfer geworden», schreibt der Photograph, «und seine Körperhaltung wurde angespannt, möglicherweise eine Reaktion auf seine Ver-

ärgerung über den Vorschlag, den ich gemacht hatte. Ich bemerkte bei ihm eine plötzliche Dynamik und Überheblichkeit, was immer der Grund dafür sein mochte, und ich machte rasch die zweite Aufnahme.»³ Die ganze Sitzung dauerte drei Minuten. In Morgans Augen zu schauen, sagte Steichen später, war so, als starrte man in die Lichter eines heranahenden Schnellzugs, und diese Photographie fängt mit ihrem Spiel von Hell und Dunkel mehr als jedes «offizielle» Porträt die Intensität, Unruhe, Melancholie und ungeschliffene Kraft des Mannes ein, den man den Napoleon der Wall Street genannt hat. Es ist ein Rembrandt in Schwarz-Weiss.

(Übersetzung: Regine Lienhard)

³ Edward Steichen, *A LIFE IN PHOTOGRAPHY* (New York: Doubleday Publishers, 1963)

LEGENDEN ZU DEN LANDSCHAFTSDARSTELLUNGEN / TITLES OF LANDSCAPES:

P. 32/33 ALBERT BIERSTADT,
MERCED RIVER, YOSEMITE VALLEY, 1866,
OIL ON CANVAS/ÖL AUF LEINWAND,
36 x 50 "/91,4 x 127 cm.
(THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART)
P. 38/39 JAN HACKAERT, ZÜRICHSEE /
LAKE OF ZÜRICH, CA. 1660, ÖL AUF LEIN-
WAND / OIL ON CANVAS, 82 x 145 cm /
32 1/4 x 57 ". (RIJKSMUSEUM AMSTERDAM)
P. 54/55 WILLIAM BRADFORD,
AN ARCTIC SUMMER: BORING THROUGH

THE PACK AT MELVILLE BAY /
EIN ARKTISCHER SOMMER: PAKKEIS-
BOHRUNG IN DER MELVILLE-BUCHT,
1871, OIL ON CANVAS/ÖL AUF LEINWAND,
51 3/4 x 78 "/131,4 x 198,1 cm.
(THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART)
P. 61 HEINRICH WUEST, DER RHONE-
GLETSCHER / THE RHONE RIVER GLACIER,
CA. 1775, ÖL AUF LEINWAND /
OIL ON CANVAS, 126 x 100 cm / 49 1/2 x 39 3/8 ".
(KUNSTHAUS ZÜRICH)

P. 84 ROBERT ZÜND, EICHENWALD /
OAK WOOD, 1882, ÖL AUF LEINWAND /
OIL ON CANVAS, 119 x 159 cm / 46 7/8 x 62 1/2 ".
(KUNSTHAUS ZÜRICH)
P. 109 JACOB VON RUISDAEL, DIE BLEICHEN
VON HAARLEM / BLEACHING GROUNDS
IN HAARLEM, CA. 1670, ÖL AUF LEINWAND /
OIL ON CANVAS, 62 x 55 cm / 24 1/2 x 21 5/8 ".
(KUNSTHAUS ZÜRICH)

