

VI. Die Ordnung der Bilder

Bernd Becher, der an Menschenfotografie sonst kein Interesse hatte,¹¹¹ saß 1972 seinem Künstlerkollegen Douglas Huebler Modell für dessen *Variable Piece #101*. Hueblers ironische Wissenschaftsmimikry richtete sich hier offenbar auf Physiognomik, kriminologische Charakterkunde und soziologische Typenlehren. Zugleich spielte die Arbeit auch auf August Sanders *Menschen des 20. Jahrhunderts* an, ein Projekt, das, wie Huebler wusste, für die Arbeit der Bechers von großer Wichtigkeit war. Nach Hueblers Instruktion nahm Becher nacheinander das Aussehen eines Priesters, eines Kriminellen, eines Liebhabers, eines alten Mannes, eines Polizisten, eines Künstlers, seiner selbst (»Bernd Becher«), eines Philosophen, eines Spions und eines »netten Kerls« (»nice guy«) an. Nachdem zwei Monate verstrichen waren (und angenommen werden konnte, dass Becher die Reihenfolge inzwischen vergessen hatte), wurden ihm die Fotos in abweichender Nummerierung

¹¹¹ Dies bezeugt Hilla Becher in: Becher und Becher, »Klar waren wir Freaks«, S. 98.



Abb. 8: Douglas Huebler: *Variable Piece #101*, 1973.

zugeschickt, mit der Bitte, »to make the ›correct‹ associations with the given verbal terms«.¹¹²

An diesem Spiel, in dem es wohl vor allem um die Unsicherheit typologischer und charakterologischer Zuordnungen ging, nahm Bernd Becher offenbar mit Vergnügen teil. (**Abb. 8**) Für das *system-mocking* seiner amerikanischen Kollegen dürfte er durchaus Verständnis gehabt haben. Dennoch findet sich nichts davon in der Arbeit, die er mit seiner Frau über Jahrzehnte in geradezu monomanischer Weise betrieben hat. Wenn die fotografische Kunst der Bechers, wie Goeffrey Batchen bemerkt hat, als »the epitome of the typological urge« betrachtet werden kann,¹¹³ so hat dies auch damit zu tun, dass sie, im Unterschied zu den amerikanischen Projekten, dem klassifikatorischen Erkenntnisideal in ganz unironischer Weise anhing, dass sie ihre Typologien mit vollem Ernst entwickelte. Gerade diese unverdorbene Frische des Systemglaubens scheint das Bechersche Unternehmen für die amerikanischen Konzeptkünstler interessant gemacht zu haben. Carl Andres *Artforum*-Artikel von 1972, der die Bechers einem amerikanischen Publikum bekannt machte, ging kaum auf die neusachliche Ästhetik ihrer Fotografien ein, betonte aber lebhaft den systemati-

112 Zit. nach Daniel Palmer, *Photography and collaboration. From conceptual art to crowdsourcing*, London, UK, New York, NY, USA, 2017, S. 119.

113 Geoffrey Batchen, »Ordering Things«, in: Brian Wallis (Hg.), *The order of things. Photography from the Walther Collection*, Göttingen, 2015, 332-339, S. 333.

schen, taxonomischen Aspekt ihrer Bildfolgen.¹¹⁴ Wie die Bechers rückblickend sagten, sei es für die Verortung ihrer Arbeit im Kontext der Conceptual Art entscheidend gewesen, »daß unsere Arbeit systematisch aufgebaut ist, daß unsere Sichtweise ›kühl‹ ist und ohne subjektiven Ausdruck des Künstlers auskommt, daß wir die einzelnen Arbeiten einem typologischen Raster unterwerfen und zu Serien und Sequenzen ordnen usw.«¹¹⁵

Jedoch hatte sich, wie die Bechers betonten, ihr spezifisches, typologisches Verfahren nicht erst im Kontakt mit der amerikanischen Konzeptkunst herausgebildet. Die für sie charakteristische rasterförmige Anordnung von Bildern in »Gruppen von 9, 12 oder 15«¹¹⁶ habe sich vielmehr aus den Vorgaben des Ausstellungsdispositivs ergeben. Schon in ihrer ersten Ausstellung 1963 in der *Buchhandlung und Galerie Ruth Nohl* in Siegen hätten sie ihre Rahmen »in zwei Reihen untereinander vor die Buchregale gehängt«¹¹⁷ und in Gruppen von vier, sechs oder acht angeordnet. Die Einförmigkeit der Präsentation habe es erlaubt, einen Typus hervortreten zu lassen, gleichzeitig aber auch auf die kleinen Unterschiede zwischen den Exemplaren eines Typs aufmerksam zu machen.¹¹⁸ Es

114 Vgl. Foster, Krauss, Bois, u.a., *Art since 1900*, S. 599.

115 »Bernd und Hilla Becher im Gespräch mit Michael Köhler«, S. 191.

