

Bilder des Geldes

CORNELIA BOHN UND CLAUS VOLKENANDT

Ikonische Umbauten als visuelle Semantik

This article combines sociological theory with a close reading of art works. In a first theoretical step the concept of visual semantics as an extension of the systemtheoretical analytics of social structure and semantics is developed, which is proven exemplarily in a second step on artistic depictions of shifting money semantics: Lochner's Weltgerichtsbild/Last judgement picture (1435), Quentin Massys' Der Geldwechsler und seine Frau/The moneychanger and his wife (1514) and Marcel Duchamp's Tzanck Check (1919). Whereas in Lochner's Last judgement money was considered as an object of religious reality which was represented by means of art, Duchamp's check shows an aporia constellation in which the represented object undermines its representation and gives evidence to the incompatibility of art and economics in modern society.

I.

Bildlichkeit hat bislang in Sozialtheorien keinen systematischen Ort, obgleich sie in den letzten Dekaden Thema sozial- und kulturwissenschaftlicher Erörterungen ist. Die Frage nach den Bildern scheint vor allem als methodische Herausforderung angekommen zu sein. Bilder werden interpretiert, als visuelle Dokumente gesellschaftlicher, kultureller, historischer Erfahrungen in einem interdisziplinären Feld intensiver Forschung aufgerufen, um die notwendige und überzeugende Ausweitung des Forschungsgegenstandes der beteiligten Disziplinen zu besiegeln. Sie werden als visuelle Artefakte in Prozessen und Verfahren der Genese von Sinn, Erkenntnis, Evidenz in den Blick genommen und auf ihre Leistungsfähigkeit in Differenz und in Verbindung mit anderen Formen der Sinnerzeugung befragt. So wie im interdisziplinären Feld Bildtheorie – trotz vielversprechender empirischer und systematischer Einzeleinsichten – ein Desiderat bleibt, bleiben im sozialtheoretischen Reflexionsgeschehen die Theoriestellen, an denen die Frage nach den Bildern sinnvoll zu platzieren wäre, unausgewiesen.

Die folgenden Überlegungen kombinieren eine theoretische Absicht mit einer exemplarischen Untersuchung, die soziologische Theorie mit kunstwissenschaftlicher Analyse verbindet. Der Theorievorschlag geht von der systemtheoretischen Reformulierung des wissenssoziologischen Problems einer Kovariation von Sozialstruktur und Semantik aus. Die klassische Gegenüberstellung von Struktur und Semantik aber wird – so der Vorschlag – um die Dimension der Medien erweitert. Aus der binären Konstellation Gesellschaftsstruktur und Semantik wird somit eine trinäre Relation von Strukturen, Semantiken, Medien. [1]

Während Semantik üblicherweise fast selbstverständlich als Resultat sprachlich-diskursiver Genese von kulturell verfügbarem Sinn angenommen wird, erlaubt die Erweiterung der Relationierung von Sinnstrukturen um die Dimension der Medien zwischen sprachlich-textueller und visueller Semantik zu unterscheiden. Das Konzept der *visuellen Semantik* geht von der Annahme aus, dass «höherstufig generalisierter relativ situationsunabhängig verfügbarer Sinn», so eine der Bestimmungen für Semantik, nicht nur sprachlich, sondern auch bildlich für den Wiedergebrauch aufbewahrt wird. Die Gesamtheit der zur Sinnselektion verwendeten «*Formen einer Gesellschaft* (im Unterschied zur Gesamtheit der Sinn aktualisierenden *Ereignisse* des Erlebens und Handelns)» nennt Luhmann in einer weiteren Bestimmung «die Semantik einer Gesellschaft.» [2]

Den im Erleben und Handeln aktualisierten *Formen* der selektiven Sinnverarbeitung angesichts des Verweisungsüberschusses allen sinnhaften Operierens, fügen wir neben sprachlichen und den neuerlich erforschten numerischen Formen auch die Form der Bildlichkeit hinzu. Bildlichkeit verstehen wir als eine Form im Medium der Visualität, die nicht als Sehen oder Sichtbarkeit der Welt sondern als Resultat komplexer Mediationen der Welt aufgefasst wird. Die Versorgung der Gesellschaft mit historisch variierenden möglichen Themen, Vorräten von Unterscheidungen, differenzierten Sondersemantiken, Reflexionsthemen und Diskursformen geschieht – so unsere Annahme – nicht nur numerisch, begrifflich-diskursiv oder metaphorisch im Medium der Sprache, sondern parallel und in Kooperation mit Formen der Bildlichkeit im Medium der Visualität. [3]

Wie verhalten sich nun die drei Elemente Gesellschaftsstruktur – Semantik – Medien zueinander und wie instruiert die dreifache Differenz den Untersuchungsgegenstand? Luhmanns Studien zur Gesellschaftsstruktur und Semantik hatten vor allem Umbauten der primären Differenzierungsform der Gesellschaft sowie Gesamttransformationen des «semantischen Apparates der Kultur» im Blick. [4] Die Umstellung der gesellschaftlichen Differenzierung von Stratifikation auf Sachgesichtspunkte bedeutet die Übernahme der Bearbeitung gesamtgesellschaftlicher Probleme wie neues Wissen, Vorsorge für die Zukunft unter Bedingungen von Knappheit, Ordnungen im Bereich des Möglichen oder kollektiv bindende Entscheidungen durch gesellschaftliche Subsysteme. Gesellschaftliche Struktur meint zunächst Systemdifferenzierung, die in einer späteren Theoriefassung als Differenzierung der operativen Ebene des Gesellschaftssystems beschrieben wird. Der Umbau der Differenzierungsform wird aber zugleich als Ausdifferenzierung selbstreferentiell operierender Subsysteme und als semantische Ausdifferenzierung vorgeführt, mit der die Genese von übergreifenden Symbolkomplexen einhergeht.

