

The Power to Believe 2.0

Anmerkungen zu den Arbeiten von Detlef Günther
Notes on the work of Detlef Günther

Christian Kupke, Berlin - September 2017

The Power to Believe 2.0

Anmerkungen zu den Arbeiten von Detlef Günther
Christian Kupke, im September 2017

„Wandering and wandering / What place to rest the search? / The mighty arms of Atlas /
Hold the heavens from the earth.“ (James Patrick Page & Robert Anthony Plant)

I. Vielsprachigkeit und deren Entwicklung

Detlef Günther ist ein Künstler, der sich einer Vielzahl medialer Codes bedient und sich in ihnen auszudrücken vermag: in dem von Gemälden und Zeichnungen, von Collagen, Objekten und Installationen, Fotografien, Videoarbeiten und Multimedia-Environments. Wollte man diese Vielsprachigkeit seines Werkes, diese Heteroglossie – um es mit einer Wortschöpfung Bachtins auszudrücken – in einem Begriff fassen oder unter einem Titel zusammenfassen, müsste man sie als konzeptuell bezeichnen.

Als konzeptuell nicht primär im Sinne einer Konzeptkunst, die zunächst das Konzept, in Form eines Plans, entwirft, das dann handwerklich oder industriell von anderen Personen in einer so genannten Post-Studio-Production hergestellt werden kann¹ (allenfalls Günthers Entwurf zu einer Installation mit dem Titel *Sen Giotto – The Manifestation of Volumes* ließe sich so verstehen²), sondern im Sinne eines konzeptuell-begrifflichen Verständnisses der eigenen Kunsttätigkeit und der eigenen Kunstarbeiten³.

Dabei geht es zum einen um das Konzept der Humanität und um die – implizite – Frage, ob es möglich ist, den Menschen selbst, nicht nur einzelne Menschen zu porträtieren. Dieser Frage geht Günther nach, indem er sich der historischen Wiederaneignung bestimmter Bildelemente und -themen der Renaissance widmet, z.B. des menschlichen Antlitzes – in den „Gesichtern der Renaissance“⁴, oder der Aureole – in Giottos Fresken in der Arena-Kapelle von Padua⁵. Wobei der Künstler nach eigener Aussage die Aureole im Rückgriff auf Giorgio Agamben als „ein Erzittern dessen“ verstehen möchte, „was zu seiner Vollendung gekommen ist“, als ein „Supplement, das zur Vollkommenheit hinzukommt“⁶.

Zu wessen Vollkommenheit? Zu der des Menschen, oder genauer: zu dessen absoluter, unbegrenzter Freiheit, wie sie der Renaissancephilosoph Pico della Mirandola in seiner Rede *De Hominis Dignitate / Über die Würde des Menschen* eindrucksvoll beschworen hat⁷. Und daher geht es im Werk des Künstlers auch immer wieder um das Konzept der Freiheit und hier um die Frage, wie weit diese Freiheit überhaupt reicht, wie vollkommen, wie absolut sie ist: ob sie das Konzept der Humanität, wie es im gegenwärtigen so genannten Trans-, Meta- oder Posthumanismus der Fall ist, übersteigt oder aber, da es stets an bestimmte Vorstellungen oder Bilder vom Menschsein gebunden ist, dieses Konzept sistiert.

*

Die Entwicklung, die die konzeptuelle Heteroglossie im Werk D. G.s im Laufe der Jahre genommen hat, lässt sich kurz in folgender Weise charakterisieren: Widme-

te sich der Künstler zunächst, Ende der 80er Jahre, dem labilen Verhältnis von menschlicher Figur und Raum, so beschäftigte er sich Anfang der 90er Jahre, in der Kunstaktion *Gelb 92*, mit den vielfältigen Mustern des Sehens. Hier stand das offen Sichtbare, in seiner Kombination von Form und Farbe, im Vordergrund des künstlerischen Interesses: Wie wird ein und dieselbe Form oder Figur, ein und dieselbe Farbe in unterschiedlichen räumlichen und zeitlichen, materialen und situativen Kontexten wahrgenommen?

Ende der 90er Jahre dann, im Projekt *Twosuns*, entwickelte D. G. neue Formen der Interaktion vor allem mit digitalen Medien. Hier kam es, im Zuge einer sich beschleunigenden elektronischen Entwicklung, zu einer verstärkten Auseinandersetzung mit den sich dadurch bietenden innovativen Produktionsweisen sowie ihren Auswirkungen auf die Wahrnehmung. Mit seinen letzten Arbeiten seit 2006: *Dignity of Man* und *Sen Giotto*, aber auch in seinen rein malerischen Werken *Transnaissance no.1* und *Grund – Transnaissance no.2* stellte sich der Künstler schließlich, im erneuten Rückgriff auf klassische Produktionsweisen, der Frage nach dem – oder der Herausforderung des – Unsichtbaren in der Kunst.

Idealtypisch gesprochen ging und geht es in dieser Entwicklung um das Austarieren von zweierlei Grenzen: der Grenze einerseits zwischen dem Analogen und dem Digitalen und andererseits zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren. Beide Grenzen sind – nicht kunsttheoretisch, aber kunstpraktisch verstanden – im Kern dasselbe: Während sich nämlich das Unsichtbare, der Gedanke, die Vision oder Intuition, als das Produktionsprinzip des Sichtbaren verstehen lässt: es ist das Unsichtbare, das im Sichtbaren sichtbar gemacht wird, so lässt sich der digitale Code seinerseits als – unsichtbares – Produktionsprinzip des Analogen verstehen: es ist der digitale Code, der dem Analogen seine Analogizität verleiht.

Die Formel, die sich für diesen doppelten Verweisungszusammenhang zwanglos finden lässt, ist die phänomenologische Formel von (unsichtbarem) Grund und (sichtbarer) Figur – die wiederum vage an die platonische Idee der Differenz von Idee und Erscheinung erinnert: Grund und Figur werden voneinander getrennt und zugleich miteinander verbunden, aber auf eine Weise, die den Grund gelegentlich als Abgrund und die Figur als derart entfiguriert erscheinen lässt, dass von einem Erscheinen selbst der Idee oder einem Erscheinen der Idee selbst nicht mehr die Rede sein kann (man denke hierbei v.a. an Detlef Günthers Ölmalereien aus dem Zyklus *Twosuns*, aber auch an die Abgründigkeit der ihren Heiligenfiguren abhanden gekommenen Aureolen in seinem *Sen-Giotto*-Projekt).

II. Raum des Bildes und Zeit des Begriffs

Zur Verdeutlichung sei hier zunächst auf die malerischen Arbeiten des Künstlers verwiesen, insbesondere auf die Werkreihe *Grund. Transnaissance No. 2*. Die Bilder dieser Reihe sind monochrom, aber nicht monoforn schwarz. Insofern gehören sie zwar zusammen, sind eins, aber jedes von ihnen ist doch eines, eine individuelle Figur – individuell und figurativ kraft eines Blau, das sich dem Schwarz ihres Grundes in jeweils unterschiedlicher Weise mitteilt, es buchstäblich mit ihm teilt. Insofern stehen die Bilder in einem Korrespondenzverhältnis zueinander, sie sind Varianten voneinander. Allerdings mit einer Ausnahme: der des letzten Bildes. Es nimmt einen Sonderstatus ein. Denn es ist das Einzige, das nicht durchgängig monochrom ist und einen eigenen Titel trägt.

Dieser Titel lautet *The Power to Believe* und erinnert an eine CD bzw. einen Songtitel von King Crimson, in dessen Text es heißt: „She carries me through days of apathy / She washes over me / She saved my life in a manner of speaking / When she gave me back the power to believe.“⁸ Dabei gewinnt man den Eindruck einer gewissen Zwiespältigkeit: Auf der einen Seite erscheint die Text-Assoziation stimmig; denn es geht nicht um irgendeine, sondern um die menschliche Kraft des Glaubens, diejenige, die den Menschen als Menschen auszeichnet. Aber auf der anderen Seite stimmt die Assoziation auch nicht, denn der Songtitel erscheint nur als mögliche und keineswegs notwendige Exemplifizierung dessen, was sich im Bild darstellt.

Was stellt sich in ihm dar? Statt durchgängig monochrom schwarz zu sein, besitzt das Bild, im Unterschied zu allen anderen Bildern der Reihe, in seinem Zentrum ein kleines rechteckiges Farbfeld. Dessen Blau, das hier je nach Einfall des Lichtes und nach Perspektive des Betrachters mal intensiver, mal weniger intensiv strahlt, verschwimmt mit dem es umgebenden schwarzen Grund und scheint sich nur mühsam davon abzuheben. Es ist, als ob sich die Blautöne der übrigen Bilder im letzten Bild konzentriert hätten oder als ob das dunkle Blau des letzten Bildes ins Schwarz der übrigen Bilder übergegangen sei.

Sieht man genauer hin, erkennt man, dass das Bild eine eigentümliche Faktur besitzt: Der Künstler hat mehrere Farbschichten übereinander gemalt; es weist eine Haptik auf, die jeden Illusionismus zurückweist. Die Schichten markieren, fast unsichtbar, zwei fensterähnliche Rahmen, so dass das Blau im Zentrum des Bildes eine spezifische Wirkung auf den Betrachter ausübt: als würde es den Betrachter anziehen oder ihm, umgekehrt, entgegenkommen, – als würde es aus sich heraus leben, eine autonome Kraft sein – eben die im Titel bezeichnete Kraft des Glaubens: möglicherweise eine Idee oder auch ein – erst herzustellendes – Ideal⁹.

