

SYNAGONISMUS

Auf einer Zeichnung in brauner Feder aus dem Berliner Kupferstichkabinett ist ein junger, elegant gekleideter Mann zu erkennen, der sich aus einem „Schriftsckel“ erhebt (Bild 1). Der Jüngling blickt die Betrachter mit leicht geöffnetem Mund freundlich an und streckt ihnen mit seiner rechten Hand seinen Hut entgegen, was als Begrüßungsgeste gedeutet werden kann. Gleichzeitig weist er mit seiner linken Hand leicht auf seine Brust hin beziehungsweise mit seinem Daumen ebenfalls auf sich selbst (ein Schatten unterstreicht diesen Gestus). Durch die leichte Drehung des Kopfes ist das linke Ohr prominent vorgeschoben, als würde der Junge „ganz Ohr“ für die Reaktion seines Gegenüber sein. Der übrige Körper scheint von dem schweren Gewand, welches als sozialer Körper fungiert, gänzlich verhüllt zu sein. Die haptisch scharfe, ja skulpturale Ausarbeitung der Jünglingsfigur (das Blatt mutet wie ein Kupferstich an) wird explizit, und auch seine Gesten scheinen auf den ersten Blick verständlich. Die Verbindung von Bild und Schrift wirkt zunächst konventionell, wird jedoch durchbrochen, sobald sich die Aufmerksamkeit auf den Inhalt des Textes richtet.¹ Der Jüngling im Bild sendet dem Betrachter Grüße und verweist

1 Der Text des Briefes lautet auf Deutsch: „Sehr guter Freund Herr Isebrant Willemesen. Hiermit schicke ich Ihnen meinen Knaben, der seines Zungenbandes beraubt ist, und der deshalb nicht in der Lage ist, Ihnen mitzuteilen, dass ich mich entschuldigen muss. Der Grund sind die Apostel, die verlangen, dass ich ohne Unterbrechung bei ihnen bleiben solle, denn sie wünschen, mich innerhalb eines Monats zu verlassen. Sie sind entschlossen, dann nach Frankfurt zu pilgern. Es dünkt mich, dass sie recht glücklich dran sind, ihre Reise im Sommer durchzuführen, denn sie haben kaum Schuhwerk an den Füßen. Wenn Sie schließlich, in meinem Knaben etwas sehen, was Ihnen gefällt, so können sie ihn gerne in Anspruch nehmen, er wird ohne Weigerung bereit sein, alles in seiner Macht stehende zu tun, was auch für seinen Herrn gilt, der sich hiermit bei Ihnen empfiehlt. Im Jahre 1592, am 3. März. Jaques de gheyn – was ich vermag“. Vgl. den holländischen Text: „Seer goeden vrint Hr. Isebrant Willemesen. Ick sende u-liefen hier mijnen Jongen den welken is vergeten vande tongriem tesnijden oversulckx gans ombequam u-liefen te botschappen dat ick wel van u-liefen desen dach soot tepasse quaem wilde versocht wesen ende dat hier om dat die Apostelen

zugleich auf sich selbst hin, weil er innerhalb der Kommunikation zwischen Künstler (de Gheyn) und Auftraggeber beziehungsweise Freund (Willemse) als Stellvertreter und Bote dient. Der reale, stumme Bote soll ja durch sein eigenes Porträt auf dem Brief für Willemse identifizierbar und „ausweisbar“ sein. Gleichzeitig geht es um die Abwesenheit de Gheyns, die durch die zeichnerische sowie schriftliche Geste in einem substitutiven Akt ersetzt wird. Das performative Ausfalten des Briefes, nachdem ihn der Porträtierte als Bote an Willemse gegeben hat, ist gefolgt vom lauten oder stillen Lesen und gleichzeitigem Abgleich zwischen Bild und realem Mensch, der sich gestisch, sowohl real als auch bildlich, „zu Diensten stellt“. Das „Sehen in“ und „Sehen als“ im Sinne Wollheims beziehungsweise die „Ikonische Differenz“ Boehms werden in dieser Polarität (oder gar Dreiheit) beziehungsweise im Schrift, Sprech- und Bildakt (→ Bildakt) simultan angesprochen.