All dem liegt die Erfahrung der notwendigen Selektivität und Kontingenz von Handlungsverknüpfungen zugrunde. Semantiken kopieren daher nicht die operative Ebene, noch handelt es sich bei den untersuchten Transformationen um strukturelle Veränderungen, die nur nachträglich semantisch abgestützt werden.

Die klassische wissenssoziologische Frage, ob Handeln und Erleben sozialstrukturell oder kulturell zuzurechnen seien, beziehungsweise ob Sozialstruktur Kultur konstituiert oder umgekehrt, die noch Mannheims Konzepten der Seinslagen und daraus resultierenden Denkstilen zugrunde lag, kann so nicht mehr gestellt werden. Zurechnungsrichtung und Konstitutionsverhältnisse werden unentscheidbar, da sich die Ausdifferenzierung von Sinnuniversen zu operativ geschlossenen Subsystemen als sich wechselseitig verstärkendes Selektionsgeschehen zwischen Strukturen der Systemdifferenzierung und semantischen Strukturen ereignet. «Semantische Strukturen» machen bestimmte Selektionslinien wahrscheinlicher, heisst es in den frühen Texten Luhmanns. Dass Semantiken somit Strukturen besonderer Art sind, wird mit der Reformulierung der Theorie als operative Theorie noch einmal explizit hervorgehoben.

«Man muß deshalb, im Anschluß an die Unterscheidung zwischen Operation und Beobachtung, die entsprechenden Strukturen unterscheiden: die Strukturen der Systemdifferenzierung und die semantischen Strukturen, die bewahrenswerten Sinn identifizieren, festhalten, erinnern oder dem Vergessen überlassen.» [5]

Anders als Gesellschaftsstruktur und Semantik sind Medien als drittes Element des vorgeschlagenen Differenzschemas weder Strukturen in den gerade explizierten Bedeutungen, noch Operationen, denn sie zählen nicht zur Gesamtheit der sinnaktualisierenden *Ereignisse* des Erlebens und Handelns einer Gesellschaft. Dennoch fungieren Medien als Möglichkeitsbedingungen für Erwartbarkeiten sozialstruktureller und semantischer Art. Man könnte sie als Prästrukturen bezeichnen, denn sie sind ein ganz wesentlicher Teil des «semantischen Apparates» einer Gesellschaft, dem – so noch einmal Luhmann – Vorrat an bereitgehaltenen Sinnverarbeitungsregeln; denn der Mediengebrauch einer Gesellschaft entscheidet ganz wesentlich über deren strukturelle, operative und semantische Möglichkeiten. Geht man von der Medium/Form-Differenz aus, ermöglichen sie zugleich Formbildungen, die Teil der semantischen Strukturen einer Gesellschaft sind. Medien wären somit Möglichkeitsbedingungen für die Entwicklung von Erwartungsvorgaben durch gesellschaftsstrukturelle und semantische Strukturen.

Zugleich halten sie Potentiale bereit, wenn die Sinn Grenzen des Möglichen im Kontext gesellschaftlicher Umbauten erweitert und neu ermittelt werden. Zu den gesellschaftstheoretischen Erkenntnissen vorliegender Semantikstudien gehört es, dass diese Neubegründung der Sinn Grenzen für die funktionale Differenzierung auf der Basis der Selbstreferenz der Subsysteme geschieht. Sie beruht auf der theoretischen Einsicht, dass selbstreferentielle Operationsvollzüge über ihre sachlichen oder thematischen Intentionen hinaus immer auch eine Selbstbeziehung mitrealisieren. [6] Für die neuere Systemtheorie ermöglicht die Zentralität der Figur der Selbstreferenz von zugleich geschlossenen und offenen Sozialsystemen zu sprechen. Für unseren Zusammenhang lässt sich diese Einsicht als operative Geschlossenheit bei gleichzeitiger semantischer Offenheit präzisieren.

Mit der beschriebenen medial vermittelten wechselseitigen Selektionsverstärkung von Gesellschaftsstruktur und Semantik geht auch die selbstbezügliche Verdichtung der Reflexionsthemen einher. Es kann die Ausdifferenzierung und Neubewertung von Sondersemantiken sein, zum Beispiel die Aufwertung des Neuen für Wissenschaft und Kunst, des Eigentums für Recht und Wirtschaft oder das Postulat der Nichtidentität künstlerischen und religiösen Erlebens. Als differenzierungsrelevante strukturbildende semantische Artefakte werden solche Themen als Reflexionstheorien in den Wissenschaften und den jeweiligen Subsystemen vorangetrieben, deren Operationen sie selbigen. Zugleich aber bilden sie Reflexionsanlässe anderer Sinnkomplexe – ganz gleich ob in visueller, diskursiver oder metaphorischer Form. Sie stehen in fremdreferentieller Bezugnahme auch dort als thematische Ressourcen zur Verfügung, wo sie gerade nicht als Momente des operativen Vollzugs fungieren, aber dennoch zu einer kulturellen Sedimentierung der jeweiligen Semantiken beitragen.

