

Zeit der Wandlungen – Ingrid Roschecks „Theatrum mundi“

Bettina Baumgärtel

Über Jahre hat sich die Wahlkölnlerin Ingrid Roscheck mit der Legende der hl. Ursula, deren Visualisierung, weltweiten Verbreitung und deren Bedeutungswandel beschäftigt. In einem höchst professionell und animierend gestalteten Internetportal hat sie nun ihren reichen Fundus von Bild- und Textquellen über die Stadtpatronin Kölns zusammengeführt und zu einer virtuellen Zeitreise von der Überlieferung durch die sogenannte Clematius-Inschrift (Ende des 4. Jhdts.), über die „Legenda aurea“ des Jacobus de Voragine (1263-73) bis in die Jetztzeit verdichtet.¹

Ingrid Roschecks Faszination für das Thema liegt auch in den Widersprüchen begründet, die in der Figur und ihrem Schicksal kondensiert sind. Zwischen Erotik und Emanzipation, Gewalttätigkeit und Grauen oszillierend repräsentiert die Kölner Stadtheilige eine Mischung konträrer Weiblichkeitsmuster von der schönen und keuschen Jungfrau bis zur mutigen und dem männlichen Begehren sich verweigenden Amazone. Neben ihrer Tugendhaftigkeit sagte man ihr auch Klugheit und einen starken Freiheitsdrang nach, rühmte ihre Führungsstärke, ihr hohes Verantwortungsbewusstsein und ihre unbeirrbare Geradlinigkeit. Schon ab dem 12. Jahrhundert setzte ein weltweiter Handel mit mehr als 13.000 Reliquien der Kölner Stadtpatronin und ihrer 11.000 Jungfrauen ein. Ab 1500 wurde Köln endgültig zum Zentrum der Ursula-Verehrung. Bedeutendste Stätte des Abendlands für die „passio Ursulae“ aber war die Kölner Pfarrkirche St. Ursula, die auf einer alten Kultstätte der Göttin Isis errichtet worden war. Einzigartig ist die „Goldene Kammer“ mit ihren Nischen, gefüllt mit 122 Reliquienbüsten von Jungfrauen, die den Betrachter milde lächelnd in den Bann ziehen. Über ihnen sind Rundbögen mit Knochenresten gefüllt, die in dekorativen Mustern, Symbolen und Schriftzeichen angeordnet sind.

Im Werk von Ingrid Roscheck haben die Ästhetik der „Goldenen Kammer“, darin die Gestaltung und Anordnung der Reliquien der Jungfrauen in Form von schmunzelnden Mädchenbüsten, aber auch ihre Eigenschaften und Attribute deutliche Spuren hinterlassen. Weit mehr jedoch beschäftigte sie sich mit dem Phänomen sakraler und profaner Hinterlassenschaften in einem architektonischen Ensemble. Dabei faszinierte sie nicht nur das heilige Schatzhaus, sondern auch die weltliche Kunst- und Wunderkammer des Barock als geballter Ausdruck einer jahrhundertalten, europäischen Kultur- und Geistesgeschichte.

Die Kunst- und Wunderkammern des Wissens und Erinnerns

Der Wunsch, sich auf nahezu enzyklopädische Weise eine Vorstellung von der Welt und ihren Reliquien zu machen, bestimmt Thema, Form und künstlerischen Prozess von Ingrid Roscheck. Ob es sich um kulturhistorisch bedeutsame Versatzstücke der Ur- und Frühgeschichte („Kenotaph“, der Fuß des Echnaton) oder um Erfindungen moderner Technik („Cockpit“, „Transistor“, „Sputnik“) oder um neueste Erklärungsmodelle des Denkens, Wissens und Glaubens handelt („metaphysische Wandlung“, „Retorte“), für Ingrid Roscheck, die sich geradezu durch Bücher ‚frisst‘, ist die Auseinandersetzung mit den Naturwissenschaften und Technik, der Philosophie und Literatur unabdingbare Voraussetzung und Teil ihres eigenen kreativen Prozesses.