116 Krief, *Contacts. Hilla and Bernd Becher*, 5:10.

117 »Interview mit Bernd und Hilla Becher« [geführt von Ulf Erdmann Ziegler], S. 31.

118 Vgl. Hilla Becher u. Bernd Becher, »The Bechers' Industrial Lexicon. [Interview, conducted by Ulf Erdmann

sei die »Möglichkeit, Bilder zusammenzustellen« gewesen, durch die sie ihre »erste Typologie« verwirklichen konnten.¹¹⁹

Anders als die Serien der Chronofotografie, deren Einheit durch die zeitliche Entwicklung eines Gegenstands definiert sind; anders als fotografische Inventare, bei denen die Gegenstände in einem räumlichen Näheverhältnis stehen (wie z.B. Hans Peter Feldmanns *Alle Kleider einer Frau* (1970) oder Sophie Calles *L'Hôtel* (1981)); anders auch als narrative Serien (wie z.B. der Fotoroman und seine künstlerische Parodie bei Duane Michals), die durch den Faden einer Erzählung verbunden sind, folgen die Becherschen Serien nicht dem Prinzip eines zeitlichen, räumlichen oder narrativen Zusammenhangs. Die Verbindung zwischen den Gegenständen beruht nicht auf Nähe, auf Berührung oder zeitlicher Abfolge; sie wird durch den abstrakten Faktor der kategorialen Zugehörigkeit bestimmt. Von Anfang an regiert hier ein äußeres Ordnungsprinzip. Schon die Verfertigung der Aufnahmen gehorchte dem Diktat eines provisorisch gesetzten Allgemeinbegriffs:

Ziegler]«, *Art in America*, Jg. 90, N° 6 (June), 2002, 93-101, 140-143, S. 98. Die entsprechende Passage ist in der deutschen Fassung des Interviews (»Interview mit Bernd und Hilla Becher« [geführt von Ulf Erdmann Ziegler]) nicht enthalten.

119 Ebd., S. 30. Im Unterschied zu den Ausstellungen sind die Fotografien der Bechers in den Fotobüchern in eine sequenzielle Folge gebracht, vgl. Chris Balaschak, »Between Sequence and Seriality. Landscape Photography and its Historiography in Anonyme Skulpturen«, *Photographies*, Jg. 3, N° 1, 2010, 23–47.

Zunächst fotografierten die Bechers offenbar alles, was unter die Rubrik ›vom Verfall bedrohte Architektur der Schwerindustrie‹ fiel. Dann aber ergab sich sehr bald die Notwendigkeit der Sortierung: Die massenhaft geschossenen Bilder »mussten ja«, wie Hilla Becher sagte, »irgendwie eine Ordnung bekommen«.¹²⁰

Wie die Bechers selbst immer wieder betont haben, ging es in ihrer Arbeit nie nur um das einzelne Bild, sondern stets um den Zusammenhang, der sich aus der vergleichenden Zusammenschau zahlreicher systematisch angeordneter Aufnahmen ergeben sollte:¹²¹ »Die Information, die wir geben wollen, entsteht erst durch die Reihung, durch die Gegenüberstellung ähnlicher oder verschiedener Objekte der gleichen Funktionen.«¹²² Bernd Becher berichtet, er habe schon sehr früh »diese Systematik entwickelt, daß man [...] mehrere Objekte derselben Art zu typologischen Serien vereinigt.«¹²³ Explizit gemacht wurde dieser systematische, taxonomische Anspruch erstmals

120 Krief, *Contacts. Hilla and Bernd Becher*, 04:40.

121 Deshalb erscheint es als unpassend, dass die Bechers im Katalog der MoMA-Ausstellung *Information* (1970), in dem es im Übrigen von seriellen Arbeiten nur so wimmelt, mit nur einer alleinstehenden Aufnahme, der Ansicht eines Gasbehälters, vertreten waren, vgl. Kynaston McShine (Hg.), *Information. July 2 - September 20, 1970, The Museum of Modern Art, New York*, New York, 1970, S. 20-21.