Für das Thema Bilder des Geldes spielt nun neben sprachlichen und visuellen Medien auch noch das symbolisch-generalisierte Medium Geld eine Rolle: Als unsichtbares Medium, das in Zahlungsoperationen und Zahlungsmitteln wie Münzen, Banknoten, Schecks, in Zahlenwerken auf screens und als Gegenstand textlicher und visueller Darstellung und Reflexion sichtbar wird und als selbstbezügliches Medium, das im Handel mit Geld reflexiv wird. Wir konzentrieren unsere Untersuchung auf die bildliche Darstellung des Geldmediums in dem sich selbst erst ausdifferenzierenden Sinnuniversum Kunst und hier wiederum auf die visuelle Kunst. Die ausgewählten historisch weit auseinander liegenden Exemplare sind Lochners *Weltgerichtsbild* (1435), Quentin Massys' *Der Geldwechsler und seine Frau* (1514) und Marcel Duchamps' *Tzank Check* (1919).

Im Zentrum unserer Analyse stehen in diesen Bildern verhandelte Themen des Geldgebrauchs und der sich wandelnden Geldtheorien, die uno actu Sinn Grenzen zwischen Religion, Ökonomie und Kunst erproben: das Thema Wucher, das Problem des Handels mit Geld und das geldtheoretisch inspirierte Problem des zukünftigen Wertes eines kulturellen Artefaktes.

II.

Erprobt man, wie dieses im folgenden geschehen soll, das Konzept einer *visuellen Semantik* an der Kunst, fokussiert sich die visuelle Semantik auf eine bildliche Semantik. Leistung der Kunst ist es dabei, sowohl durch ihre Differenzsetzung die Welt als Welt überhaupt erst sichtbar zu machen als auch aus ihrem Beobachtungsgestus heraus, sie in bestimmter Weise sichtbar zu machen. Insofern zeigt die Kunst die Welt als eine Ordnung im Bereich des Möglichen. Diese Ordnungsleistung der Kunst ist anschaulich erschliessbar, indem Formen, Reflexionsthemen, Wissen und deren bildliche Übersetzung vom Werk aus aufeinander bezogen werden.



Abb: 1 >

Dieses sei in einem ersten Schritt am *Weltgerichtsbild* von Stefan Lochner versucht, das um 1435 entstanden ist und sich heute im Wallraf-Richartz-Museum in Köln befindet [Abb. 1].

Das Bild ist auf eine Eichenholztafel mit den Massen 124 x 172 cm gemalt. Historisch gesprochen gehört das Werk in die Altkölner Malerschule, deren wichtigster Exponent Stefan Lochner (1400/10-1451) ist. [7] In thematischer Hinsicht handelt es sich bei Lochners Werk um eine Weltgerichts-Darstellung, die vor allem der Apokalypse des Johannes (Off. 20,11-15) folgt. Christus ist als Weltenrichter gezeigt, der links von der knienden Maria und rechts vom ebenfalls knienden Johannes, dem Täufer flankiert wird. Es handelt sich also um eine heilsgeschichtliche Imagination, mithin um ein Geschehen in einem prospektiven Zeithorizont. Lochner hat aber auch zeitgenössische Ereignisse hineingewebt, d.h. das Bild steht ebenso in einem Lochner zeitgenössischen Zeithorizont.

Dieser Gegenwartshorizont wird einerseits konkret in Form von zeitgeschichtlichen Anspielungen, beispielsweise auf die Kölner Judenpogrome, hergestellt. [8] Andererseits geschieht er allgemeiner in Form der weltgerichtlichen Bedeutung tugendhafter bzw. lasterhafter Lebensführung. Es geht also um die eschatologischen Spätfolgen der gegenwärtigen Lebensweise. Das Bild nimmt eindeutig Stellung dazu: Sie liegt in der Anschlussmöglichkeit des Betrachters an den Zug der Erlösten in der linken Bildhälfte, der bis direkt in den Vordergrund reicht und durch die gezeigten Rückenfiguren zur Einreihung einlädt wie auffordert. Zugleich hält das Bild auch hier die Gerichtssituation präsent, wenn Engel die letzten Figuren dieses Zuges bilden. Durch sie werden die Erlösten erst in ihn eingegliedert. Wenn also lasterhaftes Leben vermieden wird, besteht die berechtigte Hoffnung auf Erlösung.

Die Laster, die dabei gezeigt werden, sind Völlerei, Prasserei, Spiel und Trank. [9] Sie formulieren sich an drei Figuren im rechten Vordergrund, die von den Höllenswesen gewaltsam weiter nach rechts Richtung des Höllenschlundes gebracht werden. Völlerei und Prasserei zeigen sich an einer korpulenten liegenden Figur, die einen aufgeplatzten Geldsack mit sich zieht. Ihr wird im folgenden noch eine gesonderte Betrachtung zu Teil. Spiel und Trank werden an den Figuren rechts daneben als Laster greifbar: Sie werden von einem grünlichen Höllenswesen mit starkem Griff in Richtung des Höllenschlundes getragen. Die Figur im Griff des linken Armes hält dabei einen Trinkkrug in der Hand, während unter der Figur, die das Höllenswesen im rechten Armgriff hält, leicht verstreut drei Würfel sichtbar werden. Ihr Weg in die Hölle wird auf diese Weise nicht als eine willkürliche Entscheidung gezeigt, sondern als aus ihrer Lebensweise begründet.

Mit der Prasserfigur im mittleren Vordergrund erhält auch die Gelddarstellung einen äusserst prominenten Ort im Bild. Dieser steigert sich noch, wenn man ihn in seiner planimetrischen Verspannung mit der Christus-Figur entlang der senkrechten Mittelachse des Bildes sieht [Abb. 2]. Die bildliche Mittelachse teilt die Darstellung, die sich planimetrisch wiederum auf die Gestik Jesu beziehen lässt, nicht nur im Grossen, sondern ebenso im Kleinen. Die Teilung im Grossen meint den weltgerichtlichen Akt, in dem Jesus Erlöste und Verdammte bestimmt.