Es ist deshalb kaum verwunderlich, wenn Roscheck gleichsam „Kunstschränke“ in den Kunst- und Wunderkammern der Moderne gestaltet, um Schätze vergangenen und zukünftigen menschlichen Seins zu versammeln. So alltäglich ihre Objekte erscheinen, vermitteln sie doch einen Zugang zur Metaphysik der Dinge. Es sind keineswegs nur schnöde Gebrauchsgegenstände, sondern jeder für sich ist Erinnerungsträger, Reliquie im weitesten Sinne von einer Hinterlassenschaft eines wissenschaftlichen, künstlerischen oder religiösen Seins. Jeder ist Zeuge und Stellvertreter eines fortlaufenden Prozesses der Wahrnehmung und des Übersehens, des Verstehens und Missverstehens, des Umdeutens und Verwerfens, des Auftauchens, Verschwindens und Zerstörens. So wie sich die Welt in einem ständigen Prozess der Wandlung befindet, so verändert sich auch permanent das Verhältnis von Mensch und Reliquie. Nach Einschätzung Ingrid Roschecks aber leben wir heute, mehr als je zuvor, in einer Zeit der Wandlung, hat sich doch unser Verhältnis zu Raum und Zeit, zum eigenen Körper, Geist und Geschlecht wie in keinem anderen Jahrhundert so radikal und rasant gewandelt. Als Symbol für diese Wandlung, für den Aufbruch und die Bewegung laufen ihre Objekte auf Rädern, um sie mobil und orts-unabhängig zu machen.

Ursulinische Reliquien im Werk Ingrid Roschecks

Ton, ein bevorzugtes Material von Ingrid Roscheck, zählt seit der Antike bis in die Moderne – z. B. in Lucio Fontanas „concetto spaziale“ – zu den Grundstoffen der Bildhauerei. Roscheck hat neben überlebensgroßen, aus reinem Ton modellierten Architekturen wie dem 2006 entstandenen „Zurück nach Arkadien“ und neben Assemblagen, in denen sie kleinformatige, gefäßartige und figurative Elemente aus gebranntem Ton in ein Materialensemble eingebunden hat, immer wieder

auch rundplastische Einzelstücke aus Ton, wie den „Rosenspiegel“ oder die „Herzschale“ geschaffen. Der kreisrunde Spiegel mit einem Kranz aus Rosenblüten ist mit hochglänzender, dunkler Glasur überfungen. Auf den ersten Blick ist er dem berühmten Doppelbildnis „Die Hochzeit des Giovanni Arnolfini und der Jeanne Cenami“ (London, National Gallery) von Jan van Eyck entsprungen. Beim genaueren Hinsehen aber setzt sich die Künstlerin im „Rosenspiegel“ mit einem der bedeutendsten Kultobjekte der Ursulaverehrung, einer silbervergoldeten, fein ziselierten Kusstafel der Zisterzienserabtei Lichtenthal auseinander. Nähert sich der Gläubige küssend der um 1460-70 entstandenen Tafel, so scheint er den eigenen Kuss seines Spiegelbildes zu erwidern. Auch beim Betrachten von Roschecks „Rosenspiegel“ stößt man auf diesen autoerotischen Mechanismus, sobald man sich der reflektierenden Fläche nähert. Dreht man die mittelalterliche Kusstafel um, so wartet schon das Weltgericht mit dem Ursula-Schiffchen auf die Tilgung der zuvor praktizierten Sünden der Eitelkeit und Begierde.

Das Thema Spiegelung wird im jüngsten Tonobjekt „Herzschale“ von Ingrid Roscheck fundingsreich fortgeführt. Das intensive Rot der Glasur namens „Koralle“ leuchtet aus dem Innern der „Herzschale“ und eröffnet ein Feld ambivalenter Assoziationen. Eher befremdlich ist die Vorstellung, in das blutige Innere des Herzmuskels zu blicken, an dessen linker Herzklappe die fehlende Aorta eine Öffnung hinterlassen hat. Zugleich erinnert das halbierte Herz an die religiöse Praxis, Körperteile als Reliquienbehälter oder als Fürbitteopfer für die Genesung einer Krankheit nachzubilden. Dagegen sprechen die geradezu barocke Üppigkeit der Farbe und die Gefälligkeit der Herzform für die erotische Sinnlichkeit des Objektes, dessen Mitte von einer weißen Kugel markiert und von den schönen Konturlinien und Rundung der Zwillingvasen flankiert wird. Das Gläserpaar erweist sich als Doppelspiegel und erweitert das Werk hin zu einem versteckten Selbstbildnis, entweder der Künstlerin in ihrem Atelier oder des Betrachters in seinem Umfeld. Dieses selbstreflexive Moment geht eine reizvolle Verbindung mit der erotischen Wirkung, gepaart mit dem Narzissmus der Selbstspiegelung ein.

