

Claudia Benthien

Aufzeichnung von Vergänglichkeit

**Koen Theys' Videoinstallation *The Vanitas Record*
als ‚spektakuläres‘ Stilleben**

In memoriam Sandra Blankenheim

Abstract

Dieser Beitrag untersucht eine Videoinstallation des belgischen Künstlers Koen Theys, die er als Remediation einer monumentalen skulpturalen Installation angefertigt hat. Beide Werke sind extensive zeitgenössische Auseinandersetzungen mit dem frühneuzeitlichen Vanitas-Stilleben. Sie reflektieren und exponieren dessen mediale Form und ästhetische Eigenzeit auf potenzierte Weise, indem der Prozess des ‚Aufzeichnens von Vergänglichkeit‘ sowohl erlebbar gemacht als auch ironisch kommentiert wird. Wesentliche Bezüge sind dabei die kunsthistorische Tradition und die Kunstkritik der Gegenwart.

Koen Theys *The Vanitas Record* (2005) ist eine hochgradig selbstreflexive künstlerische Auseinandersetzung mit dem frühneuzeitlichen Vanitas-Topos. Ikonografisch setzt sich das Werk aus einer Häufung gattungstypischer Symbole und Objekte zusammen, aber auch seine zeitliche Struktur verweist auf diesen Topos. Der belgische Künstler hat seine großformatige, 33-minütige Videoinstallation als Loop konzipiert. Ungewöhnlicher Weise ist sie eine Remediation eines gleichnamigen skulpturalen Werkes, das er in der Kunsthalle Loppem realisiert hat und auf das hier ebenfalls einzugehen ist: eine dort nur temporär gezeigte riesige Objektinstallation, die aufgrund von sich verändernder Materie (z.B. abbrennende Kerzen) sowie dem Einsatz von Lebewesen (Schnecken) einer beständigen Veränderung unterlag. Mit dieser gigantischen Rauminstallation hat Theys im Sinn des Werktitels wohl tatsächlich einen ‚Rekord‘ aufgestellt, indem er ein Vanitas-Stilleben errichtete, dessen Dimensionen einzigartig sein dürften. Theys ist ein typischer *Post-medium*-Künstler, der neben seinen Hauptarbeitsgebieten Video und Fotografie auch Skulpturen, Installationen und Performance Art macht (vgl. Theys 2013). Ein zentrales Thema seines Œuvres ist die Dekonstruktion moderner Kunstkonzepte, inklusive der Kritik an dieser Kunst; er versteht seine Arbeit wesentlich als Intervention. Seine Auseinandersetzung mit dem frühneuzeitlichen Vanitas-Topos im Medium zeitgenössischer Kunstformen ist einerseits eine Befragung der Relevanz von kanonischen Sujets, andererseits aber auch eine originelle ästhetische Auseinandersetzung mit Vergänglichkeit.

Merkmale des barocken Vanitas-Topos

Der Vergänglichkeitstopos in der Literatur und bildenden Kunst des Barock operiert mit einem spezifischen Zeitkonzept (vgl. Benthien 2010). Sein zentrales Merkmal ist die Antizipation des Todes durch die Herstellung einer (konzeptuellen) Simultanität von Gegenwart und Zukunft, ihrer unheimlichen Koexistenz. Als Beispiel sei hier auf Andreas Gryphius' berühmtes Gedicht *Vanitas, vanitatum, et omnia vanitas* [1643] verwiesen. Das zentrale Argument dieses Sonetts wird durch antithetische Halbverse geformt. Beide benennen entgegengesetzte Sachverhalte; in der je ersten wird etwas kreiert, während die zweite dessen kommenden oder schon erfolgten Verfall konstatiert: „Was dieser heute bawt / reist jener morgen ein“, „Was jtz so prächtig blüht / wird bald zutreten werden“ oder „Der jtz so pocht vnd trotz / läst vbrig Asch vnd Bein“ (Gryphius 1963, S. 7). Das Erleben von Plötzlichkeit – des Verlusts der zeitlichen Dimension zwischen Übergängen und Seinszuständen – als Thema des Gedichts, wird mittels sprachlicher und syntaktischer Mittel benannt und performativ vollzogen. Den Rezipierenden bleibt keine Zeit, die Veränderungen nachzuvollziehen und als natürliche Vorgänge zu interpretieren; sie sind vielmehr der Instantialität der Transformation passiv unterworfen. Auch das Mittel der Deixis wird eingesetzt, um die Plötzlichkeit und Übergangslosigkeit jenes Verfalls zu erleben, von dem zeitgleich die Rede ist, so etwa in Gryphius' Gedicht *Der Todt* [1663]: Das Hier und Jetzt wird durch Ort und Zeitpronomina bezeichnet. Der Tod wird antizipiert, so dass er

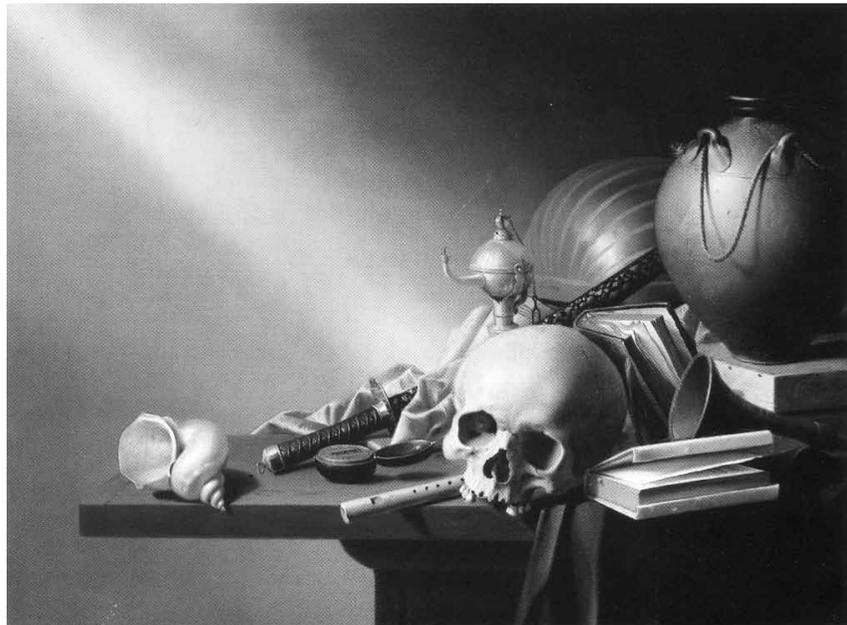


Abb. 1 Harmen Steenwijck: *Vanitas Stillleben*, Öl auf Leinwand, 1640, National Gallery, London

im Sinne des *memento mori* bereits im Leben erfahrbar wird. Der Sterbeakt, das Schwinden aus dieser Welt, wird im Exklamationsmodus mimetisch nachgebildet: „Du scheidest! gantz allein! von hier! wohin! so schnelle!“ (ebd., 90). Die anhand dieser Beispiele skizzierte Temporalität des barocken Vanitas-Topos ist paradox, insofern sie lineare Zeit wesentlich negiert. Gegenwärtiges Leben und zukünftiger Tod verschmelzen, wodurch ein unheimlicher Seinszustand entsteht. Es wird die permanente Vorstellung evoziert, der Tod sei im Leben omnipräsent.