Aus der motorischen und habituellen Bewegung der Hand werden Bild und Schrift als Schriftbild gleichsam bravourös verbunden. Der Beginn des Briefes mit der S-Linie, die gestisch in Richtung Porträt weist und mit dem Buchstaben S des „Seer goeden vriend“ ansetzt, spricht die Thematik der Schriftbildlichkeit sowie die Rolle der Schlangenlinie (als Schönheitslinie) direkt an. Die Handlung des Bildes stimmt mit de Gheyns Abwesenheit überein, die sich stattdessen in der Anwesenheit und Kraft der Form manifestiert, die dem Betrachter entgegenkommt. In dem Übergang der Schrift zum Bild wird deutlich, dass die Erstere nach dem Porträt des Jungen entstanden ist. Die Zeichnung setzte diese als Erklärung voraus, was jedoch nicht im Sinne eines *Paragone* verstanden werden soll. Die fruchtbare Interaktion zwischen Bild und Sprache im situativen, ja pragmatischen Bereich der spezifischen Handlungen sollte als eine Form von „Synagonismus“ gesehen werden. Es sind zwar getrennte Interaktionen beziehungsweise Gesten mit der Welt, das vollgültige Wissen aber entfaltet sich nur im Bezug aufeinander.² Die Zeichnung Jacques de Gheyns ist ein idealer Kulminationspunkt der Geste als Verbindungsstruktur zwischen Bild und Sprache. Durch die körperliche *articulatio* (→ Symbolische Artikulation) des Künstlers

begeren dat ick gestadich bij haer soude blijven overmits sij binnen een maent willen van mijn scheyden ende alsdan haren foye met een eerlyck bancket besetten het welcke wijt, haer heerschap spruyt, ten borse sal worden betaelt, dewijl sij al t Jaer bij mij vertert hebben, ende sijn alsdan geresolveert soo mij, donckt In pelgrimage naer frankfoert tereySEN. Mijn dunckt sij welgeluckich sijn dat haer s rejsen In den somer comt want sij nau een schoen anden voet en hebben. vorder goeden vrint Isebrant willemse soo u-liefen In desen mijnen Jongen iet siet het gene u-liefen behaecht macht den selven houden hij sal hem In alles laten gebruiken het geene In sijnder macht is sonder daer iet tegen te seggen gelijck ook sijnen mester die u-liefen hier meden den heer bevelt. Ano 1592-3 mert Jaques de gheyn wat ick vermach“. Vgl. Ausst. Kat.: Aus Rembrandts Zeit. Zeichenkunst in Hollands Goldenem Jahrhundert, hg. v. Holm Bevers, Leipzig 2011, S. 21.

² Der Text bildet außerdem den Unterkörper, die Beine des sprachlosen Jungen, wodurch er buchstäblich und metaphorisch als Bilderfahrzeug wandern kann.



Bild 1 Jacob de Gheyn: Bildnis eines jungen Mannes in Halbfigur und Brief an Isebrant Willemsen, signiert, 1592, Feder in Braun über Vorzeichnung mit Rötel, 27,2 × 22,8 cm, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

sowie durch die gestische Anwesenheit der Figur werden Körperschema und Körperschriftbild zu einem janusköpfigen Gebilde.