122 Zit. nach Uwe M. Schneede, *Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert. Von den Avantgarden bis zur Gegenwart*, München, 2001, S. 290.

123 »Bernd und Hilla Becher im Gespräch mit Michael Köhler«, S. 188.

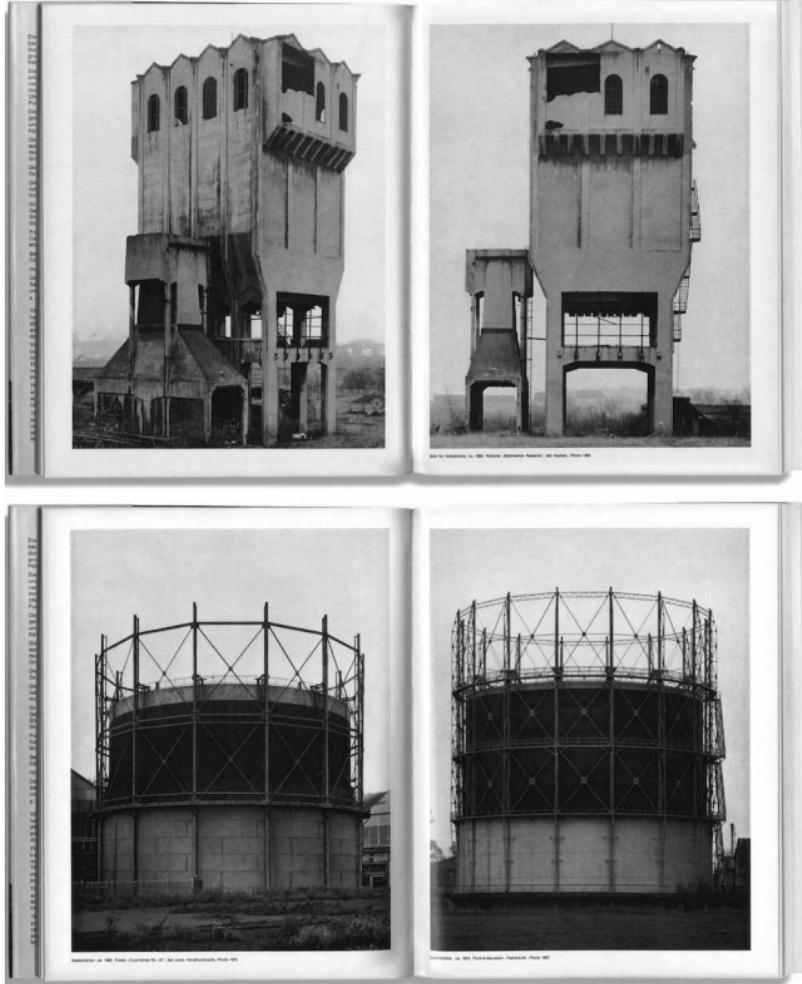


Abb. 9: Doppelseiten aus Bernd und Hilla Bechers Fotobuch *Anonyme Skulpturen*, 1970.

im Untertitel der Buchveröffentlichung *Anonyme Skulpturen* (1970), wo eine »Typologie technischer Bauten« angekündigt wurde. Die Gegenüberstellung zweier Objekte auf einer Doppelseite lud dazu ein, den Ähnlichkeiten und Differenzen zwischen den abgebildeten industriellen Strukturen nachzugehen. (**Abb. 9**) Während das Buchformat solche Diptychen nahelegte, konnten in Ausstellungen und auf Plakaten umfangreichere, rasterförmige und quasi-tabellarische Anordnungen verwirklicht werden. Hier waren die Beziehungen der Ähnlichkeit nicht nur in waagerechter, sondern auch in senkrechter und diagonaler Richtung lesbar. (**Abb. 10**)

Schon in ihren Einteilungsbegriffen verrieten diese typologischen Ordnungsversuche ihre Nähe zur klassischen Naturgeschichte. Hilla Becher erwähnte, dass man zuerst »die Grundformen gefunden«, dann aber gelernt habe, »dass diese Grundformen [...] Subspecies unter sich haben«.¹²⁴ Bernd Becher zufolge orientierte sich die »Kategorienbildung« des gemeinsamen Projekts an »quasi wissenschaftlichen Kriterien«:

»Da bilden wir Werkgruppen, die von der Funktion der Objekte ausgehen – also Werkgruppen wie Kalköfen, Kühltürme, Hochöfen, Fördertürme, Wassertürme, Gasbehälter, Silos usw. [...] Innerhalb dieser Kategorien gibt es dann ›Familien‹ von Objekten, die sich aus den verwendeten Baumaterialien herleiten: Holz, Stein, Eisen und Beton [...] Und aus verschiedenen Beispielen für