In der bildenden Kunst des Barock sind Vanitas-Darstellungen, die Zeitlichkeit thematisieren, ebenfalls prominent zu finden. In Stillleben findet sich eine illusionistische Darstellung unbelebter Dinge, die diese in ihrer radikalen Zeitlichkeit fasst (vgl. Largier 2007, S. 72), was oft einen anthropologischen Subtext aufweist, indem die Objektwelt den menschlichen Körper, die menschliche Existenz stellvertretend repräsentiert. Der Begriff des ‚Stilllebens‘ selbst weist auf die „angehaltene Zeitlichkeit des Daseins“ (Weltzien 2011, 189) und die in dieser Formel enthaltenen Paradoxien. Korrespondierend zur Synchronizität von Leben und Tod, Sein und Schwinden in der Literatur der Zeit erkennt man, verborgen inmitten der opulenten Arrangements exotischer Blumen und Früchte, bereits einen kleinen Fleck, ein verwelktes Blatt, eine Fliege oder ein anderes Indiz des bevorstehenden – und doch schon gegenwärtigen – Verfalls. Blumen oder Früchte werden „zu Trägern von Zeit qua Vergänglichkeit“ (Borkhardt 2012, S. 34), auch hier werden Zukunft und Gegenwart in einer bildlichen Darstellung synchronisiert. Der Pracht ist Vergänglichkeit inhärent und wird mitreflektiert. Das in frühneuzeitlichen Stillleben prominente Ausstellen von Prunk und Luxus beinhaltet ebenfalls eine moralische Warnung vor Konsum: *luxuria* verweist auf eine „selbstverschuldete Vanitas“ (Sykora 2010, S. 36), die sich der ‚Eitelkeit der Welt‘ hingibt. Norman Bryson erkennt hier zu Recht einen gewissen Widerspruch:

Es ist nämlich eine Sache, von der Kanzlei zu hören oder in der Heiligen Schrift oder einem calvinistischen Kommentar zu lesen: Eitelkeit der Eitelkeiten, alles ist eitel, der fleischgeborene Mensch dauert nur einen Augenblick [...], seine Tage werden wie Rauch verzehrt und so weiter. Es ist aber eine ganz andere Sache, denselben Empfindungen in einem Kunstwerk zu begegnen. [...] So sehr *Vanitas*-Bilder dies auch zu leugnen versuchen, letztlich können sie nicht der Tatsache entkommen, dass sie Bilder sind und damit Luxus. (Bryson 2003, S. 125f.)

Vanitas als Bildgattung ist Bryson zufolge unentwegt von diesem inneren Widerspruch angefochten, der sich als notwendiges Spannungselement „zwischen Zurückweisung des Weltlichen und weltlicher Verstrickung“ (ebd., S. 126) erweist.

Das im engeren Sinne als Vanitas-Stillleben bezeichnete Genre greift auf ein Arsenal an symbolischen Objekten zurück (Abb. 1): so etwa den Schädel – der seit dem 17. Jahrhundert ikonografisch das vollständige Skelett als Vergänglichkeitssymbol abgelöst hat (vgl. DeGirolami Cheney 1992, S. 115f.) –, die Sanduhr, die das unaufhaltsame Vergehen der Zeit impliziert, Bücher, die als Speichermedium einerseits den individuellen Tod überdauern, andererseits aber selbst aus



fragilem Material bestehen und daher auf die Vergänglichkeit von Gelehrsamkeit und Wissen verweisen (so genannte *Vanitas-studium*-Stillleben; vgl. Meijer 2008, S. 149) sowie eine ganze Anzahl weiterer Prunk- und Vergänglichkeitssymbole (z.B. Musikinstrumente oder Partituren, die für vergehenden Klang stehen, Öllampen oder Kerzen für schwindenden Rauch, Seifenblasen etc.). In Genrestillleben deuten weitere Elemente auf Vergänglichkeit, so etwa zerbrochene Objekte (Gläser, Nüsse), oder auf den Topos der Vanitas von Macht und weltlichen Gütern (Zepter, Krone oder andere Insignien, Schmuck, Kunstobjekte) bzw. allgemeiner: auf die Wandelbarkeit des Schicksals (Würfel, Spielkarten). Auch in Blumen- oder Früchtestillleben deuten einzelne Insekten oder kleine braune Flecken auf Verfall im Zustand von Fülle und Opulenz (vgl. DeGirolami Cheney 1992, 120f.). Porträts wurden in der Frühen Neuzeit bisweilen auf ihrer Rückseite mit einer Vanitas-Allegorie versehen (vgl. van Miegroet 1996, S. 881; Meijer 2008, S. 149), was schattenhaft auf den Tod des dargestellten Subjekts, und damit – manifestiert in den nur nacheinander rezipierbaren, gleichwohl simultanen Bildflächen – auf eine doppelte Zeitlichkeit verweist.

Vanitas-Malerei und -Dichtung stellen in der Frühen Neuzeit „ein internationales Phänomen mit unzähligen bedeutungsvollen Sinnbezügen“ (Meijer 2008, S. 153) dar. In Kunst und Literatur hat speziell das Barock ein umfängliches Repertoire an Symbolen und Figurationen der Vergänglichkeit entwickelt, deren Bedeutung als Epochencode bis heute ungebrochen ist. Der barocke Vanitas-Topos weist, wie schon dieses Stichpunkte zeigen, komplexe Zeitstrukturen und Temporalreflexionen auf. Nicht zuletzt diese Reflexivität über Zeit ist es, die ihn für die Gegenwart attraktiv machen und die auch das zentrale Thema des vorliegenden Beitrags ist. Sie beruht unter anderem auf folgenden Merkmalen und Parametern: einer Antizipation des Verfalls im Zustand der Blüte; einer Omnipräsenz des Todes; der ästhetischen Evokation einer (latenten) Synchronizität von Gegenwart und Zukunft – von Leben und Vergehen –; einer Ästhetik der Plötzlichkeit und Übergangslosigkeit sowie einer Negation linearer Zeit.