*

In Detlef Günthers malerischen Arbeiten, wird – das zeigt die soeben besprochene Werkreihe – immer weniger oder auch nichts mehr abgebildet: das Sichtbare erscheint zwar aus dem Unsichtbaren: als blaues Figurativ aus einem schwarzen Abgrund, blitzt in ihm auf, aber vermag sich aus ihm nicht wirklich zu lösen. Hier kann keine Geschichte mehr erzählt oder irgendein Phänomen erläutert werden. Diese Bilder haben sich von der Vorherrschaft der Dingwelt gelöst, sich von sich selbst befreit. Sie sind zu Meta-Bildern geworden, indem sie die Geschichte von der Möglichkeit des Erscheinens der Idee – des Menschen, seines Glaubens und seiner Freiheit – eigens problematisieren.

Raum und Zeit, Bild und Begriff, Sichtbares und Unsichtbares treten hier – im Raum, im Bild, im Sichtbaren – aus- und ineinander. Es ist, als wollte der Künstler auf eine Bewegung aufmerksam, aber sie auch zugleich rückgängig machen, die er in einem Gespräch einmal folgendermaßen beschrieben hat: „Es gibt so etwas wie einen Kult der Innerlichkeit; das ist, denke ich, noch etwas anderes als der immer wieder gerne herbeizitierte Narzissmus: Das Innere wird, im Zwang zur Selbstverwirklichung, in der Diktatur der Veräußerlichung von Individualität als Singularität, ins Außen gestülpt, die Zeit stürzt in den Raum.“

Die Zeit stürzt in den Raum. Das heißt, wir gehen nicht nur durch die Tür nach außen – das tun wir alle Tage: wir äußern und entäußern uns ständig. Es ist vielmehr so, als ob wir nur dadurch nach innen gelangten: wir uns nur so unserer selbst

(er)innerlich werden könnten: in through the out door. Die Wiederaneignung der Geschichte, unserer, der individuellen, aber auch der universellen Geschichte scheint unterbrochen, denn Geschichte – das ist die Wahrheit der Posthistorie – wird immer wieder gemacht, ohne Atempause. Stets trifft der Mensch auf seine eigenen Wirkungen; wo immer er hinkommt, ist er schon da. Es gibt nichts Anderes mehr.

Oder doch? Es ist, als ob der Heiligenschein oder – mit Giorgio Agamben – die Aureole im Werk Detlef Günthers diese Frage nach dem Anderen erneut aufwirft. Die Aureole scheint, da ihr ihr Träger abhanden gekommen ist, keinen Platz mehr unter den Menschen zu finden, sich in eine Ferne zurückgezogen zu haben, aus der sie nicht mehr zurückgeholt werden, nicht mehr erscheinen kann – oder eben nur so, dass sie im Sichtbaren eine völlig neue Funktion erlangt: als pure Konstellation im Raum¹⁰, als reiner Verweisungszusammenhang, der auf nichts mehr verweist als eben, im Meta-Bild, auf Transzendenz.

Exkurs

„(...) and if everyone opened their heart they'd see / that every human is holy to someone.“
(Graham Nash & Jeff Pevar)

III. Human Image. Loving the Alien

Am 25.3.2017 besuchte ich die Vernissage von Detlef Günthers Ausstellung *Human Image. Loving the Alien* in der Galerie ‚Andreas Reinsch Project‘ am Oranienplatz in Berlin-Kreuzberg. Diese Ausstellung war – der Titel deutete es an, und die Bilder stellten es dar – so etwas wie ein vorläufiges Fazit. Auf großformatigen Siebdrucken (oft 100 cm x 70 cm, gelegentlich auch 220 cm x 180 cm groß) waren hier alle Motive versammelt, die Günthers konzeptuellen Ansatz kennzeichnen: das des menschlichen Gesichts und Körpers, seiner technologischen Vermessung und Verbesserung, seiner Einbettung in einen profanen, aber auch sakralen Kontext sowie seiner historischen Dimension mit Blick sowohl auf das Humanitätsideal der Renaissance als auch auf den Transhumanismus.

Umringt von Menschen unter Bildern von Menschen, die hier, ohne dass sie daran dachten, selber ein bestimmtes Bild vom Menschen abgaben, stellte ich mir die Frage, was für ein human image sich in dieser Verdoppelung zeigte, was für ein Phänomen sich hier abzeichnete: dass Menschen Menschenbilder betrachten und dabei ins Reden – zweifelsohne über sich selber, über Menschen – kommen. Und mit dieser reflexiven, Distanz erzeugenden Frage fühlte ich mich selbst für einige Stunden einem Alien gleich; denn sie machte mich zu einem randständigen Dritten: dem Betrachter von Betrachtern von Bildbetrachtungen von Menschen.

Was ich sah, waren, in der Tat, Menschenbilder, zweiseitige: eigentümlich antiquierte, aus einer fernen Vergangenheit, der Renaissance kommende und eigentümlich verzerrte, in eine nahe Zukunft, des Transhumanen verschobene Bilder einer Geschichte, die die Geschichte unserer Freiheit ist: „Weder als einen Himmlichen noch als einen Irdischen habe ich dich geschaffen“, sagt da, in Picos Rede *De Hominis Dignitate* von 1486, Gott zu seinem Geschöpf, „und weder sterblich noch unsterblich habe ich dich gemacht, damit du wie ein Former und Bildner deiner selbst nach eigenem Belieben und aus eigener Macht zu der Gestalt dich ausbilden kannst, die du bevorzugst.“¹¹

In dieser Lesart, die D.G. seit seiner umfangreichen Werkübersicht *Heaven Opens*¹² den Rezipienten seiner Arbeiten ausdrücklich anbietet und die er auch an diesem Abend in einer kurzen Ansprache wieder bekräftigt, in dieser Lesart ist die Aureole, die in vielen seiner Werke einen zentralen Platz einnimmt und die auch hier jedem der ausgestellten Siebdrucke buchstäblich ihren Stempel aufdrückt, das Emblem einer Frage: der Frage nach der Freiheit und der mit ihr einhergehenden Lebendigkeit des Individuums. Das Menschenwerk, das seit der Renaissance auf dem Weg ist, ist ein Werk der individuellen und gesellschaftliche Lebendigkeit; und als dieses ist der Mensch sein eigenes Kunstwerk, ist er der Former und Bildner seiner selbst nach eigenem Belieben und aus eigener Macht.

*

Detlef Günther nahm auf der Vernissage seiner Ausstellung auch ausdrücklich Bezug auf die Chamäleon-Metapher, mit der Pico della Mirandola in seiner Rede den Menschen als ein grundsätzlich freies Geschöpf kennzeichnen zu können glaubte¹³. Gleichzeitig bezog sich der Künstler jedoch – auch schon durch den Untertitel seiner Ausstellung: *Loving the Alien* – auf den Entertainer, Pop- und Rocksänger David Bowie¹⁴, dem aufgrund seiner Wandelbarkeit von der Musikpresse der Spitzname „Chamäleon des Pop“¹⁵ verliehen wurde. Diese Koinzidenz im Gebrauch einer nicht eben ungewöhnlichen Metapher¹⁶ scheint kein Zufall zu sein. Denn mit ihr verbindet sich eine dem kollektiven Unbewussten durchaus vertraute Ambivalenz: Auf der einen Seite zeugt die Fähigkeit des Chamäleons, seine Farbe den jeweiligen Naturgegebenheiten anzupassen, von einer hohen Flexibilität und Wandelbarkeit. Dabei wird man einem Künstler wie David Bowie unterstellen können, dass er, anders als das buchstäbliche Chamäleon, die eigenen Wandlungsprozesse stets willentlich initiierte. Aber auf der anderen Seite sind solche Wandlungen doch immer auch Reaktionen auf vorgängige Veränderungen in den Kontextbedingungen eines Subjekts. D.h. diese Wandlungsprozesse sind von diesen Kontextbedingungen weitgehend erzwungene Anpassungsprozesse. Wären sie es nämlich nicht, wäre die Metapher funktionslos.

Was hier im ersten Moment als wenig bedeutsam erscheint: die Ambivalenz oder sogar, wie man vermuten kann, der Fehlgriff im Gebrauch der Chamäleon-Metapher, verdeutlicht tatsächlich das zentrale Problem im Freiheitsverständnis der Moderne: War dieses Verständnis noch zu Zeiten Picos vom Bewusstsein der Gottesebenenbildlichkeit des Menschen durchdrungen und getragen¹⁷, so müssen wir heute das, was wir unter Freiheit verstehen, in den Bedingungs-zusammenhang der Natur re-integrieren¹⁸. Und es stellt sich daher die unter post-, trans- und metahumanistischen Vorzeichen kaum zu beantwortende Frage, ob Freiheit in dieser Re-integration nicht gerade relativiert werden muss.