Das Phänomen *Paragone* als zunächst kunsttheoretisches, humanistisches Konstrukt (der Begriff wurde durch Benedetto Varchis Vortrag im Jahre 1547 bekannt) reflektiert nur unzureichend die Kollaboration zwischen den Künstlern und den Künsten, die eigentlich auf das Gestalten von Bildern rekurriert (vom tatsächlichen sozialen und ökonomischen Kampf zwischen den Künstlern um die Anerkennung

der jeweils praktizierten *techne* ganz zu schweigen). Diese Art Wettbewerb war nicht von antagonistischer sondern vielmehr von synagonistischer Natur.³

Gleichwohl übernehmen Kunsthistoriker/innen bis heute diese theoretisierten Formen künstlerischen Schaffens („Raffael ohne Hände“), wobei die verselbständigte Debattenkultur eher einem intellektuellen Spiel gleicht, als tatsächlich an die künstlerische Praxis rückgebunden werden zu können. Viele derjenigen Künstler, die an der Debatte Varchis schriftlich teilnahmen, passten sich dieser „humanistischen“ Rhetorik an und „vergaßen“ hierbei ihr eigenes Hand- und somit Denkwerk. Dabei wurden die jeweiligen Defizite der einen Gattung (beispielsweise der Skulptur) gegenüber der anderen (beispielsweise der Malerei) herausgestellt,⁴ dieselben Argumente werden im nächsten Augenblick jedoch umgekehrt.

Der Neologismus Synagonismus (griechisch: *συναγωνισμός*, das Zusammenwirken) referiert auf einen Kampf, einen *Agon*, aber in einem produktiven Sinne.⁵ Das zusätzliche *Syn* bezeichnet ein *surplus*, einen *fair play*-*Agon*, oder wie es im Griechischen heißt: *εὐ ἀγωνιζοθαι* (ein produktives Kämpfen). Es ist bezeichnend, dass auf Deutsch oder Englisch nur die antithetische Bezeichnung des Antagonismus existiert und nicht der Begriff des Synagonismus. Der Begriff „Mitstreit“⁶ im Deutschen kommt dem am nächsten, was hier gemeint ist, im Sinne des Lateinischen *competere*. Mit *compete* im Englischen oder mit *combattre* im Französischen wird diese Dimension weniger unterstrichen.⁷

Der Begriff der Synergie scheint zunächst auch eine geeignete Bezeichnung beziehungsweise ein Synonym des Phänomens des Synagonismus zu sein.⁸ Der Unterschied zwischen Synergie und Synagonismus besteht jedoch darin, dass der

3 Der Verfasser leitet zusammen mit Joris van Gastel und Markus Rath ab Juni 2017 für drei Jahre das von der DFG finanzierte wissenschaftliche Netzwerk „Synagonismus in den bildenden Künsten“, angesiedelt an der Humboldt Universität zu Berlin. Einige Überlegungen sind aus dem Antrag entnommen. Vgl. auch Yannis Hadjinicolaou: *Synagonism in Dordrecht. Arent de Gelder's Handeling and His Network of Friends*, in: Wallraf–Richartz–Jahrbuch 77 (2016), S. 221–236.

4 Ähnliches ließe sich über das Verhältnis von Bild und Sprache anführen, wie das Beispiel von Lessings *Laokoon* zeigt. Vgl. Jürgen Trabant: *Language and Image as Gesture and Articulation*, in: Sabine Marienberg (Hg.): *Symbolic Articulation. Image, Word, and Body between Action and Schema (Image Word Action 4)*, Berlin 2017.

5 Für den Versuch, eine Theorie des Synagonismus aus sozialphilosophischer Perspektive zu unternehmen, siehe Nathalie Karagiannis und Peter Wagner: *Towards a Theory of Synagonism*, in: *The Journal of Political Philosophy* 13/3 (2005), S. 235–262.