Der kleinere Bereich wird durch die senkrechte Verlängerung der Regenbogenenden nach unten bestimmt. In ihm wird sowohl der Zug der Verdammten auf das Geld bezogen, [10] wie auch Mass und Unmass im Geldumgang planimetrisch markiert: wenig/er Geld ist dem Segensgestus Jesu in der linken Bildhälfte zugeordnet, deutlich mehr Geld, das man im Zusammenhang mit dem Geldsack auch als im Reichtum akkumuliertes Geld verstehen kann, ist dem Verdammungsgestus zugeordnet. Mit anderen Worten: es handelt sich hier um eine differenzierte Darstellung des tolerierten bzw. nicht tolerierten Geldgebrauchs. Wenn man mit dem Weltgericht dabei den gesamten christlichen Kosmos aufgerufen sieht, zeigt Lochners Bild nicht eine prinzipielle Verfung des Geldes im Christentum, sondern im Rekurs auf Jesus als weltgerichtlich höchster Instanz wird ein gemässigter Umgang mit dem Geld sowohl legitimiert als auch moralisch gefordert.

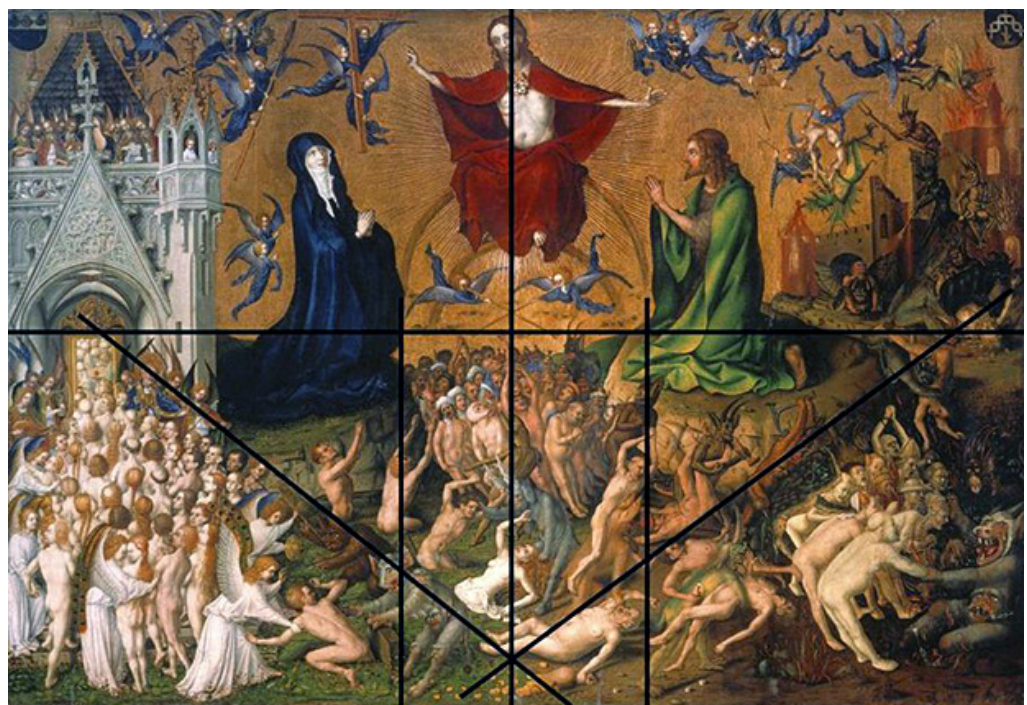


Abb: 2 >

In Lochners Bild gibt es aber noch einen zweiten Geldort: am rechten Bildrand, knapp oberhalb der horizontalen Bildmitte mit einer Wucherer-Darstellung bzw. mit einer Darstellung, die die Höllenqualen eines Wucherers in einer Art psychischen Disposition zeigt: sein Ergriffen- und Traktiertwerden von Dämonen als eine Art von Obsession. Zugleich stellt sich über eine Schräge, die sich entlang des Körpers des hellbraunen, lang aufgestreckten und mehrgesichtigen Höllenwesens formuliert, eine Beziehung zur Prasser-Figur im Vordergrund her [Abb. 2]. In Wirkung dieser planimetrischen Verspannung lässt sich der Prasser als Wucherer bestimmen und die Szene wie die Anzeige der Höhlenqualen, die dem Prasser bevorstehen. [11] In erzählerischer Hinsicht ist dieses ein zeitlicher Vorgriff, auf das, was dem Prasser/Wucherer in der Höhle erwartet: Das Feuer, das die Gebäude aufzehrt, wäre dann als eine Anspielung auf das Höllenfeuer selbst zu verstehen, dessen Hitze als stärker als Stein gezeigt wird. [12]

Dass das Bild Lochners auf eine heilsgeschichtliche Legitimität des Geldumgangs zielt, lässt sich über eine andere Schräge plausibel machen. Sie wird über die Lanze des Engels gegeben, der, am rechten Rand des Erlöstenzuges, gerade mit dieser Lanze auf ein Höllenwesen einsticht [Abb. 2]. Mit dieser Schräge wird der mässige Geldgebrauch, wie er links der Mittelsenkrechten im Vordergrund gezeigt wird, direkt mit der Himmelspforte, durch die die Erlösten ziehen, in eine Beziehung gesetzt. Damit entsteht aus der planimetrischen Schrägenverspannung ein Beziehungsdreieck. Mit ihm geht es nicht mehr nur um die gezeigten Einzelmotive, sondern um die Herstellung eines Zusammenhangs zwischen den Motiven, der im Blick auf das Bildthema als ein theologischer wie moralischer angesprochen werden kann.