Vollkommene Freiheit wird insofern heute anders zu definieren sein als noch zu Zeiten der Renaissance oder der beginnenden Moderne. Sie kann nicht mehr absolute, unbedingte, sondern nurmehr relative, bedingte Freiheit sein, solche, durch die die Grenzen der Humanität: die der eigenen Endlichkeit und die der natürlichen Ressourcen gewahrt bleiben. Anders gesagt, „absolut“, „unbedingt“ frei zu sein hieße, scheinbar paradox, Handlungen, die möglich sind, zu unterlassen, dem positivistischen Können ein negativistisches Wollen entgegenzustellen: „aus Freiheit Möglichkeiten ungenützt zu lassen, anstatt unter irrem Zwang auf fremde Sterne einzustürmen“¹⁹.

Philosophische Reflexionen

„Heaven is here / Beyond the idea / To be forever lost / Beside the true behest / Of Earth.“
(Roy Harper)

IV. Ein Heiligenschein ging seinen Heiligen suchen

Wie frei ist der Mensch wirklich? Und wie weit reicht, geschichtlich gesehen, das Pathos, mit dem der Renaissancephilosoph Pico della Mirandola in seiner (nie gehaltenen) *Oratio de hominis dignitate* 1486 die Freiheit feiert? Es scheint, Detlef Günther spannt in seiner Ausstellung *Human Image. Loving the Alien* von 2017 den Bogen von dieser Oratio bis hin zu den hochaktuellen trans-, meta- oder posthumanistischen Pamphleten eines Nick Bostrom²⁰ oder Stefan Lorenz Sorgner²¹: Ausschnitte von Bildern der Renaissance, manchmal mit, manchmal ohne Heiligenschein, stehen in dieser Ausstellung neben Abbildungen von kybernetisch, nano- oder morphotechnisch veränderten Menschenkörpern, -gliedern und -köpfen.

Tatsächlich zitieren Theoretiker wie Bostrom oder Sorgner in ihrer Verteidigung des Transhumanen gerne die Freiheit – die sie vorsorglich als negative Freiheit klassifizieren²² –, aber D. G.'s Collagierungen scheinen mehr die Frage in den Raum zu stellen: Welche systematischen Zusammenhänge gibt es hier?, als Antworten liefern zu wollen. Denn ironischerweise berufen sich die Vertreter des Transhumanismus, die sich alle als Naturalisten verstehen, ausschließlich auf Praktiken des physischen: pharmakologischen, morphologischen, genetischen etc. Enhancement, während die „Vervollkommnung des Menschen“, an die Renaissancephilosophen wie Leonardo Bruni, Marsilio Ficino oder Pico della Mirandola glaubten, eher geistig-ethischen Zuschnitts war²³.

Kein Zweifel kann jedenfalls daran bestehen, wie die Wahl, die Gott der Rede Pico della Mirandas zufolge den Menschen gelassen hat: „Du kannst nach unten hin ins Tierische entarten, du kannst aus eigenem Willen wiedergeboren werden nach oben in das Göttliche.“²⁴, von den Renaissancephilosophen entschieden worden wäre. Und noch etwas sollte nicht unerwähnt bleiben: Die Freiheit, von der Pico della Mirandola in seinem Text spricht, ist eine von Gott gegebene, d. h. sie ist selber nicht frei von den Menschen errungen, sondern eine Freiheit, deren Grund – hier könnte man von einem Implement sprechen – die Unfreiheit ist: „Wir sind“, heißt es bei Pico, „geboren worden unter der Bedingung, daß wir das sein sollen, was wir sein wollen.“²⁵

Es gibt also gewissermaßen einen Zwang zur Freiheit („der Mensch ist“, wie Sartre sagt, „verurteilt, frei zu sein“²⁶), einen Zwang, den der Transhumanist zwar denken, aber nicht ableiten kann. Denn wie könnte die Freiheit eine von Natur gegebene, mit Naturgesetzen erklärbare Freiheit sein? Naturwissenschaftlich gesehen wäre nämlich die Freiheit eher ein Wunder, eine Illusion, es dürfte sie eigentlich gar nicht geben, da sie der Idee einer durchgängigen Determiniertheit der Natur fundamental widerspricht²⁷. Das Pathos der Freiheit, das im Transhumanismus gelegentlich aufkeimt, ist daher systematisch eher frag- und historisch unglaubwürdig.

*

Ist also die Idee der Freiheit an die des Glaubens notwendig gebunden? Und wenn ja, wie? In Detlef Günthers Arbeiten, die seit 2007 im Zusammenhang mit seinem *Sen-Giotto*-Projekt stehen – ich werde mich im Folgenden vor allem auf

die Steinplatten beziehen²⁸ – wird das Problem nicht gelöst, sondern werden, im Sinne konzeptueller Kunst, erneut die grundlegenden Fragen aufgeworfen: Aus den berühmten Fresken Giottos aus der Capella Scrovegni im italienischen Padua eliminiert der Künstler alle realistischen Bildelemente (Personen, Gebäude, Landschaften, sogar der Himmel fällt weg) und behält lediglich die über den Köpfen der dargestellten Personen schwebenden Heiligenscheine zurück, und zwar in ihrer präzisen räumlichen Konfiguration.

So scheint es, dass, in Umkehrung der üblichen historischen Perspektive entlang der geläufigen These der Säkularisierung, den Aureolen ihre Engel und Heiligen, ja gar die Menschen selbst abhanden gekommen sind. Die vielfältigen Bezüge von Engeln und Heiligen, Heiligen und Menschen bleiben bestehen; das zeigt der Kunstgriff der Beibehaltung ihrer räumlichen Zuordnungen. Aber es gibt nichts oder niemanden mehr, der diese Zuordnungen noch übernehmen oder sich ihnen aussetzen könnte. Der Schein des Göttlichen irrlichtert, und zwar genau von dem Moment an, in dem der Bezug von Heiligem und Menschlichem unterbrochen ist. Was bleibt, ist die Idee der Transzendenz, eine Idee, in der – in einer zunehmend von Gott verlassenen Welt – Freiheit und Glaube aufeinander verwiesen sind. In der für die Anfänge der Renaissance so wichtigen negativen Theologie des Nikolaus Cusanus²⁹ wird dieser Gedanke das erste Mal in seinen Grundzügen artikuliert: Wenn, weil wir von Gott nichts Positives wissen können, wir auch nicht wissen können, ob er existiert oder nicht existiert (der Grundgedanke der *docta ignorantia*), bleibt es auf immer eine Frage des Glaubens, anzunehmen, dass er existiert oder nicht existiert. Selbst der Atheist ist auf diese Weise noch ein Gläubiger, und deshalb können wir, wie auch immer wir uns zu den letzten – und vielleicht sogar vorletzten Dingen – verhalten, nicht nicht glauben.

Dann aber bleibt immer noch eine Möglichkeit, eine letzte Möglichkeit, von unserer Freiheit Gebrauch zu machen: uns zu den letzten und vorletzten Dingen überhaupt nicht mehr zu verhalten, aus der onto- wie phylogenetischen Geschichte, in der dieses Verhältnis über Jahrtausende Thema war – aus der Geschichte des Menschseins –, auszusteigen. Im Post-, Trans- oder Metahumanismus der Gegenwart ist diese negative Möglichkeit Realität geworden: Wenn wir etwas nicht wissen können, dann, so die Annahme, können wir dazu nur schweigen: unser Diskurs drehe sich auf ewig im Kreise der Immanenz. Er sei ein verschlossener, in sich geschlossener Diskurs, und das allein scheine die Lösung zu sein ... Er sei ein Diskurs ohne Transzendenz, der – paradoxerweise – einer bestimmten, physischen Selbsttranszendenz des Menschen das Wort redet.

V. Notwendigkeit der Geschichte; Unbestimmtheit des Menschseins

Freiheit und Glaube sind jedoch keine Absoluta; sie verwirklichen sich nicht im luftleeren Raum, sondern immer nur in dem einer Geschichte, die ihrerseits durch Freiheit und Glaube konstituiert wird. Diese Geschichte lässt Detlef Günther in vielen seiner Ausstellungen – das ist die Idee seines Konzeptes – Revue passieren. Immer wieder kehrt er dabei, wie in *Dignity of Man* (2006/2010) oder zuletzt in *Human Image* (2017), zur Renaissance zurück. Sie ist das Modell, an dem er sich orientiert, d.h. mit dem er seine eigene künstlerische Freiheit relativiert. Diese ist eben nicht nur negative Freiheit, nicht nur die eines anything goes³⁰. Sie steht, ob sie es will oder nicht, im historischen Vermittlungskontext – will sie es, ist sie positive, will sie es nicht, ist sie negative Freiheit.

Freiheit und Unfreiheit, Glaube und Unglaube, Transzendenz und Immanenz kollidieren in diesem Kontext miteinander. Genau das ist aber die initiale historische Erfahrung der Renaissance, an die wir anknüpfen können – ja, anknüpfen müssen, da wir deren historisches Apriori teilen: Indem Renaissancekünstler, -architekten, -philosophen und -literaten den Anspruch erhoben, die Vergangenheit („die Alten“, „die Antike“, „Rom“ etc.) nachzuahmen, erfuhren sie die Unwägbarkeiten von Nachahmung: „Ein Gesprächspartner in Castigliones ‚Hofmann‘ erklärte: Wenn wir die Alten nachahmen, dann unterscheiden wir uns tatsächlich bereits von ihnen, da die Alten niemand anderen nachahmten.“³¹

Die Nachahmung von Originalen ist insofern stets originell. Aber eben deshalb auch unmöglich. Die Renaissancekünstler, -architekten, -philosophen, -literaten sahen zunächst den Abstand zwischen Vergangenheit und Gegenwart nicht, der für uns Heutige, die wir durch und durch historische Subjekte sind, völlig selbstverständlich ist. Überall sahen sie, wie Foucault gezeigt hat, über historische, aber auch systematische Abstände hinweg, Ähnlichkeiten³². Aber als sie sich mit ihnen konfrontierten – sie fuhren nach Rom, betrieben Textkritik – realisierten sie, dass es für eine Fülle von Formen gar keine antiken Vorbilder gab, sahen sie den Abgrund, der sie von ihren Vorbildern trennte. Das Material, das sie vorfanden, stieß gleichsam ihre Projektionen zurück – auf sie selbst.