124 Krief, *Contacts. Hilla and Bernd Becher*, 4:55.

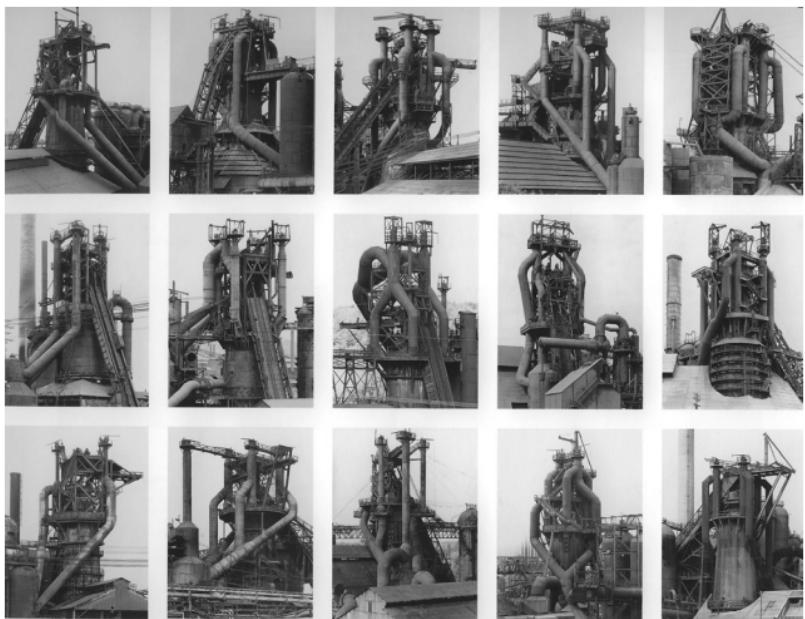


Abb. 10: Bernd und Hilla Becher: *Hochofenköpfe, perspektivisch hoch*, USA, 1978–1986.

eine Grundform, einen Objekt-Typ bauen wir unsere Tableaus.«¹²⁵

Gelegentlich ist die Ansicht vertreten worden, dass der von den Bechers betriebene typologische Aufwand in ähnlicher Weise zu verstehen sei wie die Systembegeisterung der amerikanischen Konzeptkünstler, nämlich als eine ironische Nachahmung wissenschaftlicher Verfahren, die letztendlich auf die Entlarvung der herrschenden Ordnungsstrukturen, auf eine Sichtbarmachung der Willkür von Taxonomien ziele. Die Typologie werde von den Bechers nicht einfach als »a given underlying structure« verstanden, sie bilde vielmehr »a central, even propulsive, object of their inquiry«.¹²⁶ In ihren oft willkürlichen Kategorisierungen offenbare das Verfahren der Typisierung »its own constructedness, its own artifice«; ihr Werk lade auf diese Weise dazu ein, »to consider how taxonomies are constructed and deployed, and to what ends«.¹²⁷ Für diese ›postmoderne‹ Interpretation, die das Bechersche Werk als eine Befragung von Ordnungsstrukturen à la Foucault erscheinen lässt, gibt es jedoch keinerlei Hinweise. Falls die Bechers ihre jahrzehntelange Arbeit der Typisierung von Industriebauten als ein klassifikationskritisches Spiel verstanden haben sollten, so hätten sie dies sehr gut verborgen.

125 »Bernd und Hilla Becher im Gespräch mit Michael Köhler«, S. 190.