In semantischer Dimension erscheint aus der planimetrischen Vernetzung der Motive im Bild das Geld als eschatologisches Subjekt des Werkes. Der Umgang mit ihm wird sowohl legitimiert als auch moralisiert und ebenso im Blick auf seine heilsgeschichtlichen Konsequenzen sanktioniert. Und: in der Konsequenz der planimetrischen Verspannungen ist es kein geringerer als Jesus selbst, der diesen Geldumgang einsetzt. In dieser Hinsicht könnte man von einem theologischen Programmbild sprechen: Es zeigt in einem strukturell dichten Zusammenspiel von Religion, Ökonomie und Kunst die Regeln des Geldumganges in einer als religiös aufgefassten Wirklichkeit. Das Bild stellt eine religiöse Wirklichkeit mit Mitteln der Kunst, aber nicht eine künstlerische Wirklichkeit dar.

III.

Mit Quentin Massys (1466-1530) und seinem Bild *Der Geldwechsler und seine Frau* erfolgt nicht nur ein Sprung aus dem Köln des 15. Jahrhunderts nach Antwerpen ins 16. Jahrhundert und zu einem seiner künstlerischen Protagonisten, sondern, wie auf den ersten Blick sichtbar, erfährt dort auch die Gelddarstellung eine andere Ausprägung [Abb. 3]. Das Bild, 1514 entstanden und 71 x 67 cm gross, zeigt das Porträt eines Geldwechslers und seiner Frau. [13] Sie sind als Halbfiguren in einem profanen Innenraum dargestellt. Im Porträtanspruch des Bildes formuliert sich aus der Präsenz der Personen in zeitlicher Hinsicht ein Gegenwartshorizont. Sie sind im Gestus eines Hier und Jetzt gezeigt, der die Tätigkeit der Personen und ihre Interaktion in einen aktuellen Vollzug setzt.



Abb: 3 >

Die Frau des Geldwechslers, rechts im Bild sitzend und wie ihr Mann im Bildmittelgrund hinter einer Theke platziert, blättert eine Seite ihres Gebets- oder Andachtsbuches um. [14] Der Geldwechsler selbst hält in seinen Bewegungen inne, um auf das Auspendeln seiner Waage zu warten.

Sein Blick fokussiert sich auf ihr Zünglein, seine rechte Hand ist bereit, zum Auswägen eine weitere Münze in die von ihm aus rechte Waagschale zu legen. In diesem Setting ist er im konzentrierten Vollzug seiner Tätigkeit gezeigt. Ebenso bestehen Momente der Interaktion zwischen dem Geldwechsler und seiner Frau: Beide sind einander leicht zugeneigt. Sie haben einen gemeinsamen Sitzplatz hinter einem Tisch, der mit grünem Filz gespannt ist: es ist die banca. Ebenso gibt es Wiederholungen bzw. Wiederaufnahme von Gesten beider in ihren Armen und Händen. So sind ihre rechten und linke Arme in ihren Haltungen weitestgehend synchronisiert, kommen leichte Variationen aus den unterschiedlichen Tätigkeiten und ihren verschiedenen Bezugsobjekten ins Spiel. Ebenso ist die Haltung, mit der sie ihre jeweilige Tätigkeit ausführen, vergleichbar. Beide zeichnen sich durch einen konzentrierten Sachbezug aus, wobei der Blickwendung der Frau zur Tätigkeit ihres Mannes ein entscheidendes Vermittlungsmoment zukommt.

Insofern der Geldwechsler im konzentrierten Vollzug seiner Tätigkeit gezeigt ist, erhebt er darin auch den Anspruch auf Seriosität. Dieses wird innerbildlich in seiner besonderen Relevanz deutlich, da sich seine Tätigkeit als Tätigkeit für jemanden zeigt: für einen Kunden, wie es als Spiegelbild über den Spiegel, der prominent im Vordergrund mittig auf der banca liegt, präsent wird. Über die Figur im Spiegel ist im Bild ein Geschäftszusammenhang gezeigt, der die Tätigkeit des Geldwechsels doppelt motiviert: einerseits in einem erzählerischen Rahmen, der die Tätigkeit des Geldwechslers im Porträt plausibilisiert, und zugleich andererseits aus dem Modus seiner Durchführung seine Tätigkeit als professionell wie moralisch legitimiert. In diesem Sinne zeigt das Bild eine dreifache Sicherung des Handels: durch Kompetenz – in der fachmännischen Ausführung der Arbeit; durch die Verwendung eines Präzisionsinstruments – der Waage; sowie durch eine Ethik und die Überwachung ihrer Einhaltung – im Buchbezug und Blickvollzug der Frau des Geldwechslers.

Interessant ist dabei, dass Professionskompetenz, die sachgerechte Durchführung, und Professionsethik, die moralisch korrekte Durchführung, als zwei getrennte Sphären erscheinen, als wie auf zwei Instanzen verteilt: den Geldwechsler und seine Frau. Ihm wird bildlich die berufliche Professionalität zugesprochen, ihr die ethische Kompetenz. In der Blickwendung der Frau zur Tätigkeit ihres Mannes wird sie zugleich zur moralischen Autorität, die sich, wie das Bild im Buch zeigt, auf Maria als Mutter Gottes berufen kann – eine höhere Instanz als die von der Erbsünde befreite Gottesmutter (Maria Immaculata) kann es in irdischen Verhältnissen nicht geben.