Nur diese Bewegung der Projektion und Rejektion – die im Werk von D. G. kraft seiner Auseinandersetzung mit der Renaissance rekonstruiert und antizipiert wird – kann insofern als Modell für die Idee eines kommenden Menschseins gelten, eines Seins, das seine Geburt, seine Bestimmtheit, schon hinter sich, aber seine Transzendenz, seine Unbestimmtheit, noch vor sich hat: *Transnaissance* – als neue Form der Renaissance im Sinne einer Renaissance des Humanismus: „Ohne etwas prophezeien zu wollen“, schrieb Erich Fromm 1961, „glaube ich, daß es heute für den modernen Menschen und für den Menschen auf dieser Erde überhaupt im wesentlichen nur die Alternative gibt zwischen der Barbarei und einer neuen Renaissance des Humanismus.“³³

*

Ist es möglich, ein Porträt des Menschen zu malen? Nicht nur eines Menschen, sondern des Menschen? – Mir scheint, in seiner Werkreihe *Grund. Transnaissance no.2* (2016) hat Detlef Günther diesen waghalsigen Versuch unternommen. In *Dignity of Man* (2006/2010) hatte er noch mit ausdrücklichem Bezug auf Picco della Mirandolas Rede *Über die Würde des Menschen* lediglich das Programm zu einem solchen Versuch formuliert, ein Programm, an das er nun, zehn Jahre später mit *Transnaissance no.1* (2015) erneut anknüpfen sollte: Wenn ein Menschenbild möglich sein soll – und das müsse für einen Künstler buchstäblich ein Bild vom Menschen sein –, so könne es, hatte er dort behauptet, nur ein unbestimmtes Bild sein.

In der Arbeit gleichen Titels, *Indeterminate Image*³⁴, wurde diese Behauptung unter Verweis auf das dynamische Verständnis des Menschen in der Renaissance zunächst illustriert. Sie stellte ein Bild dieses unbestimmten Bildes dar: Über dem zu einem Poster von fast vier Metern Breite und einem Meter Höhe vergrößerten Textausschnitt von Mirandolas Rede sind fotografische Abbildungen zweier Köpfe von Schaufensterpuppen montiert, deren Gesichter durch schwarze Balken – einem digitalen oder genetischen Identitätscode vergleichbar – verdeckt werden. Rechts neben diesen Abbildungen findet sich, in einem intensiven Blau gehalten, der Schriftzug ‚Indeterminate Image‘, wobei das Wort ‚Indeterminate‘ von

der Scherbe eines zerbrochenen Spiegels wie durch ein Ausrufezeichen hervorgehoben wird.

In den Arbeiten der Werkreihe *Grund. Transnaissance no.2* wird dann die Unbestimmtheit des Menschen selbst, nicht nur die seines Bildes, zum Bild, stellt sich in ihm als Unbestimmtheit dar: als schwarzer Grund. Es ist, als ob sich das Schwarz des digitalen, genetischen Identitätscodes universalisiert hätte. Aber der Schein trügt. Die zehn Bilder wirken zwar auf den ersten Blick monochrom schwarz, sind es aber nicht. Denn sie weisen jeweils eine unterschiedliche Faktur auf, die jedes Bild individualisiert. Durch einen gestischen Auftrag in mehreren, manchmal deutlich sichtbaren Schichtungen sowie durch Verwischungen wirkt das Schwarz je nach Einfall des Lichtes und nach Perspektive des Betrachters mal heller und mal dunkler, so dass die Farbe zwischen Schwarz und Blau-Grün changiert.

Darin lässt sich nicht nur ein werkgeschichtlicher Fortschritt feststellen: der blaue Schriftzug, die philosophische Parole, löst sich im Bild auf, wird ins Unsichtbare verschoben und gerade dadurch „sichtbar“ gemacht. Die Werkreihe stellt auch einen Fortschritt in der Konzeptualisierung von Unbestimmtheit dar. Diese ist nicht die reine Unbestimmtheit: die einer willkürlichen, negativen Freiheit ohne Transzendenz und Geschichte. Sie ist diejenige Unbestimmtheit – und damit Unabbildbarkeit –, die durch keine Allgemeinheit, weder einer Gesellschaft noch einer Gemeinschaft antizipiert oder relativiert werden kann. Im Übergang vom Allgemeinen zum Singulären, vom Gemeinsamen zum Eigenen, von der Sprache zum Sprechen, von der Potentialität zur Aktualität kommt sie zum Zuge: die Unbestimmtheit des menschlichen Individuums.

¹Vgl. Lawrence Weiner, Statement, in: Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965, hg. v. G. de Vries, Köln 1974, S. 249 (ursprgl. in: January 5-31, 1969, Kat. New York 1969, o.S.).

²Detlef Günther, Heaven Opens, Tübingen 2009, o. S. (Teil 5).

³Vgl. zu einem genau entgegengesetzten Verständnis konzeptueller Kunst: Ulrich Tragatschnig, Konzeptuelle Kunst. Interpretationsparadigmen, Berlin 1998, insbes. S. 20.

⁴Vgl. Gesichter der Renaissance. Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst, hrsg. v. K. Christiansen & St. Weppelmann, München 2011.

⁵Vgl. Samuel Y. Edgerton, Giotto und die Erfindung der dritten Dimension, übers. v. F. Böhler u.a., München 2004, S. 74-84, sowie: Detlef Günther, Heaven Opens, Tübingen 2009, o. S. (Teil 5).

⁶Giorgio Agamben, Die kommende Gemeinschaft, übers. v. A. Hiepko, Berlin 2003, S. 53.

⁷Giovanni Pico della Mirandola, Oratio de hominis dignitate / Rede über die Würde des Menschen. Lateinisch / Deutsch, hg. u. übers. v. G. v. d. Gonna, Stuttgart 2009.

⁸King Crimson, The Power to Believe, Sanctuary Records Group 2003 (SANCD 155).

⁹Vgl. Christian Kupke, Die Unausweichlichkeit von Partizipation. Überlegungen zur Ubiquität von Partizipation und ihre Folgen für die künstlerische Produktion, in: Kunstforum International, Bd. 240, Juni / Juli 2016, S. 56-65.

¹⁰Vgl. die Abbildungen in Günther, Heaven Opens, a.a.O.: Sen Giotto. Leinwand für 38 Steine, gerichtetem Klang, eingefärbtes TV und Himmel (Entwurf), o. S.

¹¹Giovanni Pico della Mirandola, Oratio de hominis dignitate / Rede über die Würde des Menschen, a.a.O., S. 9.

¹²Detlef Günther, Heaven Opens, a.a.O.

¹³Pico della Mirandola, Oratio de hominis dignitate / Rede über die Würde des Menschen, a.a.O., S. 10.

¹⁴Der Song ‚Loving The Alien‘ findet sich auf der folgenden CD von David Bowie: Tonight, Virgin Records CDVUS97 (1999); vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/Loving_the_Alien.

¹⁵Vgl. die Einträge unter „Chamäleon des Pop“ in diversen Internet-Suchmaschinen.

¹⁶Vgl. Lutz Röhrich, Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten, Freiburg / Br. 1991, Bd. 1, S. 289 (Stichwort: Chamäleon).

¹⁷Vgl. Rüdiger Safranski, Das Böse oder Das Drama der Freiheit, Frankfurt / M. 1999, S. 24.

¹⁸Vgl. hierzu: Chr. Kupke, Versuch über die Möglichkeit und die Unmöglichkeit von Freiheit. Entwurf eines relativistischen Freiheitskonzepts, in: Eckle, I., Heinze, M. et al. (Hrsg.), Freiheit zwischen Norma-tivität und Kreativität, Berlin 2016, S. 172ff.

¹⁹Theodor W. Adorno, Minima Moralia, Frankfurt / M. 1982, S. 207.

²⁰Nick Bostrom, Why I Want to be a Posthuman When I Grow Up, in: Medical Enhancement and Posthumanity, hg. v. B. Gordijn u. R. Chadwick, New York 2009, S. 107-136.

²¹Stefan Lorenz Sorgner, Transhumanismus. Die gefährlichste Idee der Welt?, Freiburg / Br. 2016.

²²Vgl. z.B. bei Sorgner, Transhumanismus, a.a.O., S. 62, 156ff, 168 passim.

²³Vgl. Peter Burke, Die Renaissance, übers. v. R. Cackett, Berlin 1990, S. 30f; vgl. a. ders., Die europäische Renaissance, übers. v. K. Kochmann, München 1998, S. 49f.