126 Shannon, *The Recording Machine*, S. 41.

127 Batchen, »Ordering Things«, S. 338.

Es führt weiter, wenn man davon ausgeht, dass die Versuche der Bechers, Ordnung in ihr Material zu bringen und eine Erkenntnis daraus zu schlagen, ernst gemeint waren. Es scheint, als hätten sie wirklich wissen wollen, wie die von ihnen portraitierten Objekte zusammenhingen, in welchen Beziehungen sie standen. Offensichtlich hatten sie die feste Überzeugung, dass es eine verborgene Ordnung gab, die ihre Sammlung von Hochöfen, Fördertürmen, Wassertürmen, Gasbehältern, Kühltürmen usw. zusammenhielt. Es ist jedoch nicht so leicht zu sagen, wie sie diesen Zusammenhang verstanden; ihr Vokabular ist in dieser Hinsicht alles andere als eindeutig. Diese Mehrdeutigkeit zeigt sich vielleicht am deutlichsten im Gebrauch des Begriffs ›Familie‹. Wenn die Bechers davon sprechen, dass ihre typologischen Anordnungen »›Familien‹ von Objekten« oder »Objekt-›Familien‹« sichtbar machen,¹²⁸ so lässt sich darunter alles Mögliche verstehen: eine Variation auf das berühmte, von Edward Steichen initiierte fotografische Ausstellungsprojekt *The Family of Man* (1953), ein Bezug auf Lévis-Strauss' Arbeit über *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft* (1949) oder auch eine Anspielung auf das Konzept der ›Familienähnlichkeit‹ aus Wittgensteins *Logischen Untersuchungen* (1953) (und damit auf einen alternativen, nicht-aristotelischen Klassifikationsbegriff). Explizite Hinweise auf ei-

128 »Bernd und Hilla Becher im Gespräch mit Michael Köhler«, S. 190.

nen dieser Kontexte wird man jedoch vergeblich suchen.

Nicht zu bezweifeln ist der Einfluss der Neuen Sachlichkeit, für die nicht nur die Frage nach der Gegenständlichkeit, sondern auch die nach der Ordnung der Gegenstände eine beherrschende Rolle spielte. Wie Benjamin Buchloh gezeigt hat, gab es Mitte der 1920er Jahre einen merklichen Umbruch im Gebrauch der Fotografie als Medium der Kunst. Das in den Fotomontagen des Dadaismus wirksame »Epistem des Wahrnehmungsschocks« wurde »durch das Epistem der archivalischen Ordnung ersetzt«.¹²⁹ Das fotografische Bild erschien nicht mehr als ein Fragment, an dem schmerhaft die Flüchtigkeit und Brüchigkeit der modernen Erfahrung hervortrat; als hochaufgelöste, gestochen scharfe Aufnahme und integriert in großangelegte Dokumentationsprojekte sollte es vielmehr dazu beitragen, die unter dem unruhigen Wechsel der Erscheinungen verborgene statische Ordnung zur Sichtbarkeit zu bringen. Dies lässt sich für Karl Blossfeldts *Urformen der Kunst* (1928) ebenso behaupten wie für August Sanders *Antlitz der Zeit* (1929). In beiden Projekten geht es nicht einfach um die positivistische Aufzeichnung von Details, um die isolierte Darstellung von Dingen oder Individuen; es handelt sich vielmehr darum, aus der Serie und aus dem

129 Benjamin H. D. Buchloh, »Warburgs Vorbild? Das Ende der Collage / Photomontage im Nachkriegseuropa«, in: Ingrid Schaffner und Matthias Winzen (Hg.), *Deep Storage. Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*, München, New York, 1997, 50–60, S. 54.

Vergleich der Einzelbilder so etwas wie ein Bild des Allgemeinen aufsteigen zu lassen: Das Besondere wird auf einen allgemeinen ›Typus‹, der einzelne Fall auf unveränderliche Gesetze, die individuelle Erscheinung auf eine zugrundliegende Struktur zurückgeführt. In seiner Einleitung zu *Antlitz der Zeit* hat Alfred Döblin diesen Strukturidealismus klar benannt: Sander steht demzufolge nicht in der skeptizistischen Tradition des Nominalismus, sondern in der des mittelalterlichen Universalien-Realismus, dem »nur die Allgemeinheiten, die Universalien« als »real und existent« galten.¹³⁰ Nicht allein durch die Beobachtung, sondern vor allem durch den daraus gezogenen Schluss auf allgemeine Gesetze werde Sanders Werk zu einer »Art Kulturgeschichte, besser Soziologie, der letzten dreißig Jahre«:

»Wie es eine vergleichende Anatomie gibt, aus der man erst zu einer Auffassung der Natur und der Geschichte der Organe kommt, so hat dieser Photograph vergleichende Photographie getrieben und hat damit einen wissenschaftlichen Standpunkt oberhalb der Detailphotographen gewonnen.«¹³¹

Wie bei August Sander, so wurde auch bei Karl Blossfeldt die Sammlung visueller Daten einem übergreifenden, typologischen Interesse unterstellt. Seine minutiös ausgeführten botanischen

130 Alfred Döblin, »Von Gesichtern, Bildern und ihrer Wahrheit«, in: August Sander, *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*, München, 2007, 7–15, S. 7.