6 Joris van Gastel/Yannis Hadjinicolaou/Markus Rath (Hg.): *Paragone als Mitstreit (Actus et Imago 11)*, Berlin 2014.

7 Auch wenn sie ursprünglich gewiss von *competere* stammen.

8 Tatjana Petzer/Stefan Steiner (Hg.): *Synergie. Kultur und Wissensgeschichte einer Denkfigur*, Paderborn 2016.

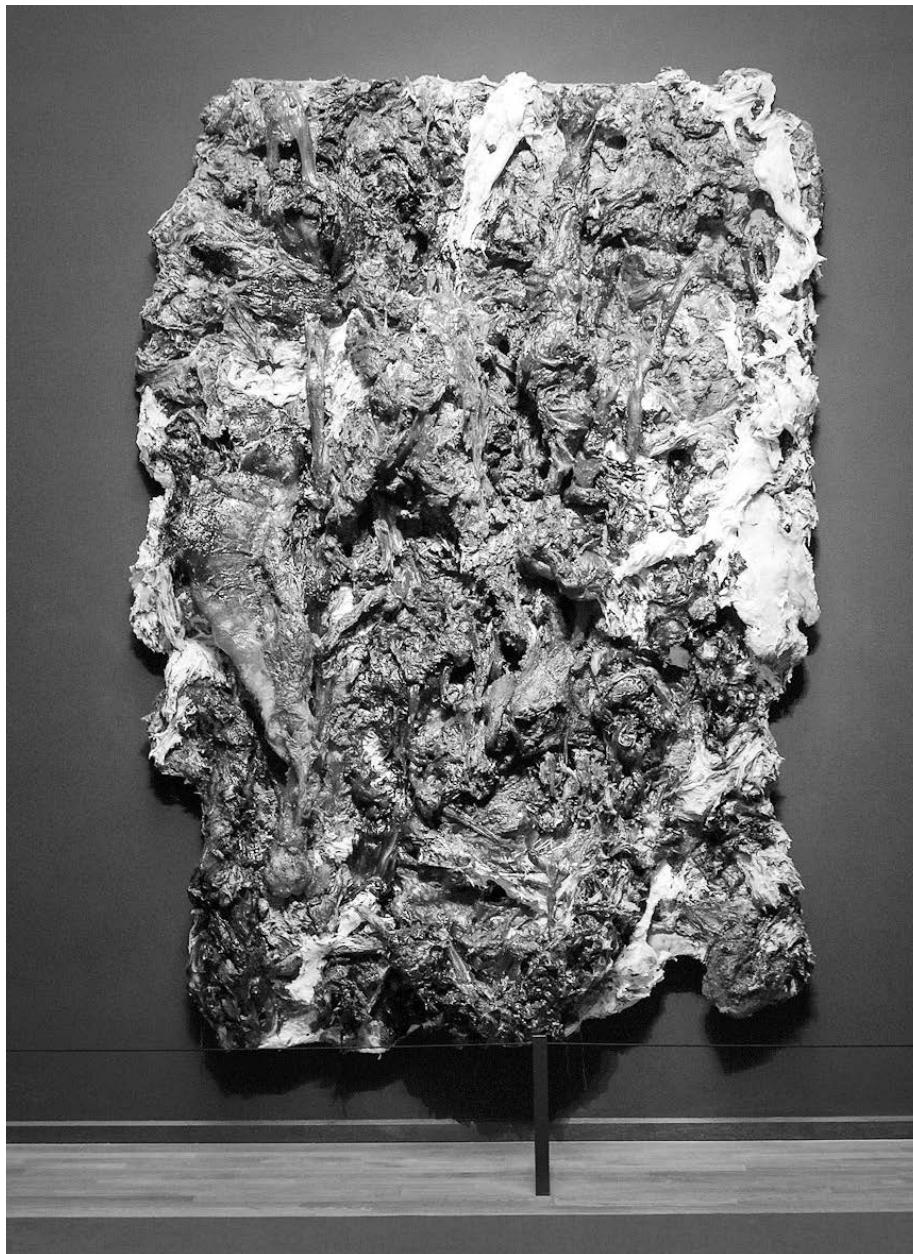


Bild 2 Anish Kapoor: *Internal Object in Three Parts*, 2013–2015, Silikon und Harz, Anish Kapoor und London, Lisson Gallery.

Synagonismus auch das Prinzip des *Agons* gleichermaßen enthält und dadurch eine produktive Spannung zu *syn* erzeugt.