²⁴Pico della Mirandola, Oratio de hominis dignitate / Rede über die Würde des Menschen, a.a.O., S. 9.

²⁵Ebd., S. 13 (Hervorh. C.K.).

²⁶Jean-Paul Sartre, Der Existenzialismus ist ein Humanismus, übers. v. V. v. Wroblewsky, in: ders., Der Existenzialismus ist ein Humanismus, Hamburg 2000, S. 145ff, hier S. 155.

²⁷Man vgl. die im Zusammenhang mit den Veröffentlichungen des Neurophysikers Benjamin Libet entfachte Diskussion, z.B. in: Hirnforschung und Willensfreiheit. Zur Deutung der neuesten Experimente, hg. v. Chr. Geyer, Frankfurt / M. 2004.

²⁸Vgl. die Abbildungen in Günther, Heaven Opens, a.a.O.: Sen Giotto. Leinwand für 38 Steine, gerichtetem Klang, eingefärbtes TV und Himmel (Entwurf), o. S.

²⁹Vgl. etwa Ernst Cassirer, Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance, Darmstadt 1963, S. 7-48 sowie S. 49-76.

³⁰Hiermit ist nicht Paul Feyerabends wissenschaftsmethodisches „Anything goes“ gemeint (vgl. Wider den Methodenzwang, Frankfurt/M. 1976, S. 21ff), sondern das ethische, das sich der historischen Vermittlung widersetzt.

³¹Peter Burke, Die europäische Renaissance, a.a.O., S. 257.

³²Vgl. Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge, übers. v. U. Köppen, Frankfurt/M., S. 46-77.

³³Erich Fromm, Der moderne Mensch und seine Zukunft, in: ders., Humanismus als reale Utopie, hg. v. R. Funk, Berlin 2005, S. 17ff, hier S. 33f.

³⁴Vgl. die Kataloge: D.O.M. Dignity of Man, S.7 und: Transnaissance no. 1, S. 11.

The Power to Believe 2.0

Notes on the work of Detlef Günther

Christian Kupke, September 2017

“Wandering and wandering / What place to rest the search? / The mighty arms of Atlas / Hold the heavens from the earth.” (James Patrick Page & Robert Anthony Plant)

I. Multilingualism and its development

Detlef Günther is an artist who uses a multitude of media codes in which to express himself: paintings and drawings, collages, objects and installations, photographs, video works, and multimedia environments. If one wanted to describe this multilingualism of his work, this heteroglossary (to put it in terms of a concept coined by Bachtin) in just a single word, or to summarize it under one title, one would have to describe it as conceptual.

More specifically, conceptually not primarily in the sense of conceptual art, which initially drafts a concept in the form of a plan that can then be produced by other people in a so-called post-studio production¹ (Günther’s approach to an installation entitled *Sen Giotto - The Manifestation of Volumes* might possibly be understood in this way²), but rather in the sense of a conceptual understanding of his own art activities and art works³.

On the one hand, everything revolves around the concept of humanity and the (implicit) question as to whether it is possible to portray the human being itself, rather than just individual people. Günther pursues this question by seeking to achieve a historical reappropriation of certain pictorial elements and themes of the Renaissance (e. g. the human face) in the “Faces of the Renaissance”⁴, or the halos resp. aureoles in Giotto’s frescoes in the Arena Chapel of Padua.⁵ According to his own statement, the artist would like to understand the aureole in the manner of Giorgio Agamben, as “a trembling of what has come to its completion“, as a “supplement that adds to perfection.”⁶

But to whose perfection? To the perfection of humankind, or, more precisely, to humankind’s absolute, unlimited freedom, as evoked impressively by the Renaissance philosopher Pico della Mirandola in his oration *De hominis dignitate / On the Dignity of Man*.⁷ This is why the artist’s work also repeatedly addresses the concept of freedom and, here, with the question of how far this freedom extends, how perfect, how absolute it is: whether it extends beyond the concept of humanity, as is the case with the current phenomena of so-called “trans-, meta- or posthumanism, or whether it suspends this concept, makes it to cease to exist, because it is always bound to certain notions or images of humanity.

*

The development of the conceptual heteroglossary in Detlef Günther’s work over the years can be briefly characterized as follows: The artist initially devoted himself, at the end of the 1980s, to the precarious relationship between human figure and space. Then, in the early 1990s – for example in the project *Gelb 92* – he addressed the manifold patterns of seeing. Here, the openly visible, in its combination of form and color, was at the forefront of his artistic interest: How is the

same form or figure, one and the same color, perceived in different spatial, temporal, material, and situational contexts?

At the end of the 1990s, in the *Twosuns* project, Günther developed new forms of interaction with digital media in particular. In the course of accelerating electronic developments, this led to a stronger examination of the resulting innovative production methods and their effects on perception. In his works after 2006 (*Dignity of Man* and *Sen Giotto*, but also in his purely painterly works *Transnaissance no. 1* and *Grund - Transnaissance no. 2*), the artist finally faced the question of – or challenge of – the invisible in art, once again with reference to classical production methods.

Ideally speaking, the development Günther addresses is one of balancing two boundaries: the boundary between the analog and the digital on the one hand, and between the visible and the invisible on the other. Both boundaries are essentially the same in essence – less in terms of art theory than in art practice: While the invisible – thought, vision, or intuition – can be understood as the production principle of the visible (it is the invisible that is made visible in the visible), the digital code can be understood as an invisible production principle of the analog (it is the digital code that gives the analog its analogicity).

The formula that can be easily found for this double interrelationship of references is the phenomenological formula of the (invisible) reason and the (visible) shape – which in turn vaguely reminds us of the Platonic idea of the difference between idea and appearance: The reason and the shape are separated from each other and at the same time connected with each other, but in a way that occasionally makes the reason appear as an abyss and the shape as unrepresented in such a way that it is no longer possible to speak of an appearance of even the idea, or an appearance of the idea itself (this brings to mind to Günther's oil paintings from the *Twosuns* cycle, but also the mysteriousness of the aureoles that have been robbed of their holy figures in his *Sen Giotto* project).

II. Space of the image and time of the concept

For the sake of clarity, we would first like to draw attention to the artist's painterly works, in particular the series *Grund. Transnaissance No. 2*. The pictures in this series are monochrome, but not monofrom black. In this respect, they belong together; they are one, but each of them is an individual figure – individual and figurative by virtue of a blue that communicates itself to the black of their background in different ways, literally sharing it with the black. In this respect, the images have a correspondent relationship with one another; they are variants of each other. With one exception, however – that of the last image, which has a special status because it is the only image that is not monochrome throughout, and it also has its own title. This title is "The Power to Believe" and it is reminiscent of a King Crimson CD, or rather a song that includes the lyrics: "She carries me through days of apathy / She washes over me / She saved my life in a manner of speaking / When she gave me back the power to believe"⁸. One gets the impression of a certain ambivalence here: On the one hand, the text association appears to be coherent, for it is not a question of just some type of power but instead of the human power of faith, the one thing that sets humans apart, that makes us human beings. On the other hand, the association is also not correct or coherent because the song title appears only as a possible and not at all necessary exemplification of what is depicted in the picture.

What does the picture depict? Instead of being monochrome black throughout, the image, unlike all other images in the series, has a small rectangular colour field at its center. Its blue, which, depending on the incidence of light and the perspective of the observer, sometimes radiates more intensely and sometimes less intensely, blurs with the surrounding black background and seems to have difficulty standing out from it. It's as if the blue tones of the other pictures had been concentrated in the last picture, or as if the dark blue of the last picture had merged into the black of the other pictures.

A closer look reveals that the painting has a peculiar facture: The artist has painted several layers of paint on top of one another; it has a haptic that rejects any illusionism. These layers mark, almost invisibly, two window-like frames, so that the blue in the center of the picture exerts a specific effect on the viewer. It's as if it would attract the viewer or, conversely, approach him/her; as if it were alive inside, were an autonomous force – precisely the power of faith described in the title: perhaps an idea, or an ideal awaiting its own creation.⁹

*

In Detlef Günther's painterly works, as demonstrated by the series of works just discussed, less and less is depicted, or simply nothing is depicted. The visible appears out of the invisible as a blue figurative from a black abyss, from which it flashes up but is nevertheless not really able to detach itself. It is not possible to tell a story or explain some type of phenomenon here. These images have detached themselves from the supremacy of the world of things, liberated themselves from themselves. They have become meta-pictures in that they specifically address the history of the possibility of the appearance of the idea – of man, his faith, and his freedom.

Space and time, image and concept, the visible and the invisible come together here – in space, in the image, in the visible. It's as if the artist wanted to draw attention to a movement and at the same time reverse it – a movement he once described in a conversation as follows: "There is something that can be referred to as a cult of inwardness, which I think is something different from the narcissism that everyone likes to talk about today: The interior, in the compulsion to achieve self-realization, in the dictatorship of the externalization of individuality, is transferred into the exterior; time plunges into space."

Time plunges into space. This means not only going through a door to the outside – after all, we do that every day: We are constantly expressing ourselves and de-expressing ourselves. No, the issue here is that it seems as if this were the only way to get inside, the only way we can get to the internal(ization) of ourselves – in through the out door. The re-appropriation of history, our history, individual history as well as universal history, seems to be interrupted, because history – and this is the truth of post-history – is repeatedly made, without any pause for breath. Man always encounters his own effects; wherever he goes, he is already there. There is no longer anything outside of this – no "other."