Es ist diese ‚ästhetische Eigenzeit‘ des barocken Vergänglichkeits-Topos, die von Künstler/innen und Autor/innen der Gegenwart aufgegriffen und zum Gegenstand künstlerischer Reflexion wird. Sie zeigt sich etwa in Darstellungen menschlicher *Memento-mori*-Schädel in Fotoarbeiten und Skulpturen, in der zeitbasierten Ästhetik des Verfalls neo-barocker ‚bewegter Stillleben‘ in

der Videokunst, in der Reflexion von Vanitas-Topoi in der Lyrik, in der Auseinandersetzung mit Vergänglichkeit in der Erzählliteratur oder im Spielfilm anhand von letalen Krankheiten (vgl. Benthien 2011). Vanitas wird in der Gegenwart stärker subjektiviert als in der Frühen Neuzeit, es finden sich vielfach Narrationen, in denen es um die Sterblichkeit konkreter Individuen geht. Andererseits gibt es auch eine Form der eher objektiven und überindividuellen Auseinandersetzung, wodurch der Gestus der Klage, des Leids zurückgenommen wird zugunsten von allgemeiner, zum Teil auch ironischer oder verspielter Zeitreflexion. In diesem Kontext steht auch die Arbeit von Koen Theys.

***The Vanitas Record* als belebtes Stillleben**

Die skulpturale Installation *The Vanitas Record* entstand in einer Kooperation von Theys und der Kunsthalle Loppem (Belgien), wo sie 2005 in der Kunstschau ‚Locus Loppem‘ in einem ehemaligen Pferdestall des Schlosses fünf Wochen zu sehen war. Das von dem Künstler als dreidimensionales Stillleben bezeichnete Werk erstreckte sich über 15 x 25 Meter und wurde als ‚größtes Vanitas-Stillleben der Welt‘ angekündigt. Während der Präsentationszeit wurde es in Form einer technisch aufwändigen Videoarbeit remediatisiert, als die zeitüberdauernde Variante des vergänglichen materiellen Werks. Der Künstler sieht nicht die skulpturale Installation, sondern die daraus generierte Videoinstallation als das zentrale Werk an, wenngleich er beide als eigenständige künstlerische Entitäten betrachtet und auch den dokumentierten Produktionsprozess als Teil des Werkes ansieht.¹ Das Video ist also keine Dokumentation der Installation, sondern „a work on itself with different added contextual layers“². Letztere ist es auch, die etwa in der großen Ausstellung *C'est la vie! Vanités de Pompéi à Damien Hirst* (2010) im Musée Maillol in Paris gezeigt wurde. Auch auf Theys' Website findet sich das Video online.

Betrachtet man Fotografien der Loppemer Installation (Abb. 2), so wird deutlich, dass der immense Berg an Materie wie eine Anhäufung nutzloser zivilisatorischer Überreste wirkt und zugleich eine Akkumulation emblematischer Vanitas-Symbole ist, wobei verwelkende oder verwesende Elemente fehlen: unzählige menschliche Schädel, die seriell eingesetzt werden und insofern – anders als etwa in Porträts der Frühen Neuzeit – entindividualisiert sind; brennende oder erloschene Kerzen: schwindender Rauch; Prunksymbole (insbesondere Schmuck); Bücherstapel, wie im *Vanitas-studium*-Stillleben (unter anderem selbstreferentiell eingesetzte Kunstbände zur

1 „The sculptural installation was made only once, because a lot of energy, time and money is involved in making such an installation. / Often I make my works in 2 or more steps, to make it possible to produce them. In general I consider the video as the most important step. / By making an installation or a performance as a base for a video work, I can find different co-producers, coming from different backgrounds such as arts, theatre, cinema, ... etc. / Without these different co-producers, today it is almost impossible to produce my work. / Other steps in this process can be drawings and scale models or photo collages.“ Koen Theys, E-Mail an Claudia Benthien, 03.07.2015.

2 http://www.koentheys.org/video_folder/home_v_14.html. Letzter Zugriff: 01.06.2018.

zeitgenössischen oder frühneuzeitlichen Kunst, was einen unendlichen Entzifferungs- und Kontextualisierungsprozess nahelegt, aber auch ‚bildungsbürgerliche‘ Bucharrangements aus antiken Klassikern, modernen Philosophie- und Dramenbänden). Historische Objekte werden mit zeitgenössischen vermischt, zum Beispiel veraltete Technologie in Form von alten Computern, Weckern und Wanduhren, deren Ticken momenthaft zu hören ist und die die traditionelle Sanduhr des Vanitas-Stilllebens ersetzen. Hinzu kommt als modernes Vanitas-Symbol die Zeitung als Leitmedium des 20. Jahrhunderts, frei nach dem Motto: ‚Nichts ist so alt wie die Zeitung von gestern‘. Und es kommen hinzu: ca. 20.000 lebende Weinbergschnecken, die die Installation nach und nach mit leichten Schleimspuren überziehen und in diese *nature morte* ein verhaltenes und darin unheimliches Bewegungsmoment einfügen, ein „*temporales Denken der Skulptur*“ (Didi-Huberman 2008, S. 47). Während Vanitas-Symbole wie Uhr oder Totenschädel Zeit lediglich thematisieren, machen die Schnecken durch ihre Bewegung wie auch durch die Veränderbarkeit der Skulptur diese konkret erfahrbar (vgl. Weber 2004, S. 153).

Im frühneuzeitlichen Genre des Blumenstilllebens symbolisieren Schnecken Vanitas, weil sie die Blätter der Pflanzen fressen. Die Emblematik hingegen versteht sie nicht als Symbol für Vergänglichkeit, sondern eher für deren Gegenteil, für Langsamkeit, Bedächtigkeit sowie Bescheidenheit, Verschwiegenheit und innere Einkehr (die letztgenannten Eigenschaften nehmen Bezug auf das ‚Schneckenhaus‘ als Rückzugsort; vgl. Henkel/Schöne 1999, S. 620). In seiner Untersuchung *Schädel sein* stellt Georges Didi-Huberman im Abschnitt „Schnecke sein“ ferner einen assoziativen Zusammenhang zwischen menschlichem Schädel und dem Schneckengehäuse aufgrund ihrer morphologischen Ähnlichkeit als ausgehöhlte Objekte her (vgl. Didi-Huberman 2008, S. 23). In Theys' Installation haben die Weinbergschnecken, die nicht zuletzt auf den Schädeln herumkrabbeln, vermutlich mehrere Funktionen: Sie sind nur kurzzeitig in Bewegung – von einem ‚Schneckenzähmer‘ animiert –, danach schlafen sie wieder, und verweisen so auf die

Kürze der vitalen Existenz. Sie haben durch ihre ostentative Langsamkeit und Behäbigkeit in der Bewegung eine widerspenstige ‚Eigenzeit‘. Und sie fügen in die Anhäufung von materiellen Artefakten eine subtile, unheimliche Lebendigkeit ein.