131 Ebd., S. 13–14.

Aufnahmen wiesen durchgehend einen Zug zur Typisierung auf; es handelte sich um »generalisierende Aussagen, die vom Individuellen abstrahieren, um ein allgemeines Wesen der formalen Dinge anschaulich zu machen.«¹³² Direkte Vorläufer dieses typologischen Erkenntnisprogramms finden sich in Ernst Haeckels *Kunstformen der Natur* (1899),¹³³ aber auch in Gottfried Sempers Forschungen zum »technischen Ursprung« der »Grundformen oder Typen der Kunst« (1860).¹³⁴ Und natürlich stößt man am Grund all dieser Anstrengungen schließlich auf Goethes Suche nach der Urpflanze, die sich ebenfalls auf die vergleichende Zusammenschau umfangreicher Serien stützte: »Alle Gestalten sind ähnlich, und keine gleichet der andern / Und so deutet das Chor auf ein geheimes Gesetz / Auf ein heiliges Rätsel.«¹³⁵

132 Schönegg, »Karl Blossfeldts Pfanzenaufnahmen als Typusphotographien«, S. 5.

133 Vgl. ebd., S. 3.

134 Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Erster Band: Textile Kunst*, Frankfurt a. M., 1860, S. 6. Semper schreibt: »So wie nämlich die Natur [...] ihre Entwicklungsgeschichte hat, innerhalb welcher die alten Motive bei jeder Neugestaltung wieder durchblicken, eben so liegen auch der Kunst nur wenige Normalformen und Typen unter, die aus urältester Tradition stammen, in stetem Wiederhervortreten dennoch eine unendliche Mannigfaltigkeit darbieten, und gleich jenen Naturtypen ihre Geschichte haben.« Ebd., viii.

135 Johann Wolfgang von Goethe, »Morphologie / Schicksal der Druckschrift«, in: Johann Wolfgang von Goethe, *Goethes Werke. Hamburger Ausg. in 14 Bänden*, hg. v. Erich Trunz, Band XII: *Naturwissenschaftliche Schriften I*, München, 1986, 105–112, S. 107.

Aus bestimmten Äußerungen der Bechers, so z.B. ihrer unbesorgten Verwendung des Begriffs »Idealtyp«,¹³⁶ könnte man schließen, dass sie sich selbst ganz in der idealistischen Tradition der ›Urtyp‹-Forschung verorteten und auf diese Weise aus ihren Serien von Industriebauten ein ›heiliges Rätsel‹ machten. Der Kulturwissenschaftler Jörn Glasenapp hat ihr Werk ganz in diesem Sinn interpretiert und entsprechend harsch kritisiert: »Die Bilderreihe präsentiert sich demnach als ein fotografisches Umkreisen der — sich dem Objektiv der Kamera freilich stets entziehenden — eigentlichen Struktur beziehungsweise Idee des Förderturmes.«¹³⁷ Durch »das Prinzip der typologischen Reihung« versuchten die Bechers, die Fotografie aus ihrer »Verhaftung im Konkreten« zu lösen »und so gewissermaßen aus dem Reich der Schatten in das der Ideen einzutauchen«.¹³⁸ Ihr Projekt gebe sich damit als »eine Art fotografischer Neoplatonismus« zu erkennen, angesichts dessen man sich fragen müsse, »ob die Idee des Förderturms beziehungsweise die Erkenntnis,

136 Vgl. z.B.: »Bernd und Hilla Becher im Gespräch mit Michael Köhler«, S. 190–191: »[M]it jedem Objekt, das wir photographieren, schärft sich unser Blick für dessen Eigenheiten, so daß wir heute viel genauer sehen und rascher und sicherer entscheiden können, welches Objekt die Elemente einer Objekt-Familie oder eines Objekt-Typs in quasi idealtypischer Form besitzt, so daß wir uns eine ganze Reihe ähnlicher Objekte sparen können, weil sie weniger idealtypisch sind.«

137 Glasenapp, »Die Familie der Fördertürme, oder Bernd und Hilla Bechers fotografischer Neoplatonismus«, S. 4.

138 Ebd.

dass alle Fördertürme in ihrer Essenz oder Grundform identisch sind, den ganzen Aufwand wert ist, den die Bechers seit nunmehr fast einem halben Jahrhundert betreiben.«¹³⁹