Liddell and Scott (1889) erwähnen in ihrem Greek-English Lexicon das altgriechische Verb *ynagwnizomai* mit folgenden Bedeutungen „a) to contend along with, to share in a contest, b) to help c) to fight on the same side“.⁹ Das sind bereits einige Bedeutungen, die für den Begriff des Synagonismus in der Antike gängig waren (zum Beispiel im *Peloponnesischen Krieg* von Thukydides spielt er eine prominente Rolle) und somit auch eine historische Basis bieten, unter der sich heute der Begriff des Synagonismus entfalten kann.

Weniger das konkurrierende als vielmehr das sich ergänzende Zusammenspiel lässt sich unter dem Begriff des *Synagonismus* erforschen. Synagonismus beschreibt das interaktive, reziproke Miteinander von unterschiedlichen Kräfteverhältnissen, Gattungsausprägungen und künstlerischen Darstellungsweisen, aber auch die grenz- und raumüberschreitende künstlerische Zusammenarbeit etwa in Form von Künstlernetzwerken und Gilden. Als (kunst- und kultur-)wissenschaftlicher Neologismus muss er diskutiert und erprobt werden, auch um für einen neuen Kulturbegriff zu sensibilisieren, der in einen „Mitstreit“ mit den Modellen der Konkurrenz, der Überwindung und des Ausschlusses treten kann.

Als Gegenpart zum „Antagonismus“ steht „Synagonismus“ für eine weniger scharfe Trennung zwischen den Künsten und damit auch der Gattungen. „Synagonismus“ kann insofern als jene Ergänzung zum *Paragone*-Begriff dienen, die das Zusammenspiel künstlerischer Prozesse umschreibt. Synagonismus bedeutet damit ein gemeinsames Schaffen von unterschiedlichen Kräften.

Im November 2015 eröffnete im zentralen Bau der Ehregalerij des Amsterdamer Rijksmuseums eine kleine Ausstellung in Form einer Gegenüberstellung. Drei Werke von Anish Kapoor wurden ausgerechnet gegenüber Rembrandts späten Bildern (wie zum Beispiel die *Staalmeesters*) platziert. Kapoors Bilder sehen wie aufgetürmte Fleischmassen aus (sie bestehen vornehmlich aus Schichten von rotem und weißem Harz und Silikon; Bild 2). Kapoor greift somit Rembrandt auf zweierlei Weise auf und zwar sowohl motivisch wie auch materiell: Einerseits in Hinblick auf den bekannten *Geschlachteten Ochsen* des Holländers, wo die Malerei als ein fühlbarer geradezu körperlicher Prozess wirkt, und andererseits, bezüglich der charakteristischen, pastosen Farbigkeit Rembrandts, wie sie sich beispielsweise im *Staalmeesters*-Bild manifestiert. Somit knüpft er an einen Topos an, mit dem Rembrandt bereits im 17. und frühen 18. Jh. verbunden wurde, nämlich an die performative Kraft seines Kolorits, das wie eine skulpturale, dreidimensionale Substanz wahrgenommen wird, die Visus und Tactus gleichsam anspricht. Kapoor beschrieb sich selbst in einem Interview für Art Monthly im Mai 1990 wie folgt: „I think I am a