Dass in diesem Zusammenhang überhaupt von Professionskompetenz und Professionsethik sinnvoll gesprochen werden kann, und zwar als zwei getrennte, aber aufeinander bezogene Sphären, bringt der Spiegel und der mit ihm im Bild erscheinende Kunde ins Spiel. [15] Gerade der Spiegel ist es, der in seiner Lage auf der banca, die Trennung der Sphären provoziert: Er liegt genau in der Verlängerung der vertikalen Achse, die sich aus der sanften Berührung der Oberarme des Geldwechslers und seiner Frau ergibt. Läge der Spiegel nicht da (wo er liegt), dann würde die Frau des Geldwechslers interessiert der Tätigkeit ihres Mannes zu sehen. Der Spiegel und der in ihm sichtbare Kunde bringt erst die Trennung der Sphären mit sich. Sie scheint im Rahmen einer Geschäftsbeziehung notwendig, um das Geschäft als Geschäft überhaupt erst möglich zu machen. In diesem Sinne wäre der Spiegel, stark gesprochen, Reflexionsinstanz auf die Bedingungen, unter denen Geldgeschäfte stehen.

Damit ist bildlich auch klar: es geht nicht um ein Ansammeln von Reichtümern, sondern um Geld als Handelsobjekt, genauer: als Gegenstand des Handels. In diesem Sinne ist das Thema des Bildes der Handel mit Geld und seine moralische Legitimität im Rekurs auf die Religion. Vielleicht ist es in diesem Zusammenhang erlaubt in diesem Sinne von einem ökonomischen Programmbild zu besprechen: es zeigt in einer religiös dynamisierten Gesellschaft die Regeln für den Handel mit Geld auf professioneller wie auf moralischer Seite, die jetzt als zwei getrennte Sphären auftreten. [16] In diesem Sinne erscheint der Rekurs auf die Religion nicht mehr so sehr als Rekurs auf eine Legitimationsinstanz, sondern eher als Rekurs auf eine Supervisionsinstanz. Ökonomie und Religion haben sich im Bild von Quentin Massys ein Stück weit entflicht.

IV.

Springt man von Quentin Massys abschliessend noch einmal durch die Geschichte, und zwar ein ganzes Stück weit, landet man in der künstlerischen Beschäftigung mit Geld in der klassischen Moderne und hier insbesondere bei Marcel Duchamp und seinem *Tzanck Check* von 1919 [Abb. 4]. Es handelt sich um einen vom Künstler selbst angefertigten Check, 21 x 38 cm gross. [17] Mit ihm hat Duchamp 1919 seinen kunstsinnigen Zahnarzt bezahlt, der ihn wohl mehr als Sammler denn als Zahnarzt als Zahlung akzeptierte. [18] Dieser Scheck lässt sich in doppelter Weise beschreiben: einerseits als Wertpapier, das eine Zahlungsanweisung enthält, andererseits als Zeichnung, die einen etwas vergrößerten Standardscheck akkurat darstellt. Dem Anspruch nach ist es damit Kunstwerk und Wertpapier in einem, beides scheint ineinander geschoben.

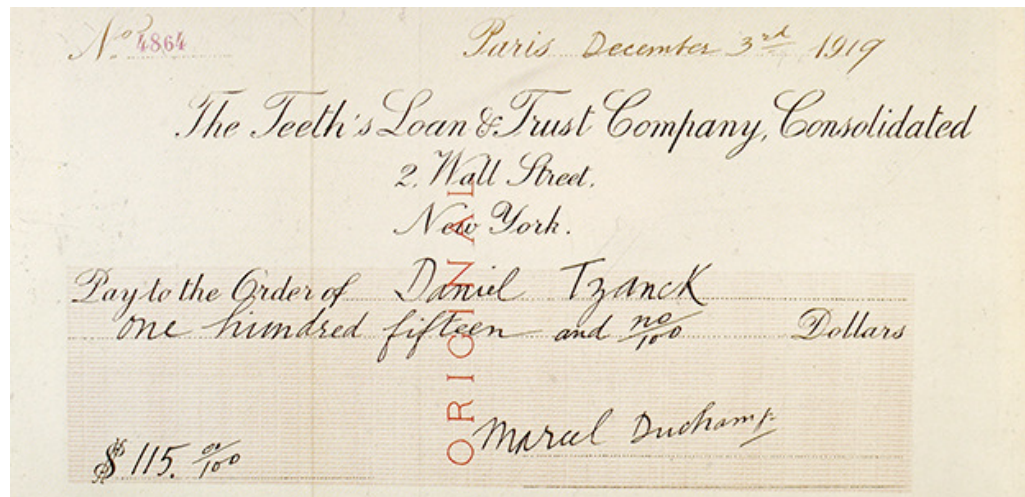


Abb: 4 >

Entwickelt man beide Momente argumentativ, führen sie aber in eine tiefe Aporie: Als Scheck ist es eine Fälschung und damit ökonomisch, vom Geldwert her, wertlos. Als Zeichnung, die dieser Scheck ja auch ist, ist es eine Imitation und damit künstlerisch, vom Kunstwert her, wertlos. Diese Aporiekonstellation wiederholt sich mit dem aufgedruckten Wort «ORIGINAL» *in nuce*. Es formuliert den Anspruch, ein Original zu sein, wie auch den Anspruch auf Originalität. Es fragt sich allerdings: worin ist es Original? Wo liegt seine «Originalität»? Im Dargestellten? In der Darstellung? Im Zusammenhang beider? [19]

Folgt man dem Anspruch des Dargestellten, ein Originalscheck zu sein, stimmt die Darstellung nicht: gerade die künstlerische Herstellung und damit hier der Anspruch auf gestalterische Originalität führen zur Fälschung. Die Darstellung desavouiert das Dargestellte. Sie entwertet es, macht es in ökonomischer Hinsicht wertlos. Folgt man der Darstellung in ihrem Originalitätsanspruch, passt das Dargestellte nicht so recht dazu: der darstellerische Originalitätsanspruch lässt eine Imitation sichtbar werden, die krudeste Form der Mimesis. Hier desavouiert das Dargestellte die Darstellung. Sie hat reproduktiven Charakter und ist darin künstlerisch nur wenig wertvoll.