Es ist jedoch fraglich, ob sich die obsessive Beschäftigung der Bechers mit Ähnlichkeit und Differenz so umstandslos auf die ›platonische‹ Frage nach der hinter den Erscheinungen wesenden Idee reduzieren lässt. Dass jedenfalls ›Typologie‹ nicht immer auf die Suche nach einem ›Urtyp‹ hinauslaufen muss, dass sie vielmehr dazu dienen kann, die Frage nach der ›Struktur‹ zu stellen, aus der die Typen hervorgehen, hat Michel Serres 1961 in seinem programmatischen Strukturalismus-Aufsatz deutlich gemacht:

»An die Stelle der eindeutigen Beziehung zwischen Symbol und Symbolisiertem (zwischen Sinngefäß und Sinngehalt) der romantischen Analyse setzt die strukturalistische Kritik die Pluralität der Beziehungen zwischen der (reinen, formalen, sinnentleerten) Struktur und ihren Modellen, deren jedes mit einer besonderen Bedeutung gefüllt ist. Daraus resultiert eine ganz neue Fähigkeit zur Bildung von Klassifikationen und Typologien. Anstelle von Familien, die sich auf der Grundlage einer Bedeutungsähnlichkeit an den Archetyp knüpfen, erzeugt man nun Familien von Modellen mit unterschiedlichen Bedeutungsgehalten, deren Gemeinsamkeit in einer formal analogen Struktur besteht, und diese Struktur ist die operationale

139 Ebd.

Invariante, die sie unabhängig von jedem Inhalt organisiert.«¹⁴⁰

Bei den Bechers finden sich zwar keine expliziten Bezüge auf den Strukturalismus, und selbstverständlich entsprach ihr Vorgehen nicht der strengen, von Serres gegebenen Definition einer »strukturellen Analyse«.¹⁴¹ Von ›Strukturen‹ ist jedoch häufig die Rede, und deutlich spürbar ist auch die Bemühung, Typologien zu verwirklichen, die nicht »durch die Bedeutung bedingt« sind,¹⁴² sondern allein aus der vergleichenden Zusammen schau der betrachteten Elemente hervorgehen. So ging es den Bechers wohl nicht, wie Glasenapp behauptet, um die »Idee des Förderturms«, sondern viel eher um die Idee, das Denken oder die geistige Matrix, aus der Fördertürme und andere Zweck bauten hervorgegangen sind. Insbesondere aber ist es das kühle Erscheinungsbild der Becherschen Arbeiten, das sie vom Verdacht einer schwärmerischen Bedeutungssuche freispricht und in die Nähe des strukturalistischen Projekts rückt. Die Vermeidung jeder anthropozentrischen Deutung, die Ausschaltung der Chronologie und die Ent haltung von jeder ideologischen oder moralischen

140 Serres, »Struktur und Übernahme«, S. 40–41.

141 Vgl. ebd., S. 40: »Die Analyse eines kulturellen Inhalts, ob es sich dabei nun um Gott, einen Tisch oder eine Waschschüssel handelt, ist dann und nur dann eine Struk turale Analyse, wenn sie diesen Inhalt als Modell im oben beschriebenen Sinne erscheinen lässt, das heißt, wenn sie eine formale Menge von Elementen und Relationen isoliert, über die man reden kann, ohne sich auf die Bedeutung des betreffenden Inhalts zu beziehen.«

142 Ebd., S. 41.

Wertung: all dies waren Merkmale, an denen man in den 1960er Jahren »Methode und Mode« des Strukturalismus erkennen konnte.¹⁴³

Wenn es bei den Bechers so etwas wie einen strukturalistischen Impuls gab, so trat er jedoch bezeichnender Weise nicht unverhüllt auf, sondern im historischen Kostüm. Auf die Frage, wie »das serielle Element« in ihre Kunst geraten sei, spielten sie alle zeitgenössischen Bezüge, auch die auf Andy Warhol und Roy Lichtenstein, herunter. Ihre Art, »das Material zu zeigen«, habe »sehr viel mehr mit dem 19. Jahrhundert zu tun, mit dem Enzyklopädischen, in der Botanik oder der Zoologie, wo Pflanzen der gleichen Art oder Tiere der gleichen Spezies miteinander verglichen werden«.¹⁴⁴ An anderer Stelle sprach Hilla Becher davon, dass man sich für das Verfahren der klassifikatorischen Einordnung gar nicht zu entscheiden brauche, es bilde ein unvermeidliches und spontanes Grundmuster der modernen Kultur: »Wir tragen dieses System in uns, jeder von uns. Es ist ein zentrales Prinzip, nach dem in unserer Kultur Information und Wissen organisiert werden, seit der Aufklärung.«¹⁴⁵