Or is there? It's as if the halo (or as Giorgio Agamben might put it, the aureole) in Detlef Günther's work once again raises this question regarding "that which is the other." Because it has lost the holy figure who had worn it, the aureole seems to have lost its place among men, withdrawn itself into a distance from which it can no longer be retrieved, can no longer appear, or appear only in such a way that it acquires a completely new function in the visible – as a pure constellation in

space¹⁰, as a pure reference context that refers to nothing more than (in the meta-picture): transcendence.

Digression

“(…) And if everyone opened their heart they’d see / That every human is holy to someone.”
(Graham Nash & Jeff Pevar)

III. Human Image. Loving the Alien

On March 25, 2017, I attended the vernissage of Detlef Günther’s exhibition *Human Image. Loving the Alien* in the gallery “Andreas Reinsch Project” at Oranienplatz in Berlin-Kreuzberg. This exhibition was, as the title suggests and the pictures depict, something akin to a preliminary conclusion. All the motifs that characterize Günther’s conceptual approach were gathered on large-format silkscreen prints (often 100 cm x 70 cm, occasionally also 220 cm x 180 cm) – i.e. images of the human face and body, their technological measurement and improvement, their embedding in a secular but also sacred context, and their historical dimension with a view to both the Renaissance ideal of humanity and to transhumanism.

Surrounded by people standing beneath pictures of people who here, without thinking about it, themselves emitted a certain image of the human being, I asked myself what type of human image was being depicted in this “doubling” – what type of phenomenon was emerging here? Perhaps that people look at human images and thereby start talking, without a doubt about themselves, about people. And with this reflexive, distance-generating question, I myself felt like an alien for a few hours, for it made me a marginal third person – the viewer of observers of pictorial observations of humans.

What I saw were, in fact, images of human beings: two-sided, strangely antiquated, and peculiarly distorted images coming from a distant past – the Renaissance – and transported into a near future of the transhuman, of a history that is the history of our freedom. “Neither as a celestial nor an earthly being have I created you,” says God to his creation in Pico’s *De hominis dignitate* of 1486. “And neither mortal nor immortal have I made you, so that you, like a shaper and creator of yourself, can form yourself at your own will and out of your own power into the shape you prefer.”¹¹

In this type of interpretation, which Detlef Günther has been explicitly offering to his audience since his extensive works overview *Heaven Opens*¹², and which he reaffirmed in a brief speech on that evening in March 2017 – in this reading, the aureole, which occupies a central position in many of his works and literally imprints its stamp upon each of the silkscreen prints exhibited, is the emblem of a question, more specifically the question of freedom and the associated vitality of the individual. The work of man, which has continued uninterrupted since the Renaissance, is a work of individual and social vitality. In this sense, man is his own work of art; he is the shaper and creator of himself at his own will and from his own power.

At the vernissage for his exhibition, Detlef Günther also made explicit reference to the chameleon metaphor which Pico della Mirandola used to support his claim in his oration that man was a fundamentally free creature.¹³ At the same time, however, the artist referred to the entertainer and pop and rock singer David Bowie¹⁴

through the subtitle of his exhibition: *Loving the Alien*. Bowie was given the nickname “Chameleon of Pop”¹⁵ by the music press due to his great versatility. This “co-incidence” in the use of a not particularly unusual metaphor¹⁶ seems not to be a coincidence, for it is associated with an ambivalence that is quite familiar to the collective unconscious.

On the one hand, the chameleon’s ability to adapt its color to its respective natural environment testifies to a high degree of flexibility and changeability. And one would be able to assume that an artist like David Bowie, unlike the literal chameleon, always initiated his own processes of change voluntarily. On the other hand, however, such transformations are also always reactions to previous changes in the contextual conditions of a subject. In other words, these processes of change are processes of adaptation largely compelled by such contextual conditions. If they weren’t, the metaphor would be useless.

What seems to be of little significance here at first glance (the ambivalence or, as one might assume, the incorrect use of the chameleon metaphor) actually illustrates the central problem in how freedom is understood in the modern era: Whereas this understanding was permeated and underpinned by the consciousness of man’s image of God at the time of Pico¹⁷, these days we must re-integrate what we mean by freedom into the context of nature¹⁸. A question therefore arises that can hardly be answered in post-, trans- and metahumanism – the question as to whether the concept of freedom needs to be re-evaluated in this re-integration.

In this respect, complete freedom would have to be defined differently today than during the Renaissance, or at the beginning of the modern era. Freedom can no longer be absolute and unconditional; it can only be relative and conditional – a freedom by which the limits of humanity, the limits of one’s own finiteness, and the limits of natural resources are preserved. In other words, to be “absolutely” or “unconditionally” free would mean (in an apparent paradox) to refrain from taking actions that are possible, to juxtapose a negativistic will or desire against a positivistic ability – “to leave possibilities unused when in a state of freedom, instead of rushing to faraway stars under a mad compulsion.”¹⁹

Philosophical reflections

“Heaven is here / Beyond the idea / To be forever lost / Beside the true behest / Of Earth”
(Roy Harper)

IV. A halo looking for its saint

How free is man really? And how far, historically speaking, does the pathos go with which the Renaissance philosopher Pico della Mirandola celebrates freedom in his (never held) *Oratio de hominis dignitate* from 1486? It seems that in his exhibition *Human Image. Loving the Alien*, Detlef Günther stretches the limits of this oration to the highly topical trans-, meta- or posthumanist pamphlets of a Nick Bostrom²⁰ or a Stefan Lorenz Sorgner²¹, for example: excerpts from Renaissance paintings – sometimes with, sometimes without a halo – appear in this exhibition alongside images of cybernetically, nano- or morphotechnically altered human bodies, limbs, and heads.

In fact, theoreticians such as Bostrom or Sorgner in their defense of the transhu-

man like to invoke freedom, which they classify as negative freedom as a precautionary measure²², but Günther's collages seem more to place the question (what are the systematic interrelationships here?) than they seek to provide answers. For ironically, the representatives of transhumanism, who all see themselves as naturalists, refer exclusively to practices of physical: pharmacological, morphological, genetic etc. enhancement, while the "perfection of man", which Renaissance philosophers such as Leonardo Bruni, Marsilio Ficino, or Pico della Mirandola believed in, was probably more of a spiritual and ethical nature²³.

In any case, there can be no doubt about how the choice that God, according to Pico della Mirandola's oration, presented to mankind ("You can degenerate down to the animal, or you can be reborn by your own will upwards into the divine"²⁴) would have been decided by the Renaissance philosophers. There's also something else that should not go unmentioned here: The freedom of which Pico della Mirandola speaks in his text is a freedom given by God, i.e. it has not been won freely by man. Instead, it is a freedom whose foundation – here one could speak of an implement – is the lack of freedom: "We are," it is said in Pico's book, "born on the condition that we should be what we want to be."²⁵

There is, therefore, in a way, a compulsion to freedom ("man is," as Sartre says, "condemned to be free"²⁶), a compulsion that the transhumanist can think but not deduce. After all, how could freedom be freedom given by nature and explained by natural laws? From a scientific point of view, freedom would be more of a miracle – in other words, it would be an illusion, it should not even exist, since it fundamentally contradicts the idea of a universal determinacy of nature.²⁷ The pathos of freedom, which occasionally arises in transhumanism, is therefore systematically rather fragile and historically implausible.

*

So, is the idea of freedom necessarily bound to that of faith? And if so, how? In Detlef Günther's works, since 2007 primarily related to his *Sen Giotto* project (I will refer below to the stone slabs in particular²⁸), the problem is not solved. But in the sense of conceptual art, the fundamental questions are once again raised: The artist eliminates all realistic pictorial elements (persons, buildings, landscapes – even the sky is removed) from Giotto's famous frescoes in the Capella Scrovegni in Padua, Italy, and merely retains, in their precise spatial configuration, the halos floating above the heads of the previously depicted persons.

It thus appears that, in a reversal of the usual historical perspective along the common thesis of secularization, the aureoles have lost their angels and saints, and even their human holders. The multifaceted references to angels and saints and humans remain, whereby this is shown by the trick of retaining their spatial assignments. But there is nothing or no one left to take over or be exposed to these spatial assignments. The glow of the divine is misleading, precisely from the moment when the relationship between the sacred and the human is interrupted.

What remains is the idea of transcendence, an idea in which – in a world increasingly abandoned by God – freedom and faith are linked. In the negative theology of Nicolaus Cusanus²⁹, which is so important for the beginnings of the Renaissance, this thought is articulated for the first time in its basic features: If we cannot know whether God exists or does not exist, because we cannot know anything for certain about him (the basic idea of *docta ignorantia*), it is always a question of faith to assume that he exists or does not exist. Even the atheist is still a believer in this

way, and that is why whatever we may think about the "final things," and perhaps even about penultimate things, we cannot not believe.

However, if this is the case, there is still a possibility – a last possibility – to make use of our freedom by no longer having any opinion about the final and penultimate things, by abandoning the history during which such opinions were the focus of thousands of years of thought, i. e. by abandoning the history of mankind. In the post-, trans- or metahumanism of the present, this negative possibility has become a reality: If we cannot know something, then, it is assumed, we can only remain silent – our discourse is a closed, self-contained discourse, and that alone seems to be the solution.... it is a discourse without transcendence that – paradoxically – makes the case for a certain physical self-transcendence of man.