Skulptur und Video: *The Vanitas Record* als Installation von Zeit

Zentrales Merkmal von künstlerischen Installationen ist die Verschmelzung von Kunst- und Betrachtterraum (vgl. Burda-Stengel 2001, S. 127). Theys skulpturale Arbeit ließe sich mit anderen Installationen vergleichen, die ebenfalls aus einer exzessiven Anhäufung von Objekten bestehen, so etwa den Arbeiten von Ilya Kabakow oder Thomas Hirschhorn. Ersterer ist ein Künstler der eher zum Thema Gedächtnis, Nachleben und materiellen Spuren von Katastrophen und Tod arbeitet und das Konzept der ‚totalen Installation‘ entwickelt hat (vgl. Kabakov 1994). So mag nicht wundern, dass in Theys' skulpturaler Installation auch ein Kabakov-Katalog liegt – eine semantisch bedeutsame intertextuelle Referenz, weil sich zur Vanitas der Aspekt von Erinnerung und Spurensicherung gesellt und auf diese Weise ein Spannungsverhältnis erzeugt wird. Demgegenüber steht im Zentrum der Installationen von Hirschhorn eher die Thematik des ‚Konsumschrotts‘ (etwa in seiner trashigen Rauminstallation *Crystal of Resistance* auf der Biennale di Venezia 2011, die den gesamten Schweizer Pavillon ausgefüllt hat; vgl. Bizzarri/Hirschhorn 2011). Mit seinen ausgedienten PC-Bildschirmen und Uhren weist *The Vanitas Record* eine mit Hirschhorn korrespondierende Ästhetik auf. Die Besonderheit von Theys' Installation im Vergleich zum Werk der beiden anderen Installationskünstler ist ihr ostentativ kunsthistorischer Impuls: die enge intermediale Bezugnahme auf das frühneuzeitliche malerische Genre des Vanitas-Stilllebens, das rematerialisiert, sodann remediatisiert und darin wieder dematerialisiert wird.

Während die skulpturale Installation den Eindruck von Monumentalität erzeugt – eine fast ‚erhabene‘ Überwältigung aufgrund der schieren Masse und Größe, mit der Theys an die in der Neo-Avantgarde wieder eröffnete Diskussion an das Erhabene anknüpft (etwa bei Barnett Newman und Anselm Kiefer) –, wird man in der Videoinstallation nacheinander in bedächtiger Folge mit einzelnen Artefakten konfrontiert, die erscheinen und gleich wieder verschwinden. Indem die Kamera an der Installation langsam entlang gleitet, selektiert sie kontinuierlich gestaltete, regelrecht komponiert wirkende Bildausschnitte und generiert ein Paradox: das Stillstellen durch Bewegung (Abb. 3–6). Theys' Video präsentiert sich im naturwissenschaftlichen Verständnis als „analysis of the installation“ (Lambotte 2013, S. 121). In der Bedächtigkeit der Kamerabewegung lässt sich aber auch ein pseudo-religiöses Moment erkennen, was an die Praktik der frühneuzeitlichen *meditatio mortis* gemahnt. Denn sobald sich die Betrachter/innen auf die Videoinstallation und ihr verlangsamendes Zeitregime einlassen, erfahren sie in den sich beständig wandelnden und doch ähnlich bleibenden Bildarrangements eine kontemplative, meditative Stimmung. Das Auftauchen und Schwenden der Vanitas-Objekte erlaubt mithin, diese selbst als vergängliche wahrzunehmen. In der eigentlichen *meditatio mortis* steht zwar die vergegenwärtigende Betrachtung und mithin Antizipation des eigenen Todes durch ein Individuum ebenso im Zentrum, wie



Abb. 3–6 Koen Theys: *The Vanitas Record*, Stills aus der Videoinstallation, 2005.



Vorstellungen des Jenseits (vgl. Wodianka 2004), gleichwohl gibt es diese strukturelle Ähnlichkeit von Erinnerung und imaginiertes Vorwegnahme.

Durch das Close-Up wird aus der unermesslichen Zahl an Objekten eine jeweils überschaubare Anzahl fokussiert, die als kadriertes Bildarrangement in den Blick kommt und sich der Komposition traditioneller Vanitas-Gemälde angleicht (vgl. Lambotte 2013, S. 121f.). Dies wird durch artifiziell wirkende Lichtwechsel noch betont, die etwa eine Morgen- oder Abendstimmung suggerieren und einzelne Elemente visuell hervorheben. In der Videoinstallation werden demnach die dem Medium Video eigenen Mittel „so eingesetzt und gestaltet, dass im Betrachter altermedial gebundene Erfahrungen [...] abgerufen werden und insgesamt eine Illusion, ein ‚Als ob‘ des Malerischen entsteht“, wie Irina Rajewsky formuliert, die weiterhin bemerkt: „Mit den eigenen medien-spezifischen Mitteln werden Elemente und/oder Strukturen eines anderen, konventionell als distinkt wahrgenommenen Mediums thematisiert, evoziert oder [...] imitiert bzw. fingiert.“ (Rajewsky 2008, S. 56f.) Das Bezugssystem Malerei wird derart beim Sehen des Videos unwillkürlich „mitrezipiert“ (ebd., S. 57); es überlagert fortwährend das der Skulptur, was auch damit zusammenhängt, dass die skulpturale Installation als Ganzes dem Kamerablick durchgehend entzogen bleibt. Somit oszilliert die Videoarbeit zwischen Zwei- und Dreidimensionalität, Flächigkeit und Räumlichkeit. In diesem Oszillieren wird auch der Bildwerdungsprozess – von den skulptural angeordneten Artefakten zur flächigen Verteilung derselben – medial gespiegelt.

‚Videoinstallation‘ ist eine Bezeichnung die man üblicherweise verwendet, wenn es sich nicht um eine Einzelprojektion, sondern um ein Arrangement mehrerer Monitore oder Leinwände handelt (vgl. Lehmann 2008, S. 158). Diese *screens* werden im Raum situiert, wodurch Wahrnehmungs-Konstellationen entstehen, die insbesondere dann erfahrbar werden, wenn

sich die Betrachter im Raum bewegen. In Videoinstallationen wird der „räumliche Kontext, in welchem die Videobänder zu sehen sind, vom Künstler in den Raum des Museums oder der Galerie hinein ‚installiert‘“ (Burda-Sprengel 2001, S. 115). Theys macht konkrete Angaben, wie seine Videoarbeit ‚installiert‘ werden soll:

In most of my video installations, the bottom of the projected image has to touch the floor. In doing so, the image interacts much more with the exposition space than when that same image is projected like a window on the wall. With a ‘window projection’, or cinematographic presentation, the work becomes a world elsewhere, while with the image touching the floor the work becomes more here and now; more theatrical or sculptural.