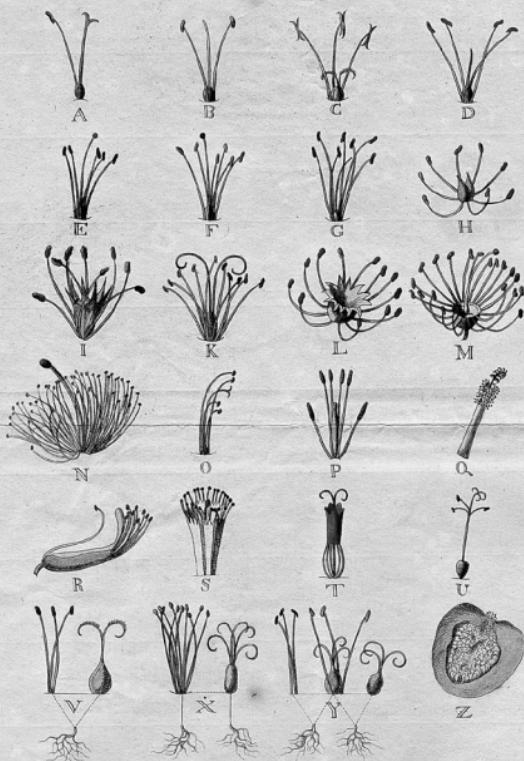
Tatsächlich zeigt das Bechersche Werk, das sich sonst nicht auf eine einfache Formel bringen lässt, in methodischer Hinsicht eine nahezu vollständige Übereinstimmung mit den Sammlungs- und

143 Vgl. Urs Jaeggi, *Ordnung und Chaos. Der Strukturalismus als Methode und Mode*, Frankfurt am Main, 1968.

144 »Interview mit Bernd und Hilla Becher« [geführt von Ulf Erdmann Ziegler], S. 35.

145 Becher, »Die Musik der Hochöfen«, S. 194.

Clariss: LINNÆI. M. D.
METHODUS plantarum SEXUALIS
in SISTEMATE NATURÆ
descripta



Lugd. bat: 1736

G.D.EHRET. Palat-heidell:
fecit & edidit

Monandria.

Diandria.

Triandria.

Tetrandria.

Pentandria.

Hexandria.

Heptandria.

Octandria.

Eneandria.

Decandria.

Dodecandria.

Icosandria.

Polyandria.

Didynamia.

Tetradynamia.

Alaudiphilia.

Diadelphia.

Polyadelphia.

Syngenia.

Gynandria.

Monococcia.

Dioccia.

Polygania.

Cryptogamia.

Abb. 11: »Methodus Plantarum Sexualis in sistemate naturae descripta«, Zeichnung von Georg Dionysius Ehret, in: Carl von Linné: *Genera Plantarum*, Leiden 1737.

Klassifizierungsverfahren der frühneuzeitlichen Naturgeschichte. (**Abb. 11**) Wie in der klassischen Episteme herrscht hier der Ehrgeiz, »das ganze Feld des Sichtbaren auf ein System von Variablen zurück[zuführen], dessen sämtliche Werte [...] durch eine völlig klare und stets begrenzte Beschreibung bestimmt werden können.«¹⁴⁶ Die streng rasterförmige Anordnung der gesammelten Daten erlaubt schließlich »die Errichtung eines gleichzeitigen Systems, nach dem die Repräsentationen ihre Nähe und ihre Entfernung, ihre Nachbarschaft und ihre Abseitigkeit erklären [...]. Auf diese Weise kann das Tableau der Identitäten und der Unterschiede gezeichnet werden.«¹⁴⁷ Es ist dieser durchgehende Bezug auf die klassische Episteme, es ist die unerschrockene Wiederaufnahme eines längst totgeglaubten Zeichenmodells und einer weitgehend diskreditierten taxonomischen Ordnungstechnik, die dem Werk der Bechers einen fremden, seltsam anachronistischen Zug verleiht. So wie Cervantes' Don Quijotte gegen seine Zeit am alten Zeichenregime der Analogien und Korrespondenzen festhielt,¹⁴⁸ so hielten die Bechers am frühmodernen Projekt einer »Ordnung der Dinge« fest, an der Idee einer vollständigen und transparenten Repräsentation von Wirklichkeit im Medium des Tableaus.

146 Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, S. 178.

147 Ebd., S. 109.

148 Ebd., S. 78 ff.