V. The need for history; the indeterminacy of being human

Freedom and faith, however, are not absolute; they are not realized in a vacuum, but always only in a historical context that is itself constituted by freedom and faith. Detlef Günther reviews this history in many of his exhibitions – it's the idea behind his concept. As in *Dignity of Man* (2006/2010) and, most recently, in *Human Image* (2017), he repeatedly returns to the Renaissance. It's the model that serves for him as a point of departure, i.e. a model he uses to put his own artistic freedom into perspective. It is not only negative freedom, not just a freedom of "anything goes"³⁰. It exists in the historical context of mediation, whether it wants to or not – and if it wants to, it is positive freedom, while if it does not want to, it is negative freedom.

Freedom and lack of freedom, faith and lack of belief, transcendence and immanence collide in this context. But that is precisely the initial historical experience of the Renaissance, which we can, and indeed must call upon, since we share its historical a priori: In that Renaissance artists, architects, philosophers, and literati asserted the claim of imitating the past ("the ancients," "antiquity," "Rome" etc.), they experienced the uncertainties associated with such imitation. One of the interlocutors in Castiglione's *The Book of the Courtier* explained it as such: "If we imitate the old, we are in fact already different from them, because the old did not imitate anyone else."³¹

The imitation of originals is therefore always original. But that's also why such imitation is impossible. The Renaissance artists, architects, philosophers, and literati did not see, at a first glimpse, the distance between the past and the present, which is completely natural for us today, as we are through and through historical people. As Foucault showed, they overlooked historical but also systematic distances and instead saw similarities³², but when they confronted them (they went to Rome, performed critical analyses of texts), they realized that there were no ancient models for a wealth of shapes, they saw the abyss that separated them from their models. The material they found, as it were, repeatedly repelled their projections back on to themselves.

Only this movement of projection and rejection, which is anticipated in the work of Detlef Günther through his confrontation with the Renaissance, can thus be regarded as a model for the idea of a coming humanity, a being that has already left behind its birth and its determinacy, but which still has its transcendence – its indeterminacy – ahead of it; *Transnaissance* as a new form of the Renaissance in

the sense of a renaissance of humanism: “Without wanting to prophesy anything,” wrote Erich Fromm in 1961, “I believe that today there is essentially only one choice whatsoever for modern man and for the people of the earth: the choice between barbarism and a new renaissance of humanism.”³³

*

Is it possible to paint a portrait of man? Not a portrait of just a human being, but of the human being itself? It seems to me that in his series of works *Grund. Transnaissance no. 2* (2016), Detlef Günther in fact made a daring attempt to do so.

In *Dignity of Man* (2006/2010), he had formulated, with explicit reference to Pico della Mirandola’s *Oration on the Dignity of Man*, only the program for such an attempt, a program which he was then to resume nearly ten years later with *Transnaissance no. 1* (2015). If an image of the human being is to be possible (and for an artist this must literally be an image of the human being itself), then, Günther claimed in *Transnaissance no. 1*, it could only be an indeterminate image.

In his work of the same title, *Indeterminate Image*³⁴, this assertion was initially illustrated by reference to the dynamic understanding of man in the Renaissance. The work depicts an image of this Indeterminate Image: Above an excerpt from Mirandola’s oration, which had been enlarged to a “poster” nearly four meters wide and one meter high, photographic images are placed of two heads of mannequins whose faces are hidden by black bars – similar to a digital or genetic identity code. To the right of these images, held in an intense blue, is the lettering “Indeterminate Image,” whereby the word “Indeterminate” is emphasized by the shard of a broken mirror, as if by an exclamation mark.

In the works of the series *Grund. Transnaissance no. 2*, the indeterminacy of man himself, and not only that of his image, becomes the image – it is depicted in the image as indeterminacy, as a black background. It’s as if the black of the genetic identity code has become universalized. But appearances can be deceiving, as they are here: The ten pictures seem monochrome black at first glance, but they are not. That’s because each of them has a different structure that makes them unique. Through a gestural application in several, sometimes clearly visible layers, as well as through blurring, the black can appear lighter or darker depending on the incidence of light and the perspective of the observer: the color shimmers back and forth between black and blue-green.

It is not only a work-historical progress that can be discerned here: The blue lettering – the philosophical slogan – dissolves in the picture, is shifted into the invisible, and precisely through this process is made “visible.” Instead, the series also represents an advancement in the conceptualization of indeterminacy. This is not pure indeterminacy – i.e. that of an arbitrary freedom without transcendence and history. It is instead an indeterminacy (and thus inimitability) that cannot be anticipated or made relative by any commonality, neither by society nor by community. In the transition from the general to the singular, from the common to the particular, from language to speech, from potentiality to actuality, indeterminacy assumes its rightful place: the indeterminacy of the human individual.

¹ cf. Lawrence Weiner, Statement: Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965, ed. v. G. de Vries, Köln 1974, p. 249 (primordially in: January 5-31, 1969, Kat. New York 1969, o.S.).

² Detlef Günther, Heaven Opens, Tübingen 2009 (part 5).

³ cf. zu einem genau entgegengesetzten Verständnis konzeptueller Kunst: Ulrich Tragatschnig, Konzeptuelle Kunst. Interpretationsparadigmen, Berlin 1998, esp. p. 20.

⁴ cf. Gesichter der Renaissance. Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst, ed. v. K. Christiansen & St. Weppelmann, München 2011.

⁵ cf. Samuel Y. Edgerton, Giotto und die Erfindung der dritten Dimension, transl. by F. Böhrer i.a., München 2004, S. 74-84, and: Detlef Günther, Heaven Opens, Tübingen 2009, (part 5)

⁶ Giorgio Agamben, Die kommende Gemeinschaft, transl. by A. Hiepko, Berlin 2003, S. 53.

⁷ Giovanni Pico della Mirandola, Oratio de hominis dignitate / Rede über die Würde des Menschen. Lateinisch / Deutsch, ed. and transl. by G. v. d. Gönna, Stuttgart 2009.

⁸ King Crimson, The Power to Believe, Sanctuary Records Group 2003 (SANCD 155).

⁹ cf. Christian Kupke, Die Unausweichlichkeit von Partizipation. Überlegungen zur Ubiquität von Partizipation und ihre Folgen für die künstlerische Produktion: Kunstforum International, ed. 240, June / July 2016, p. 56-65.

¹⁰ cf. illustrations in Günther, Heaven Opens, a.a.O.: Sen Giotto. Canvas for 38 stones, sound, tinted TV and heaven (draft)

¹¹ Giovanni Pico della Mirandola, Oratio de hominis dignitate / Rede über die Würde des Menschen, a.a.O., p. 9.

¹² Detlef Günther, Heaven Opens, a.a.O.

¹³ Pico della Mirandola, Oratio de hominis dignitate / Rede über die Würde des Menschen, a.a.O., p. 10.

¹⁴ The song „Loving The Alien”: CD by David Bowie: Tonight, Virgin Records CDVUS97 (1999); vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/Loving_the_Alien.

¹⁵ cf. the entries „Chamäleon des Pop” in several web-search engines.

¹⁶ cf. Lutz Röhrich, Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten, Freiburg / ed. 1991, vol. 1, p. 289 (keyword: Chamäleon).

¹⁷ cf. Rüdiger Safranski, Das Böse oder Das Drama der Freiheit, Frankfurt / M. 1999, p. 24.

¹⁸ cf. Chr. Kupke, Versuch über die Möglichkeit und die Unmöglichkeit von Freiheit. Entwurf eines relativistischen Freiheitskonzepts: Eckle, I., Heinze, M. et al. (Hrsg.), Freiheit zwischen Normativität und Kreativität, Berlin 2016, p. 172ff.

¹⁹ Theodor W. Adorno, Minima Moralia, Frankfurt / M. 1982, p. 207.

²⁰ Nick Bostrom, Why I Want to be a Posthuman When I Grow Up, in: Medical Enhancement and Posthumanity, ed. by B. Gordijn u. R. Chadwick, New York 2009, p. 107-136.

²¹ Stefan Lorenz Sorgner, Transhumanismus. Die gefährlichste Idee der Welt?, Freiburg / ed. 2016.

²² cf. z.B. Sorgner, Transhumanismus, a.a.O., p. 62, 156ff, 168 passim.

²³ cf. Peter Burke, Die Renaissance, transl. by R. Cackett, Berlin 1990, p. 30f; cf. Die europäische Renaissance, transl. by K. Kochmann, München 1998, p. 49f.

²⁴ Pico della Mirandola, Oratio de hominis dignitate / Rede über die Würde des Menschen, a.a.O., p. 9.

²⁵ s.a., p. 13 (Hervorh. C.K.).

²⁶ Jean-Paul Sartre, Der Existentialismus ist ein Humanismus, transl. by V. v. Wroblewsky, in: „Der Existentialismus ist ein Humanismus, Hamburg 2000, S. 145ff, p. 155.

²⁷ cf. the discussion sparked in connection with the publications of the neurophysicist Benjamin Libet, f.e.: Hirnforschung und Willensfreiheit. Zur Deutung der neuesten Experimente, ed. by Chr. Geyer, Frankfurt / M. 2004.