As *The Vanitas Record* refers to 17th century vanitas paintings, and so to paintings in general, the work on the contrary has to be projected without the bottom of the image touching the floor. However, to make a relation with my other works, and to keep the sculptural character of it, the work is preferably projected on a screen with a supportive construction under it, which is standing on the floor.³

Die Videoinstallation soll die Medialität und Materialität eines überdimensionierten Tafelbilds evozieren, nur ohne den dazugehörigen barocken Prunkrahmen (Abb. 7). Es soll eine hochauflösende Projektion sein, damit Details, etwa die Buchtitel, erkennbar sind. Der Sound soll sich in Stereo im Raum verteilen (also keine Kopfhörer) und der Raum soll verdunkelt sein, damit die Projektion mit ihm interagiert. Insofern das Video auf eine eigens angefertigte Wandfläche projiziert wird, die deutlich vor der eigentlichen Wand steht, handelt es sich trotz des immateriellen Mediums und dem Faktum, dass es ein *single-channel video* ist, um einen skulpturalen und raumbasierten Ansatz. Deswegen wird hier auch die vom Künstler vorgeschlagene Bezeichnung ‚Videoinstallation‘ übernommen. Theys hat auch betont, dass seine Arbeiten dezidiert für Ausstellungsräume und nicht für Kinos oder Computerbildschirme konzipiert sind. Damit rekurriert der Künstler auf zentrale Parameter der Medien- und Installationskunst, die einen anderen Betrachtungsmodus implizieren als das durch Vorführzeiten strukturierte Sehen eines Films im Kino. Für den Aufenthalt in einer Installation gibt es demgegenüber „kein Zeitdiktat im strengen Sinne“ (Rebentisch 2003, S. 194), da man sie selbstbestimmt betritt und verlässt. Zwar verändern sich die einzelnen Objekte üblicherweise nicht, sind also nicht der Zeit unterworfen, gleichwohl schreibt die Bewegung des Betrachters im Raum der Installation eine Zeitlichkeit ein (vgl. ebd., S. 162 u. 166).

In Theys‘ skulpturaler Installation werden unbewegte Objekte (z.B. geschlossene Bücher) mit sich bewegenden Objekten arrangiert – die sich regenden Schnecken, aber auch die brennenden, Rauch verbreitenden Kerzen –; ihr ist demnach die Dimension der Zeit thematisch

³ Koen Theys, E-Mail vom 03.07.2015 an Claudia Benthien.

wie auch performativ inhärent. In der Videoinstallation wird erstens diese Verschränkung von ‚bewegt‘/‚unbewegt‘ verbildlicht (und durch das Close-Up noch betont). Zweitens ist das Medium selbst zeitbasiert, weswegen *The Vanitas Record* in einem potenzierten Sinn sowohl Raum- als auch Zeitkunst ist: „Nur dort, wo Installationen mit dieser Struktur zeitlicher Offenheit arbeiten, also auf ihre spezifischen Präsentations- und Rezeptionsbedingungen reflektieren, nur dort sollte man [...] von Installationen reden.“ (ebd., S. 194) Die hier betonten Charakteristika von Kunstinstallation weisen enge Verschränkungen von Raum- und Zeiterfahrung auf, wie sie für *The Vanitas Record* konstitutiv sind.⁴

Juliane Rebentisch unterscheidet bei Installationen mit zeitbasierten Medien drei temporale Modi und grenzt diese von der filmischen Erfahrung ab: „Zwischen beide Zeitmodi des Films – der dargestellten Zeit und der Zeit der Darstellung – drängt sich in der Betrachtung der Installation zunehmend eine Zeit, die weder mit der einen noch mit der anderen zusammenfällt: die Zeit der ästhetischen Erfahrung.“ (Rebentisch 2003, S. 196) Die ‚dargestellte Zeit‘ umfasst bei Theys (in der skulpturalen Installation wie in der Videoinstallation) etwa die Zeitangaben der verschiedenen Uhren – schon sie ist heterogen, da diese alle disparate Uhrzeiten anzeigen. Weiterhin ist hier die Objektwelt selbst zu nennen, die auf unterschiedliche historische Zeiten verweist und zugleich – wie am Beispiel der Kunstkataloge verdeutlicht – verschiedenste Epochen konstellierte. Die von links nach rechts gleitende Kamerafahrt entspricht der Linearität filmischer Bewegung. Sie beschreibt aber in der Bewegung um die auf einem Tisch platzierte Installation eine Kreisform entgegen des Uhrzeigersinns. Mithin wird eine Zeitlichkeit realisiert, die der üblichen Richtung von Zeitdarstellung (auch den noch funktionierenden analogen Uhren, die hier zu sehen sind) widerspricht. Eine klare ‚Zeit der Darstellung‘ in Rebentischs Sinne ist in der skulpturalen Installation nicht vorgegeben, da diese insgesamt fünf Wochen von morgens bis abends in der Kunsthalle Loppem zu sehen war. In der Videoinstallation beträgt die Zeit der Darstellung 33 Minuten, danach beginnt der *loop* von vorn. Durch die iterative Struktur wird Zeit zirkulär und nimmt damit auch ein Vanitas-Motiv auf, wie es im alttestamentlichen Buch Kohelet entwickelt wurde (besonders im Vers 1,9 „Was geschehen ist, eben das wird hernach sein. Was man getan hat, eben das tut man hernach wieder und es geschieht nichts Neues unter der Sonne.“). Dem biblischen Gedanken zufolge nimmt der Mensch nur das Vergehende wahr, das durch beständige Wiederkehr Ewige hingegen entzieht sich ihm (vgl. Lohfink 1987, S. 6–9). Auch diese Denkfigur wird in die mediale Struktur der Videoinstallation integriert.

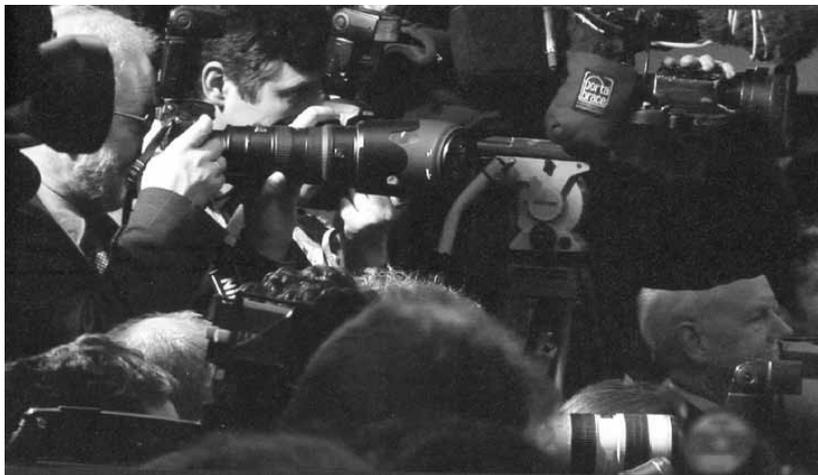
4 “My works are made for exhibition spaces and not for movie theatres. This means that the public doesn’t have to see the whole video to understand the concept of it. The public can stay as long as it stays in front of a painting, without having the frustration of having missed the point of the work. But if somebody wants to stay and see the whole video, some chairs or benches can make the viewing more comfortable. That doesn’t mean that the exposition space should be turned into a movie theatre. Also people who just want to hang around for a few minutes, like in a normal exposition space, should be able to walk around.” Koen Theys, E-Mail vom 03.07.2015 an Claudia Benthien.