Im romanischen „Kloster Unser Lieben Frauen“ zu Magdeburg steht in einer steinernen Nische ein grau gefasster „Schutzmantel“ aus Eisen, Leinen und Gips, seines eigentlichen Inhalts entleert. Von einer steinernen Architekturnische nochmals schützend ummantelt verweist der Hohlkörper auf die hl. Ursula, die einst ihren Umhang mütterlich behütend über die Schutzbefohlenen deckte, ohne sie vor ihrem grausamen Märtyrertod bewahren zu können. Roschecks gewellte Draperie erscheint wie die Hinterlassenschaft der Schutzmantelheiligen und stellt

eine Reliquie im eigentlichen Wortsinn von zurückgelassenem Überrest einer Heiligen dar. Die schmucklose Hülle aber ist nicht einfach abgelegt und zu Boden geworfen worden, sondern ist Signifikant der Trägerin, denn sie steht wie einst die Märtyrerin selbst aufrecht und standhaft da. Im Inneren der zurückgelassenen Haut aber klafft das dunkle, scheinbar endlose Nichts und verlangt nach einer Erklärung. Wäre der Mantelstoff auf der Erde liegen geblieben, wäre die Antwort einfach gewesen. Man hätte schlicht eine Vergesslichkeit oder einen unter der Hülle schlafenden oder toten Körper vermuten können.² Aufrecht stehend aber macht sich die Requisite selbst zum Thema, wird zur Repräsentantin ihrer selbst. Als Hülle umschreibt sie jedoch keinen konkreten Körper, sondern einen potentiell zu füllenden Raum, macht Leere als räumlichen Faktor erkennbar, ist geformtes Nachleben, ist Fluidum und Aura.

Nahezu vor hundert Jahren umschrieb Walter Benjamin den Prozess der Säkularisierung der Aura.³ Sie sei eine von den barocken Altären gefallene, auf der Erde zerborstene und nach außen auf das Trottoir gerollte, sei eine vom Priester abgelegte sakrale Draperie, eine in ihren sündigen Naturzustand zurückgekehrte. Ingrid Roscheck aber hebt im Prozess der Umkehrung die abgelegten Überreste, eben jene Reliquien, wieder vom Boden auf, holt sie zurück in den ‚sakralen‘ Schutzraum, richtet sie auf und verleiht ihnen eine neue Aura.

„Ich baue mir mein Welttheater“

Die Sakralisierung der scheinbar banalen Dinge ist nur eine der Vorgehensweisen der Künstlerin, vielfach konterkariert durch allegorisierende Verschlüsselungen, humorvolle Eingriffe oder (selbst)ironische Kommentierungen. Dabei kann ein harmloser Spielzeugelefant zum Symbolträger für Erinnerung und ein Plastikpferdchen zu dem für Kraft und Ausdauer werden. Das spielerische Experimentieren und Kombinieren, das ironische Um- und Überformen, das in einen Dialog-Setzen von neu geschaffenen Objekten aus Ton, Holz, Gips oder Kunststoff mit vorgefertigten und aufgefundenen Stücken, all diese Verfahrensweisen bilden die Grundlage zur Verwirklichung einer großen Idee, dem Bau eines Welttheaters, des „theatrum mundi“ der Ingrid Roscheck.

Seit dem 16. Jahrhundert verbinden sich unter dem metaphorischen Begriff „theatrum“, „theatrum sapientiae“ oder „theatrum naturae“ enzyklopädische Aufarbeitungen des Wissens. Theatrale Sinnbilder dienten der Erschließung, Speicherung und Ordnung sowie anschaulichen Inszenierung und Visualisierung von Sammlungen, eben ein „museum“ als Vorläufer heutiger Museen. So führte

z.B. das 1565 in München erschienene „Musea et Officina“ des Samuel Quicqberg in einer theologischen, planetarischen und numerischen Ordnung neben einer Ahnengalerie die „artificialia et naturalia“, die Instrumente, Werkzeuge und Waffen der „artes mechanicae“ und die sozialgeschichtlich interessante Puppensammlung mit einer Bibliothek, einem Archiv und einer Werkstatt zusammen.⁴ Auch Ingrid Roscheck dient das Motiv des Welttheaters als Metapher, vielmehr als geschichtsphilosophisches Darstellungs- und Reflexionsmodell. Gleichzeitig steht es für die Suche nach der Transzendierung von Wirklichkeit. Wie für Walter Benjamin so ist es auch für die Künstlerin eine Formel des Begreifens von Geschichte und Geschichtserfahrung. Nach dem Muster eines „theatrum mundi“ bindet sie kontrastierendes, inhomogenes Material in einer Montage sinnstiftend zusammen. So entfaltet sich auch auf kleinem Raum in ihren ‚Kunstschränken‘ eine Pluralität von Ausdrucksmedien mit dem Wunsch, Erkenntnis vergangener und zukünftiger Wirklichkeit erfahrbar zu machen.