²⁸ cf. illustrations in Günther, Heaven Opens, a.a.O.: Sen Giotto. Canvas for 38 stones, sound, tinted TV and heaven (draft), o. S.

²⁹ cf. Ernst Cassirer, Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance, Darmstadt 1963, p. 7-48 as well as p. 49-76.

³⁰ This does not mean Paul Feyerabend’s scientific methodological „Anything goes” (cf. Wider den Methodenzwang, Frankfurt/M. 1976, S. 21ff), but the ethical one that defies historical mediation.

³¹ Peter Burke, Die europäische Renaissance, a.a.O., p. 257.

³² cf. Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge, transl. by U. Köppen, Frankfurt/M., p. 46-77.

³³ Erich Fromm, Der moderne Mensch und seine Zukunft, in: Humanismus als reale Utopie, ed. by R. Funk, Berlin 2005, p. 17ff, S. 33f.

³⁴ cf. catalogues: D.O.M. Dignity of Man, p.7 and: Transnaissance no. 1, p. 11.

Detlef Günther - Shortbio

Nach dem Studium der Geistes- und Kommunikationswissenschaften an der Ludwig-Maximilian-Universität in München und der Freien Universität Berlin (Abschluss: M.A.) studierte Detlef Günther von 1984 bis 1990 Freie Kunst an der UdK (Abschluss als Meisterschüler). Zur gleichen Zeit gründete er mit den Künstlern Martin Assig, Klaus Hoefs, Oliver Öfelein und Jochen Stenschke die Gruppe BOR. Als freier Künstler war Günther in den 90er Jahren Mitarbeiter an dem Forschungsprojekt "Technisches Sehen" beim Medieninstitut Berlin (Leitung Prof. Dr. Arthur Engelbert). 1997 gründete er die "Twosuns Media Development GmbH" und entwickelte das interaktive Environment-System "Enclued" in Anbindung an ein neuartiges Kameraverfahren, das Personenbewegungen im Raum dreidimensional aufzeichnet. Beide Innovationen wurden vom Deutschen und Europäischen Patentamt patentiert.

Detlef Günther trat seit Ende der 80er Jahre bisher mit ca. 50 Einzel- und Gruppenausstellungen in Deutschland und im Ausland hervor, z.B. im Haus der Kunst München, Gemeente Museum Helmond (NL), Galerie Kremer-Tengelmann (Köln), NGBK Berlin. Im Auftrag von Unternehmen und Institutionen wie Sony Deutschland, dem Festspielhaus Hellerau, dem HKW, dem Canon ArtLab in Tokio und dem Künstler Carsten Nicolai realisierte er zudem verschiedene Medienprojekte und -installationen. Seit 2008 hält Detlef Günther Vorträge und Seminare zur "Genealogie des Bildes und der bildgebenden Formate in Kunst und Wissenschaft" an Fachhochschulen und Universitäten.

Detlef Günthers Arbeiten sind u.a. vertreten im Kunstmuseum Gelsenkirchen, in der Kunstsammlung der Deutschen Bank, in der EON-Kunstsammlung, in der Sammlung Ruth und Karl Kremer (NW) und im Museo degli Angeli (Brolo-Sizilien). Er lebt und arbeitet in Berlin.

Detlef Günther - Shortbio

After studying humanities and communication sciences at the Ludwig-Maximilian-University in Munich and the Free University of Berlin (Master's Degree: M. A.) Detlef Günther studied Fine Art at the UdK from 1984 to 1990 (Master's Degree). At the same time he founded the artgroup BOR with the artists Martin Assig, Klaus Hoefs, Oliver Öfelein and Jochen Stenschke. As a freelance artist, Günther worked in the 1990s on the research project "Technical Vision" at the Medieninstitut Berlin (headed by Prof. Dr. Arthur Engelbert). In 1997, he founded "Twosuns Media Development GmbH" and developed the interactive environment system "Enclued" in connection with a new type of camera procedure that records people's movements in space in three dimensions. Both innovations have been patented by the German and European Patent Office.

Detlef Günther has appeared since the late 1980s with about 50 solo and group exhibitions in Germany and abroad, e. g. at the Haus der Kunst München, Gemeente Museum Helmond (NL), Galerie Kremer-Tengelmann (Cologne), NGBK Berlin. On behalf of companies and institutions such as Sony Deutschland, Festspielhaus Hellerau, HKW, Canon ArtLab in Tokyo and the artist Carsten Nicolai, he has also realised various media projects and installations. Since 2008 Detlef Günther has been holding lectures and seminars on "Genealogy of Image and Imaging Formats in Art and Science" at colleges and universities.

Detlef Günther's works are represented, among others, in the Artmuseum Gelsenkirchen, the Deutsche Bank Art Collection (Frankfurt), the EON Art Collection, the Ruth and Karl Kremer Collection (NW) and in the Museo degli Angeli (Brolo-Sicily). He lives and works in Berlin.

IMPRESSUM

1. Auflage, Berlin 2018
© 2018 Detlef Günther/Christian Kupke
Druck: Spree Druck Berlin GmbH

KONTAKT

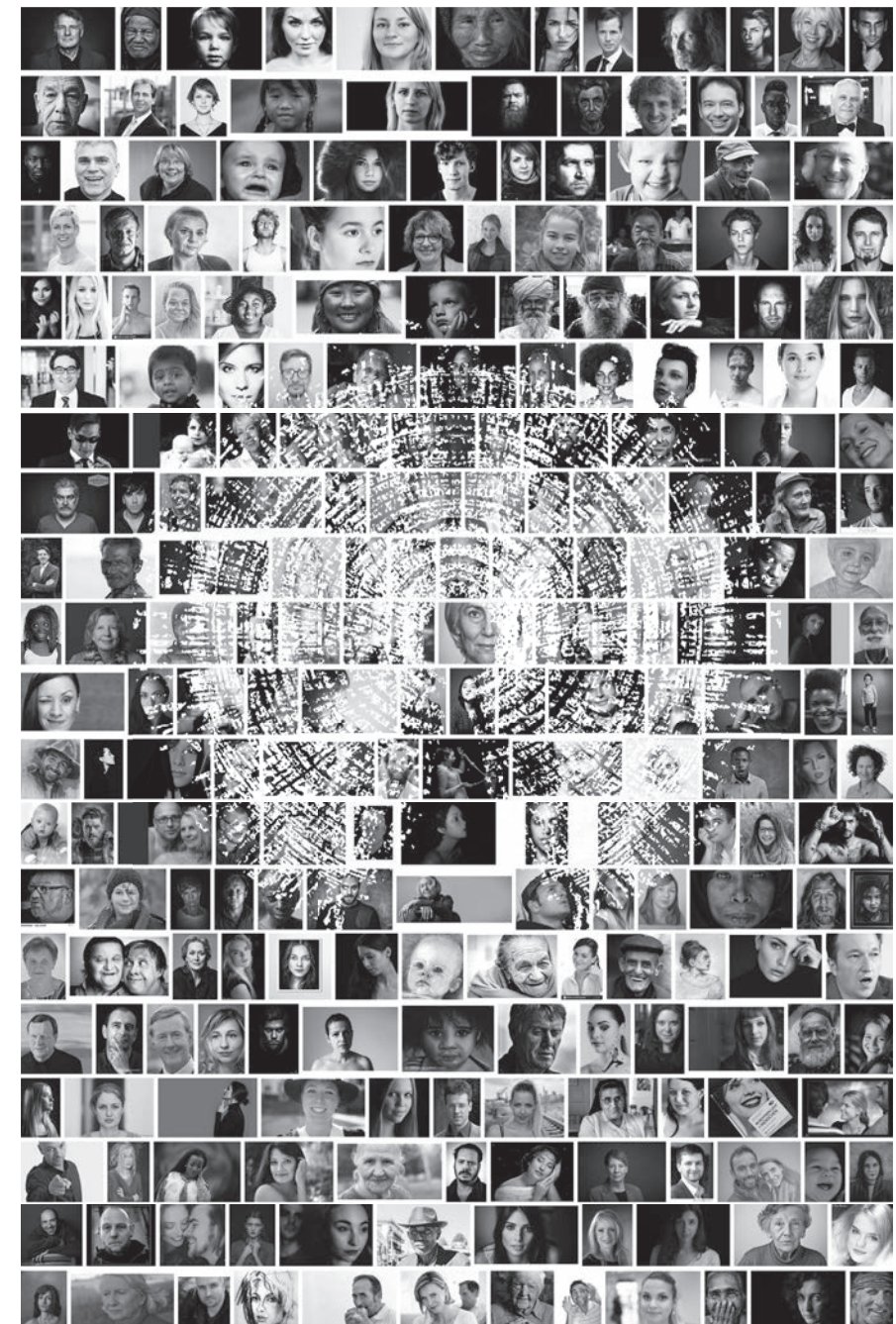
Detlef Günther
guenther@twosuns.com
www.detlefguenther.de

IMPRINT

1st edition, Berlin 2018
© 2018 Detlef Günther/Christian Kupke
Print: Spree Druck Berlin GmbH

CONTACT

Detlef Günther
guenther@twosuns.com
www.detlefguenther.de



Aus dem Projekt: Futur II (Dignity of Man), Digitaldruck (Google-Suchwort: Menschenportrait), Siebdruck, 2018
From the project: Future II (Dignity of Man), digital print (Google-keyword: Menschenportrait), silk screen print, 2018