9 Liddell and Scott: *An Intermediate Greek-English Lexicon*, New York 1889, S. 766.

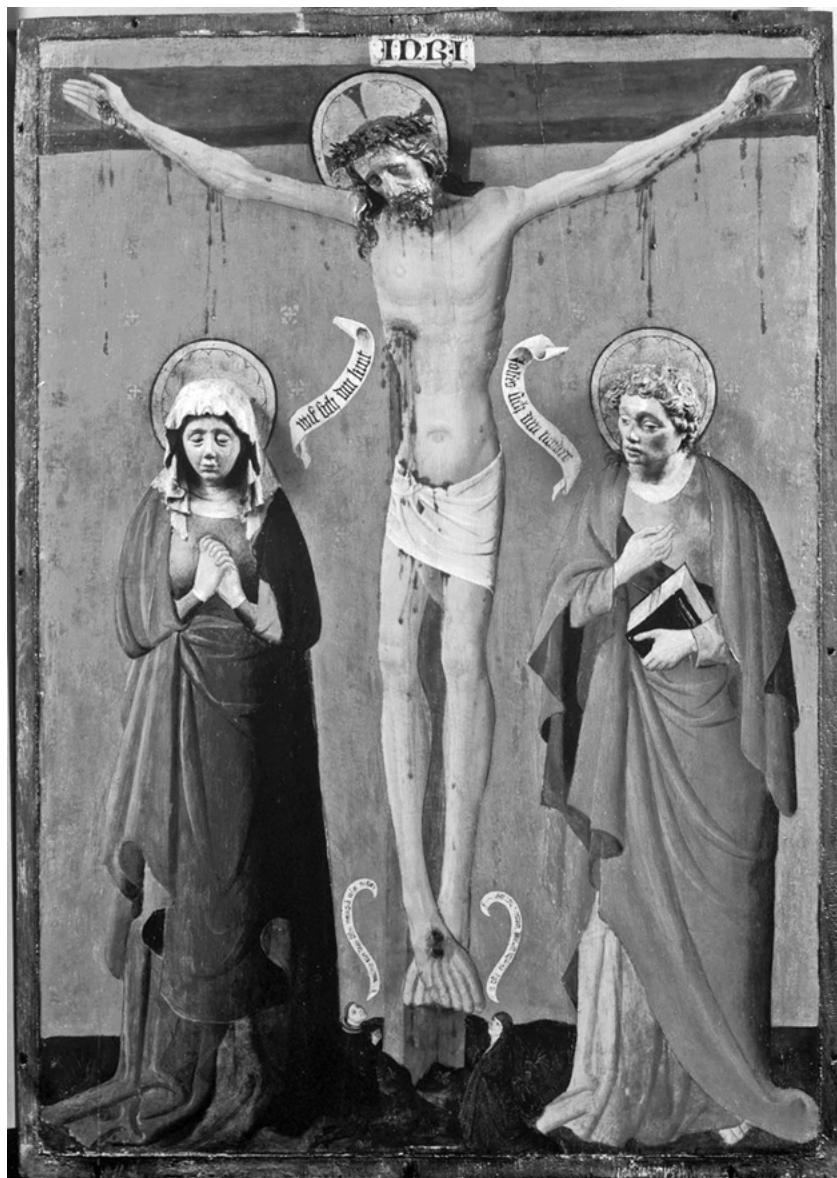


Bild 3 Kölnisch, um 1425/30 (Westfälische Werkstatt in Köln?): Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, Eichenholz mit plastisch aufgesetzten Köpfen, Köln, Wallraf Richartz Museum.

painter who is a sculptor [...] For me the two things have somehow come together, so that I am making physical things that are all about somewhere else, about illusory space.“

Konkurrenz wird nunmehr nicht als Trennungsbestrebung oder erzwungene Distinktion bestimmt, sondern als produktive Kraft, welche die Künste im und durch den Vergleich und Austausch herausfordert, um beidseitig fruchtbar zu werden. Der Synagonismus setzt voraus, dass die schablonenhafte Zuordnung von Gattungen auf einzelne Sinne – beispielsweise Visus-Bild, Tactus-Skulptur – aufgebrochen wird. Indem zum Beispiel Malerei bildhauerische Elemente aufnimmt und Skulptur malerisch wird, werden Fragen nach der Intersensorialität von Bildern sowie dem Verhältnis Körper-Bild virulent.¹⁰ So wird durch das synagonistische Potential die Lebendigkeit noch verstärkt.