Duchamps Scheck arbeitet auf diese Weise mit einer verdoppelten Referenz: der Thematisierung des Anspruchs von Dargestelltem und Darstellung auf jeweilige Geltung, die er aber ebenso in einer chiasmatischen Figur des gegenseitigen Unterlaufens verunmöglicht. In diesem Sinne macht der *Tzanck Check* die Unvereinbarkeit von Kunst und Ökonomie in der Moderne greifbar: es sind jetzt aus der Sicht der Kunst zwei getrennte Sphären.

Dabei scheint es zunächst so, dass die gemeinsame Basis von Kunst und Ökonomie gerade im Wertbegriff liegt. Duchamps Scheck-Pointe läge dann darin, dass er Kunstwert und Geldwert in der Form eines selbst, d.h. mit Künstlerlabel, angefertigten Schecks ineinander schieben würde.

Der zweite Blick zeigt aber, wie Duchamp mit diesem Scheck gerade einen Zusammenhang zwischen Kunst und Ökonomie destruiert, indem er ihre referentielle Unvereinbarkeit aufzeigt. Und genau darin liegt die, paradox gesprochen, negative Originalität des *Tzank Checks*. In dieser Perspektive darf man in ihm durchaus ein künstlerisches Programmbild über die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen sehen, unter denen die moderne Kunst steht.

Cornelia Bohn ist Professorin für Allgemeine Soziologie an der Universität Luzern. Seit 2009 ist sie Clustersprecherin (Cluster: Bildwissen und sozialer Sinn) und Modulleiterin (Modul: Bild und Sozialität) des NCCR Eikones: Bildkritik. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen Soziologische Theorie, historische und zeitgenössische Semantik, Medientheorie, Bild- und Geldtheorien.

Claus Volkenandt ist Professor für Kunstwissenschaft an der Universität Witten/Herdecke. Seine Forschungsschwerpunkte liegen in der niederländischen Kunst, der Moderne und der Gegenwart vor allem im Fokus von bildwissenschaftlichen und methodologischen Fragestellungen.

Fussnoten

Seite 91 / [1]

Vgl. Niklas Luhmann, *Gesellschaftsstruktur und Semantik*, Bde. 1–4, Frankfurt a. M. 1980, 1981, 1989, 1995. Der Vorschlag der dreifachen Differenz Struktur–Semantik–Medien wurde am Beispiel des Schriftmediums entfaltet, vgl. Cornelia Bohn, *Schnittstellen*, in: dies., *Inklusion, Exklusion und die Person*, Konstanz 2006, S. 128; *Zur Kultur als Medium mit Rekurs auf die Medium/Form-Theorie* vgl. Alois Hahn, *Ist Kultur ein Medium?*, in: ders., *Körper und Gedächtnis*, Wiesbaden 2010, S. 197–210; *Zu Medium/Form* vgl. Niklas Luhmann, *Medium und Form*, in: ders., *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1995, S. 165–214.

Seite 92 / [2]

Niklas Luhmann, *Gesellschaftliche Struktur und semantische Tradition*, in: ders., *Gesellschaftsstruktur und Semantik (Anm.1)*, Bd. 1, S. 19.

Seite 92 / [3]

Das Konzept der visuellen Semantik trifft sich mit Whitney Davis' Konzept einer visuellen Kultur insofern Visualität (Visuality) nicht aus der Wahrnehmung (Vision) folgt und nicht mit blossem Sehen und Sichtbarkeit gleichgesetzt wird, sondern als Resultat rekursiver Verknüpfung kultureller Formen der Visualität erläutert wird, in denen die Bildlichkeit (picturality) als Mediation der Welt eine hervorgehobene Rolle spielt. Whitney Davis, *A General Theory of Visual Culture*, Princeton 2011, bes. Kap. 2 und Kap. 8. Darin liegt eine wesentliche Differenz beider Konzepte zu den Prämissen der Visual Studies. Vgl. dazu auch *Soziale Systeme*, Themenheft «Welterzeugung durch Bilder», hrsg. von Cornelia Bohn, Arno Schubbach, Leon Wansleben, 2013.

Seite 92 / [4]

Luhmann, *Gesellschaftsstruktur und Semantik (Anm.1)*, Bd. 1, S.33.

Seite 93 / [5]

Niklas Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1997, S. 538.

Seite 94 / [6]

Niklas Luhmann, *Soziale Systeme*, Frankfurt a. M. 1984, bes. Kap. 11.

Seite 96 / [7]

Siehe grundlegend zum Weltgerichtsbild Frank Günter Zehnder (Hg.), Stefan Lochner. *Meister zu Köln. Herkunft-Werke-Wirkung*. Ausstellungskatalog Wallraf-Richartz-Museum Köln, Köln 1993/1994, Köln 1993, S. 318–319; Christiane Lukatis, *Zur Höllengestaltung im Weltgericht Stefan Lochners*, in: Zehnder, ebd., S. 191–199 und Julien

Chapius, Stefan Lochner, Image Making in Fifteenth-Century Cologne, Turnhout 2004, S. 262–264, dort auch die Zusammenfassung der Diskussion, ob Lochners Bild eine Einzeltafel oder die Mitteltafel eines Triptychons ist.