Die ‚Zeit der ästhetischen Erfahrung‘ nach Rebentisch – oder: die ‚subjektive Zeit der Betrachtung‘ (vgl. Reither 2003, S. 200) – aber ist jene Zeitform, die sich erst in der individuellen Konfrontation mit dem räumlich präsentierten, zeitbasierten Kunstobjekt entfaltet. Gleichwohl ist festzuhalten, dass diese hier eher nicht die anderen beiden Zeitdimensionen dominiert. Denn die schiere Länge und immense Materialfülle der Installation steht in einem ostentativen Spannungsverhältnis zum Vanitas-Topos mit seinen Merkmalen der Kürze und Flüchtigkeit. Denkt man an Sigmund Freuds Formel, wonach der „Vergänglichkeitswert“ ein „Seltenheitswert in der Zeit“ ist (Freud 1949, S. 369), so wird die eklatante Distanz zu barocker Vanitas deutlich. Freud spricht davon, dass das Wissen um Vergänglichkeit und die Kürze des Seins in einer „Wertsteigerung“ (ebd.) resultiere (vgl. den Beitrag von Kirchoff in diesem Band). Bei Theys ist eher das Gegenteil zu beobachten: Die unüberblickbare Fülle von Vanitas-Objekten löst eine Entwertung derselben aus, was für die skulpturale Installation und die Videoinstallation gleichermaßen gilt. Darin ist Theys’ Ansatz durchaus ‚barock‘, wenn man sich auf Bryson bezieht, der betont hat, dass die Bildfläche in der Malerei seinerzeit als ein Fenster konzipiert wurde, das einen anderen Raum eröffnet, wohingegen die Vanitas „nichts von dieser Flucht in andere Welten [weiß], denn ihr Blickfeld bleibt auf die allernächsten Gegenstände beschränkt. [...] Das Transzendente ist nur in der Unfähigkeit zu spüren, es jemals zu erreichen“ (Bryson 2003, S. 130). Es ist nach Bryson die „Trägheit der Dinge“ und die „Versklavung“ des Menschen durch dieselben; erstere verkörpern in der Darstellung „unser eigenes Versagen und unsere eigene *Vanitas*“ (ebd.).

Meta- und Medien-Reflexivität der Vanitas in der Videoinstallation

Generell verhält es sich mit Blick auf Vanitas-Stillleben in der Videokunst so, dass mittels moderner Medientechniken in der Frühen Neuzeit noch nicht vorhandene Möglichkeiten der Zeiterfahrung und ästhetischen Wahrnehmung generiert werden: „An die Stelle der Vergänglichkeitsmetapher in den Stillleben des 17. Jahrhunderts ist die prozessuale Veränderung und damit auch der Verlust der Form getreten“ (Wagner 2011, S. 249). Dies gilt insbesondere für die Perzeption von Prozessen des Verwelkens oder Verwesens in Echtzeit, wie sie viele Künstler/innen anhand von Blumen-, Früchte- oder Jagdstillleben zelebrieren, die über Wochen gefilmt und dann im extremen Zeitraffer auf wenige Minuten kondensiert werden. Dies ließe sich an Dutzenden von Beispielen demonstrieren,⁵ es liegen auch erste Forschungsbeiträge dazu vor (vgl. Wagner 2011, von Flemming 2014, Janssen 2014). Bei diesen Video-Stillleben gibt es generell zwei Tendenzen:

5 Zum Beispiel Bruce Yonemotos Filminstallation *The Time Machine* (1999), mit zwei Lilien, die im Zeitraffer gefilmt iterativ blühen und verwelken; Sam-Taylor-Woods Videoarbeit *Still Life* (2001), die ein Arrangement von Früchten in einer Schale zeigt, wodurch das Vergehen von Zeit als organischer Verwesungs- und Verschimmelungsprozess konkretisiert wird, ebenfalls im extremen Zeitraffer-Effekt; Ursula Pallas interaktive Videoinstallation *Flowers 1* (2001/03), die einen sich sanft im Windhauch bewegenden Blumenstrauß präsentiert, sobald

Abb. 8 Koen Theys: *The Vanitas Record*, Still aus der Videoinstallation, 2005.

einerseits eine dokumentarische, andererseits eine manipulative, bei der in den Verfall massiv eingegriffen wird (oder dieser auch nur simuliert wird). Theys' Arbeit ist im Vergleich dazu komplexer, weil sie ihre eigene Kommentierung beinhaltet und sich die intermediale Bezugnahme auf die Malerei durch das Abfilmen einer temporären Skulptur, wie ausgeführt, durchaus verkompliziert. Weiterhin wird das auf wenige Objekte beschränkte traditionelle Vanitas-Stillleben, das die meisten anderen Videoarbeiten nachahmen, bei Theys durch die Masse und Größe der Installation ad absurdum geführt.

Die in Videoarbeiten exponierte Eigenzeitlichkeit der Vergänglichkeit knüpft einerseits an wirkungsästhetische Desiderate frühneuzeitlicher Kunsttheorie an, andererseits wird in der medialen Bearbeitung ein Überbietungsgestus erkennbar, und damit auch eine Rivalität mit der vergangenen Epoche. Theys deutet dies nicht zuletzt durch die Wahl des Titel an, kann doch das Substantiv *record* verschiedenste Dinge bedeuten, u.a. ‚Aufzeichnung‘, ‚Schallplatte‘, ‚Bericht‘, ‚Erinnerung‘, ‚Verzeichnis‘ – aber eben auch ‚Rekord‘. In mehreren dieser Bedeutungsdimensi-

Betrachter/innen vor der Projektion verweilen, lösen sie – via Sensor – Videosequenzen aus; Sam Taylor-Woods Video *Little Death* (2002), das ein totes Kaninchen zeigt, das im Stil eines Jagdstillebens am Hinterbein an einem Nagel hängt und im Zeitraffer zu einem verwesenden Kadaver wird; Arnold von Wedemeyers Videoarbeit *Pünktlich, Stillleben I* (2006), ein extrem beschleunigtes Verwelken von Blumen in einer Vase, dahinter ein TV-Bildschirm mit Wellen am Strand, unten davor Laufband mit Börsenkursen; Pia Maria Martins Videoarbeit *Vivace II* (2006), in der ein Blumenarrangement mit Früchten, Nüssen, einer Schnecke und einem flatterndem Schmetterling zu sehen ist, zunächst unbewegt, dann beginnen sich Blätter etwas ruckartig zu rühren und zu welken; die Blumen lassen in plötzlichen Schüben ihre Köpfe hängen; biochemische Prozesse werden auf spielerische, ironisch grundierte Weise im zeitbasierten Medium vorgeführt; Diána Kellers Videoarbeit *Still Life with Flowers* (2009), die einen Rosenstrauß präsentiert, aus dessen Blüten nach und nach die Farbe herausrinnt, bis diese farblos sind – eine der Zeit unterworfenen Dekomposition der gemalten *nature morte*, die mit der Farbe die zentrale Essenz des ‚alten‘ Mediums Malerei schwinden lässt.