Bisweilen wird ihre Auseinandersetzung mit den Katastrophen und Abgründen des Weltgeschehens im ästhetischen Verfahren der grotesken Verkleinerung und Ironisierung („I get around“) vorgenommen. Die in diesen Objekten eingebauten Objets trouvés aber gewinnen im funktionsbefreiten Kontext von skulpturalen Elementen, von Wänden, Hohlräumen und Aufsockelungen eine neue, selbstlose Schönheit und fordern zu einer unvoreingenommenen Sehweise heraus. Aus einem reichen Fundus von Dinglichkeiten und Stofflichkeiten, von festem und weichem Material, von regelhaft gestalteter und frei assoziativ geformter Materie erschafft sich die Künstlerin ihr großes Welttheater, ein „theatrum mundi“ der Moderne.

Roschecks Werke changieren zwischen Architekturen, Skulpturen und Gebrauchsgegenständen. Werden Roschecks möblierte Gehäuse und Gefäße in einen musealen Raum gestellt, mutieren sie selbst zu Möbelstücken oder ‚Einrichtungsgegenständen‘, gefüllt mit profanen und sakralen, wundersamen und grotesken Objekten, entsprechend betitelt „Raumteiler“, „Einrichtung“, „Arbeitsplatz“ oder „Beichtstuhl“. Ihre unterlebensgroßen Objekte „Brunnen“, „Trabant“ oder „Berg/Burg“ wirken dagegen eher wie Architekturmodelle von Häusern, Brunnen- und Burganlagen oder Fernsehtürmen. Tatsächlich sind es im übertragenen Sinne Modelle des Seins, Versuchsanordnungen für vergangenes und zukünftiges Sein, gleichsam Vor- bzw. Nachbilder des Realen.

Der Blick in bewohnte Miniaturräume wie „Arbeitsplatz I“ von 2001 ruft Erinnerungen an die Puppenstube, den Einkaufsladen oder das Marionettentheater der Kindheit

wach und weckt den Spieltrieb des Betrachters. Wir blicken gottgleich von oben aus den Wolken in eine Miniaturwelt hinab und lenken im kindlichen Spiel das gesamte Weltgeschehen. Stellvertretend für uns lassen wir die Gliederpuppen auf der Miniaturbühne Liebe und Leid durchleben. Die Statisten durchwandeln an unserer Statt die verschachtelten Räume, steigen über Holzleitern in die nächste Etage, durchqueren enge Fluchten, lassen sich auf Stühlen nieder wie in „Sammler I“ und „Sammler II“ in Augenhöhe zu den Kunstwerken. „Sammler II“ vereint mehrere Bedeutungsebenen in sich: Zum einen ist es eine Bühne, auf der sich eine Erzählung über das Sammeln entfaltet, zum zweiten wird der Raum als Ort der Präsentation von Sammelstücken thematisiert, und zum dritten stehen wir vor einem Möbel mit Fenstern, Türen und Nischen, das „Sammler“ genannt wird und tatsächlich als Vitrine oder Depot Sammelstücke aufbewahrt. Somit meint „Sammler II“ sowohl Erzählung, Ort und Gegenstand, es meint Darstellung und Bezeichnung in einem.

Schon im Alter von sechs Jahren schuf Ingrid Roscheck ihre erste Marionette. Bis heute ist diese ein unverzichtbares Element ihrer Inszenierungen. Lebensgroße Marionetten wie „Ursula“, ihre Gefährtin „Cordula“ oder auch „Königstochter“ sind Statistinnen des eigenen künstlerischen Seins. Die Tatsache, dass die Figurinen unabsichtlich die Gesichtszüge der Künstlerin tragen, bewirkt dennoch beim Betrachter, dass er die Marionetten unbewusst als Alter Ego der Künstlerin wahrnimmt. Ob Marionette, Tierkörper, Körperreliquie oder überdimensionale göttliche Hand („Beichtstuhl“), alle diese figurativen Elemente bieten den Orientierungsrahmen räumlicher Erfassungen.