Seite 96 / [8]

Siehe dazu Lukatis, Zur Höllengestaltung (Anm. 7), S. 191–192 und Ludwig Gompf, Neue Aspekte von Lochners Weltgericht, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch LVIII, 1997, S. 195–204.

Seite 96 / [9]

Siehe dazu sowie zum folgenden Lukatis, Zur Höllengestaltung (Anm. 7), S. 192.

Seite 97 / [10]

Zu den antisemitischen Implikationen siehe Lukatis, Zur Höllengestaltung (Anm. 7), S. 191, die die im Zug Dargestellten wie folgt beschreibt: «So werden die Verdammten der zentralen Gruppe, die unterhalb des Weltenrichters von Teufeln mit einer Kette zusammengehalten werden, durch ihre Kopfbedeckungen, die spitzen Judenhüte, orientalischen Turbane oder das schleierartige, unter einem Hut getragene Tuch eines Hohepriesters, als Juden, Häretiker und Ungläubige gekennzeichnet.»

Seite 98 / [11]

Siehe zum Prasser als Wucherer auch Lukatis, Zur Höllengestaltung (Anm. 7), S. 192, die diesen Zusammenhang über die Haartracht des Geizigen begründet: «Sein Kopf ist geschoren, das nachwachsende Haar deutlich sichtbar. Die Kölner Judenordnung von 1404 schreibt vor, dass sich Juden die Haare oberhalb des Ohrläppchens nicht schneiden dürfen, <es sei denn, es liesse sich einer den Kopf kahl scheren>. Lochner führt hier also wiederum an exponierter Stelle einen Vertreter des Judentums vor, diesmal einen Wucherer, der sich noch im Angesicht der ewigen Verdammnis an sein Geld klammert – ein sinnloses Unterfangen, da der Beutel aufgerissen und der Weltenrichter unbestechlich ist.» Bei Lukatis zitiert ist K. Schilling (Hg.), Monumenta Judaica. 2000 Jahre Geschichte und Kultur der Juden am Rhein, Ausstellungskatalog Kölnisches Stadtmuseum, Köln 1963/1964, Köln 3. Aufl. 1964, B 313.

Seite 98 / [12]

Siehe zu einer anderen, ikonographischen Deutung dieses zweiten Geldortes im Bild Gompf, Neue Aspekte von Lochners Weltgericht (Anm. 8), S. 195–204.

Seite 99 / [13]

Siehe zur stilistischen und ikonographischen Würdigung des Bildes im Oeuvre von Massys Larry Silver, The Paintings of Quinten Massys with Catalogue Raisonné, Oxford 1984, S. 210 u. 211–212.

Siehe dazu sowie zum folgenden Ulrike Middendorf, *Moralische Gesinnung*, in: *Weltkunst* 75/8, 2005, S. 73–75, hier: S. 74.

Siehe zum Spiegel auch Hans Belting, *Fenster und Spiegel als Metaphern des Gemäldes*, in: ders., Christiane Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994, S. 74–79. bes. S. 78.

Siehe (dagegen) zum notorisch schlechten Ruf von Geldwechslern in den städtischen Gesellschaften im flämischen 16. Jahrhundert James M. Murray, *The Devil's Evangelists? Moneychangers in Flemish Urban Society*, in: Juliann Vitullo, Diane Wolfthal (Hg.), *Money, Morality, and Culture in Late Medieval and Early Modern Europe*, Farnham/Burlington 2010, S. 53–67.

Siehe dazu Arturo Schwarz (Hg.), *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Bd. 2: *The Plates, Critical Catalogue Raisonné, the Bibliographies*, New York 1997, 3. Aufl., S. 675.

Zu Person und Sammlung von Daniel Tzanck siehe Peter Read, *The Tzanck Check and Related Works by Marcel Duchamp*, in: Rudolph Kuenzli, Francis Nauman (Hg.), *Artist of the Century*, Cambridge 1989, S. 95–105, bes. S. 96–101; sowie zum ökonomischen Spiel zwischen Duchamp und Tzanck Thierry de Duve, *Marcel Duchamp, or The Phynancier of Modern Life*, in: *October* 52, 1990, S. 60–75, hier bes. S. 71–72.

Siehe dazu auch Olav Velthuis, *Duchamps Financial Documents. Exchange as a Source of Value*, in: *Tout-fait* 1/2, 2000, unter: http://www.toutfait.com/issues/issue_2/Articles/velthuis.html [06.01.2013] sowie zum Doppelcharakter der Unterschrift Duchamps, Scheckunterschrift wie Künstlersignatur zu sein, Peter Read, *The Tzanck Check and Related Works by Marcel Duchamp* (Anm. 18), S. 99–100.

Abbildungen

Seite 95 / Abb. 1

Stefan Lochner, Weltgericht, um 1435, 124 x 172 cm, Eichenholz, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, Foto: Mediathek des Kunsthistorischen Seminars der Universität Basel.

Seite 97 / Abb. 2

Stefan Lochner, Weltgericht, um 1435, 124 x 172 cm, Eichenholz, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, Einzeichnungen der Verf. Foto: Mediathek des Kunsthistorischen Seminars der Universität Basel sowie Archiv der Verf.

Seite 99 / Abb. 3

Quentin Massys, Der Geldwechsler und seine Frau, 1514, 71 x 67 cm, Eichenholz, Louvre, Paris, Foto: Mediathek des Kunsthistorischen Seminars der Universität Basel.

Seite 102 / Abb. 4

Marcel Duchamp, Tzanck Check, 1919, 21 x 38 cm, Tinte auf Papier, The Vera, Silvia and Arturo Schwarz Collection of Dada and Surrealist Art in the Israel Museum, Jerusalem. Foto: Mediathek des Kunsthistorischen Seminars der Universität Basel.