onen wird der Aspekt des Archivierens und Festhaltens betont, wie er ja auch in traditionellen Vanitas-Bildern zum Tragen kommt, die in ihrer konstellativen Anordnung von Objekten diese archivieren und sammeln, nicht ohne zugleich ebendiese Praktiken in Frage zu stellen. Mit der Formel vom *Vanitas Record* wird ferner suggeriert, dass Vergänglichkeit selbst es ist, die hier ‚aufgezeichnet‘ wird. Eine solche Lesart ist mehrdeutig, insofern der Videoinstallation ja ein Aufzeichnungsvorgang zugrunde liegt, ein *recording* der skulpturalen Installation. Beide Werke sind, auf je eigentümliche Art und Weise ephemere: Die skulpturale Installation, weil sie sich im Verlauf der Ausstellungszeit durch die Schnecken, Kerzen etc. verändert und nur für einen begrenzten Zeitraum existiert; die Videoinstallation aufgrund ihrer medial bedingten Transitorik. In der Videoarbeit wird ferner durch den sichtbaren Rauch von soeben ausgeblasenen Kerzen ein weiteres zentrales Vanitas-Zeichen eingesetzt, das hier nicht bloß symbolisch, sondern performativ zum Einsatz kommt: Unsichtbar bleibt das Subjekt, das die Kerzen ausgeblasen hat, wahrnehmbar ist allein der kurze Moment danach, bevor auch der Rauch schwindet.

Die Videoinstallation setzt sich auch akustisch meta-reflexiv mit Vanitas auseinander. Denn die Schnecken sind nicht nur ein auffälliges visuelles Element, sondern auch hörbar: man nimmt ihre Bewegung, das Knirschen, Scharren und Klacken ihrer Häuser akustisch wahr, in manchen Abschnitten des Videos gar als dominantes Sound-Element. Aber es sind auch andere Zeit-Zeichen zu hören: das schnelle Ticken von Uhren, das Klicken von Weckern, traditionelle akustische Sound-Effekte wie ein krähender Hahn, muhende Kühe, Kirchenglocken und eine surrende Fliege, was an ländliches Leben auf einen Bauernhof erinnert, also an zyklische Zeitvorstellungen (Tageszeiten, Jahreszeiten). Mit der Fliege wird auch ein traditionelles Vanitas-Symbol auf akustischem Wege eingebracht. Die Tonspur der Videoarbeit wirkt hochgradig artifiziell, da unterschiedliche Sound-Elemente ein- und ausgeblendet werden, wodurch der manipulative Herstellungsprozess von Assoziationen bei den Rezipient/innen eigens betont wird. Zwischen den durch Sound unterlegten Passagen schwebt die Kamera weiter um die nun minutenlang ‚stumm‘ bleibende Skulptur herum, wodurch der Anschein erweckt wird, die Zeit stehe still – oder das Konzept des ‚Stilllebens‘ sei nun auch akustisch abgebildet.

In den zweiten Teil der Videoinstallation wurde, zunächst nur akustisch, später auch audiovisuell, Material aus Interviews mit dem Künstler und der Pressekonferenz zur Ausstellungseröffnung in der Kunsthalle Loppem eingefügt. Die Ausschnitte verweisen auf *The Vanitas Record* und stellen zugleich einen ironischen Meta-Kommentar des Werks dar. Weder die Redner/innen noch der Künstler sind zu sehen, zu hören ist ausschließlich eine Kakophonie der kommentierenden und debattierenden Stimmen. Was man jedoch sieht (und hört) sind die zahlreichen Kamerteams, die sich zur Pressekonferenz versammelt haben und die die ihnen gebotene Deutungen des Kunstobjekts ihrerseits aufzeichnen (Abb. 8). Ihre Beobachtung wird selbstreflexiv von der aufzeichnenden Kamera beobachtet. Anders als zuvor, wo die Kamera um das Kunstobjekt herum schwebt, es von außen umkreist, ist die Bewegung hier eine von innen nach außen, weil die Kameraleute und Fotografen kreisförmig um das – unsichtbare – Zentrum hin angeordnet sind. Gefilmt wird mithin aus der Objektperspektive, was man reflexiv so deuten kann, dass das Kunstwerk hier regelrecht ‚zurückblickt‘ (vgl. Didi-Huberman 1999). Die Geräusche von Kamera-

verschlüssen und Blitzlichtern sind deutlich hörbar, was in einem offensichtlichen Kontrast zur nicht wahrnehmbaren Aufzeichnungsinstanz der Videoarbeit selbst steht. Nach Stoffel Debuysere dienen die Tonaufnahmen von extensiven Reden, tosendem Applaus und das Bombardement aus Klicken und Blitzlichtgewitter weniger dazu, die Mediatisierung als Form der Verhüllung der Dinge zu entblößen, sondern eher dazu die inhaltliche Entleerung der Vanitas-Symbolik auszustellen (vgl. Debuysere 2005).

Dass die Medienvertreter in leicht verfremdeter Slow-Motion gezeigt werden, gleicht sie der verlangsamt Zeit, also dem Tempo der Schnecken an, die die Vanitas-Objekte nach und nach mit ihrem Schleim überziehen. Dies ist, anders als von Debuysere akzentuiert, als deutliche Form der Medienkritik und eine Problematisierung des zeitgenössischen Kunst-Spektakels lesbar (dass sich in den Bücherstapeln auch Guy Debords *Die Gesellschaft des Spektakels* findet, ist demnach kein Zufall). Zugleich weist bereits die skulpturale Version, insbesondere aber die Videoarbeit, eine potenzierte Ironie und konzeptuelle Distanz zum frühneuzeitlichen Genre der Vanitas-Darstellung auf, die als multireferentiell zitierte und bombastisch überbotene zum Medienspektakel wird, das reflexiv in das Werk integriert wird (vgl. Lambotte 2010, S. 23). Zwar waren Merkmale wie das Spiel mit dem Betrachter, Ironie und Humor auch schon den frühneuzeitlichen Gestaltungen eigen (vgl. Meijer 2008, S. 149), gleichwohl werden diese Prinzipien in der postmodernen Variante auf extreme Weise überboten. *The Vanitas Record* beinhaltet eine beständige Selbst-Kommentierung, durch die die künstlerische Arbeit zu einem *event* stilisiert wird: einem raumzeitlichen Ereignis in doppelter Hinsicht, das zunächst skulptural, dann als Video ‚installiert‘ wird.