Genau das geschieht in einem Kölner Werk um 1425/30 aus dem Wallraf Richartz Museum (Köln), das Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes darstellt (Bild 3). Vor allem von der Seite aus gesehen entfaltet sich die materielle Beschaffenheit des Eichenholzträgers, auf dem plastisch aufgesetzte Köpfe zu sehen sind, deren Dreidimensionalität die emotionale Bewegtheit und somit Lebendigkeit der Szene prägen. Der Kopf von Johannes ist noch dazu leicht gedreht, wie auch derjenige Jesu. Die schwebenden, beinahe arabesk anmutenden Schriftrollen flankieren jeweils den Körper Christi und seine Wunden (die Hände ausgenommen). Zu seinen Füßen sind die Auftraggeber platziert, als knieten sie vor einer Christus-Skulptur. So nehmen sie, während sie sich im selben, durch den Holzträger definierten Raum befinden, gleichzeitig auf einer zweiten, beinahe imaginären Ebene am Geschehen teil.

Dadurch werden aber auch die Diskrepanzen und Brüche dieser artifiziell entstandenen Lebendigkeit unterstrichen, was dann einen erneuten, noch allgemeineren Synagonismus der dialektischen Kräfte und Interaktionen erschafft und somit als dynamischer und nicht statischer Prozess zu begreifen ist.

Bei der synchronen Zusammenarbeit und dem diachronen Zusammenspiel stellt sich immer auch die allgemeine Frage nach Interdisziplinarität für die Lösung gemeinsamer Probleme bei gleichzeitiger Beibehaltung der jeweiligen disziplinären Perspektive. Letztlich ist die Frage nach der (idealen) Interdisziplinarität nichts anderes als der Synagonismus von unterschiedlichen Disziplinen rund um ein spezifisches Problem, das dann die eigene Disziplin durch neue Impulse befruchten kann.

Dabei ist dem Geflecht zwischen Produzenten und Rezipienten nachzugehen, und zwar nicht nur innerhalb der bildenden Künste, sondern auch in Bezug auf die

10 Der aus den 80er Jahren stammende Begriff der Intermedialität weist Parallelen zum Phänomen des Synagonismus auf, dennoch bleibt er im „Medium“ verhaftet und weist nicht die produktive Spannung eines gemeinsamen Kampfes auf.

Künste im Allgemeinen oder gar zwischen Bild und Sprache (wie im Fall de Gheyns), Bild und Ton (→ Akusmatische Extension), oder Körper und Geist oder – noch allgemeiner – zwischen Natur und Kultur. Dadurch lässt sich von Interdisziplinarität als einen epistemisch synagonistisches Laboratorium sprechen, in dem einerseits das Zusammenspiel, andererseits die gleichzeitige Reflexion der oft paradoxalen Dialektik der unterschiedlichen gemeinsam wirkenden Kräfte adäquat nachvollzogen werden kann.

Der Synagonismus verbindet somit mehrere unterschiedliche oder gar gegeneinäufige Kräfte beziehungsweise Bereiche, die ein ähnliches Ziel oder Interesse haben, sich aber doch mit unterschiedlichen Mitteln oder aus verschiedenen Perspektiven her diesem annähern. Die Differenzen zwischen diesen interagierenden Akteuren stehen zwar außer Zweifel, die Gemeinsamkeiten und Schnittmengen treten jedoch deutlich hervor. Die Interessen hinter den verschiedenen Perspektiven können dermaßen auseinandergehen, dass nur der *Polemos* eine treffende Beschreibung dieser Interaktionen sein kann und sie möglicherweise bis zum Ende mitbestimmt. Die Mittel aber, mit denen diese Auseinandersetzung ausgeführt wird, können starke Ähnlichkeiten aufweisen, die dann sogar ein produktives *syn* der polemischen Auseinandersetzung hinzufügen. Diese Kräfte können von einer produktions- oder einer medial-bedingten bis hin zu einer sozialen, rezeptionshistorischen und ökonomischen Ebene reichen.

Für den Synagonismus zu sensibilisieren heißt weder, dass Konflikte oder Differenzen geglättet oder sogar eliminiert werden, sondern heißt vielmehr, dass die Dialektik, die nicht *per se* aufgehoben wird, einen Rahmen definiert, in dem parallel zu den kämpferischen Auseinandersetzungen genauso kämpferisch gemeinsame Unternehmungen stattfinden und ihr produktives Potential entfalten.