Literatur

- BENTHIEN, C. (2010). ‚Vanitas, vanitatum et omnia vanitas‘. The Baroque Transience Topos and its Structural Relations to Trauma. In: Tatlock, L. (Hg.): *Enduring Loss in Early Modern Germany. Cross Disciplinary Perspectives*. Leiden, S. 51–69.
- BENTHIEN, C. (2011). ‚Vanitas mundi‘. Der barocke Vergänglichkeits-Topos in bildender Kunst, zeitbasierten Medien und Literatur der Gegenwart. In: Nordverbund Germanistik (Hg.): *Frühe Neuzeit – Späte Neuzeit. Phänomene der Wiederkehr in Literaturen und Künsten ab 1970*. Bern, S. 87–109.
- BIZZARRI, T./HIRSCHHORN, T. (Hg.) (2011): *Thomas Hirschhorn: Establishing a Critical Corpus*. Zürich.
- BORKHARDT, S. (2012): Zur Temporalität in Früchtebildern. In: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 6 (1), 31–49.
- BRYSON, N. (2003): *Stilleben. Das Übersehene in der Malerei*. Übers. v. Spelsberg, C. München.
- BURDA-STENGEL, F. (2001): *Andrea Pozzo und die Videokunst. Neue Überlegungen zum barocken Illusionismus*. Berlin.
- CHARBONNEAUX, A.-M. (Hg.) (2010): *Les vanités dans l'art contemporain*. 2. erw. Aufl. Paris.
- DE GIROLAMI CHENEY, L. (1992): Dutch Vanitas Paintings: The Skull. In: Dies. (Hg.): *The Symbolism of 'Vanitas' in the Arts, Literature, and Music. Comparative and Historical Studies*. Lewiston, S. 113–176.
- DEBUYSERE, S. (2005): *Vanitas Vanitatis*. In: *Arts numériques*. Online unter: <http://bamart.be/en/pages/detail/4443>. Letzter Zugriff: 18.03.2018.
- DIDI-HUBERMANN, G. (2008): *Schädel sein. Ort, Kontakt, Denken, Skulptur*. Übers. v. Jatho, H. Zürich.
- DIDI-HUBERMAN, G. (1999): *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*. Übers. v. Sedlacek, M. München.
- FLEMMING, V. von (2014): *Stilleben intermedial: eine Deutungsstrategie des Barocken von Sam Taylor Wood*. In: Dies./Kittner, A.-E. (Hg.): *Barock – Moderne – Postmoderne. Ungeklärte Beziehungen*. Wiesbaden, S. 289–314.
- FREUD, S. (1949): *Vergänglichkeit [1916]*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 10. Hg. v. Freud, A. u. a. London, S. 358–361.
- GRYPHIUS, A. (1963): *Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke*. Bd. 1. Hg. v. Szzyrocki, M. Tübingen.
- HENKEL, A./SCHÖNE, A. (Hg.) (1999): *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*. Stuttgart [1967].
- JANSSEN, J. (2014): *Was itz und prächtig blüht / sol bald zutretten werden. Das Stilleben, bewegt*. In: Firmenich, A./Ders. (Hg.): *Still bewegt Videokunst und Alte Meister*. Bad Homburg, S. 13–29.
- KABAKOV, I. (1995): *Über die ‚totale‘ Installation/O ‚total‘no‘j‘ installjacji/On the ‚Total‘ Installation*. Übers. v. Leupold, G. Ostfildern.
- LAMBOTTE, M.-C. (2013): *The Vanitas Record*. In: Theys, K.: *Home Made Victories, Ausst.-Kat., Gent*. Gent, S. 121–122.
- LARGIER, N. (2007): *Die Kunst des Begehrens. Dekadenz, Sinnlichkeit und Askese*. München.
- LEHMANN, A. J. (2008): *Kunst und Neue Medien. Ästhetische Paradigmen seit den sechziger Jahren*. Tübingen.
- LOHFINK, N. (1987): *Gegenwart und Ewigkeit. Die Zeit im Buch Kohelet*. In: *Geist und Leben* 60 (1), S. 2–12.
- MEIJER, F. G. (2008): *Vanitas- und Bankettstilleben*. In: Sander, J. (Hg.): *Die Magie der Dinge. Stillebenmalerei 1500–1800, Ausst.-Kat., Frankfurt/M. Ostfildern*, S. 149–155.
- MIEGROET, H. J. van (1996): *Vanitas*. In: Turner, J. (Hg.): *Dictionary of Art*. Bd. 31. New York, S. 880–883.
- RAJEWSKY, I. (2008): *Intermedialität und ‚remediation‘. Überlegungen zu einigen Problemfeldern der jüngeren Intermedialitätsforschung*. In: Paech, J./Schröter, J. (Hg.): *Intermedialität analog/digital. Theorien, Methoden, Analysen*. München, S. 47–60.
- REBENTISCH, J. (2003): *Ästhetik der Installation*. Frankfurt/M.
- REITHER, S. (2003): *Wie lange dauert ein Bild? Dehnung, Dauer und Aktualität in der Medienkunst*. In: Hülsen-Esch, A./Körner, H./Reuter, G. (Hg.): *Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild*. Köln, S. 199–219.
- SCHOLL, D. (2006): *‚Vanitas vanitatum et omnia vanitas‘: Das Buch Kohelet in der europäischen Renaissance- und Barocklyrik und Emblematisierung*. In: Knopp, V./Dies. (Hg.): *Bibeldichtung*. Berlin, S. 221–260.
- SYKORA, K. (2010): *Zeitflächen. Cornelis de Vos ‚Allegorie der Vergänglichkeit‘ und die Seifenblasen der Moderne*. In: Flemming, V. von/Kittner, A. E. (Hg.): *Barock – modern? Köln*, S. 29–56.
- THEYS, K. (2013): *Home Made Victories, Ausst.-Kat., Gent*. Gent.
- WAGNER, M. (2011): *Vom Nachleben des Stillebens im bewegten Bild*. In: Gockel, B. (Hg.): *Vom Objekt zum Bild. piktoriale Prozesse in Kunst und Wissenschaft, 1600–2000*, S. 245–263.

- WEBER, G. J. M. (2004): Zeit im Bild. Zu einem Darstellungsproblem in Gemälden alter Meister. In: Klose, J./Morawetz, K. (Hg.): Aspekte der Zeit. Zeit-Geschichte, Raum-Zeit, Zeit-Dauer und Kultur-Zeit. Münster, S. 153–164.
- WELTZIEN, F. (2011): Stillgestelltes Leben. Die Übersetzung von Natur ins Bild. In: Gockel, B. (Hg.): Vom Objekt zum Bild. Piktoriale Prozesse in Kunst und Wissenschaft, 1600–2000, S. 189–213.
- WODIANKA, S. (2004): Betrachtungen des Todes. Formen und Funktionen der ‚meditatio mortis‘ in der europäischen Literatur des 17. Jahrhunderts. Tübingen.

Abbildungsnachweise

- MUSÉE MAILLOL (Hg.) (2010): C'est la vie. Vanités de Pompéi à Damien Hirst. Ausst.-Kat. Paris.
- THEYS, K. (2013): Home Made Victories. Ausst.-Kat., Gent.
- © Koen Theys, Belgien.
- © National Gallery, London (Postkarte).