Roschecks architektonische Assemblagen sind Orte des Theatralischen, es sind Spielorte für das Leben, wo die Künstlerin als Bühnenbildnerin gestaltet und Regie führt. Sie bezieht den Betrachter als Protagonisten einer Inszenierung mit ein, indem sie ihn auf einer Beichtbühne auftreten und wahlweise in die Rolle des Beichtenden oder des Priesters, der die Beichte abnimmt, treten lässt. Die Künstlerin zimmert Bretter, auf denen sich Dramen oder Wunder ereignen, wo Legenden gebildet oder schicksalhafte Begegnungen stattfinden („Der Tod und das Mädchen“). Sie führt auch Regie über den Blick des Betrachters, denn durch das spannungsvolle Ensemble von frei erfundenen Objekten und Ready-mades lenkt sie sein Auge von geometrisch gegliederten Körpern zu organisch unbestimmten Formen, von einfachen Blöcken zu komplexer Schichtung, von klar strukturierten Reihungen zu chaotischen Binnenstrukturen, von stumpfen zu glänzenden und spiegelnden

Oberflächen. Geometrische Grundelemente wie Stelen, Säulen, Würfel und Kugel werden in einem Korpus konzentriert zusammengefügt. Die Horizontalität aufstrebender Sockelelemente wird dabei durch die Vertikalität lastender ausbalanciert. Geschlossene Behältnisse werden von Ein- und Durchblicken im wohlklingenden Rhythmus durchbrochen. Freistehend im Raum fordern diese rhythmischen Gefüge vom Betrachter das Umkreisen, sind sie doch mindestens auf eine Zweiansichtigkeit, meist sogar auf eine Allansichtigkeit angelegt.

Neben Ton, Holz und Kunststoff bringt die Künstlerin vielfach auch gläserne Materialien zum Einsatz: Fenstergläser, Glasstürze oder Glaskugeln bieten den Reliquien nicht nur Schutz, sondern eröffnen auch eine weitere Sinnebene: Wie die zahlreichen Sockelelemente sind sie nicht nur Hilfsmittel zur Präsentation von Kunstobjekten, sondern sind Teil des Kunstwerkes selbst. Sie stehen für sich und thematisieren das „museum“.

Immer wieder integriert die Künstlerin in ihre Objekte auch alltägliche Gebrauchsgegenstände und fügt ihnen einen fremden, neuen Sinn zu. Pure Stofflichkeit oder abgetragene Schuhe, aufgestellt z.B. unten am „Beichtstuhl“, markieren Spuren gelebten Lebens und rekurren auf das Gewesene.

Das Motiv des Stoffvorhangs, das im Werk öfter auftaucht, hat eine lange Tradition in der Geschichte der Kunst. Als Grenzgänger oder Trennlinie zwischen Illusion und Wirklichkeit ruft der Vorhang im Sinne von Berthold Brecht einen Verfremdungseffekt hervor. Nicht nur im Theater, sondern auch in der Malerei eröffnet er das beliebte Spiel zwischen Realität und Erscheinung. In „Sammler I“ verhindert der Vorhang den vollständigen Blick in das Innere und verstärkt so die Neugierde des Betrachters. „Das Tuch für alle Fälle“, so Roscheck, stellt eine Art Blickverweigerung dar, spricht das Thema Sehen an, ist Verhüllung und Verlockung, das Verweigererte freizulegen.

„freestanding combines“

Roschecks Werke lassen sich kunsthistorisch nur schwer einordnen. Sie stehen in der Tradition eines hundert Jahre währenden künstlerischen Experiments mit Figur und Raum. Von Picassos Fundstücken, von der Objektkunst der Surrealisten bis hin zu Dada und Duchamps schon früh vollzogener Indifferenz gegenüber der stofflichen Faktizität, bis hin zu Fluxus, den Happenings, Environments und der Konzeptkunst, alle Ansätze des letzten Jahrhunderts, einschließlich der von Beuys postulierten „sozialen Plastik“, zielten letztlich auf die Erweiterung dessen, was klassischerweise unter Plastik verstanden wurde. Zwar hat sich Ingrid Roscheck erklärtermaßen intensiv mit dem Œuvre von Louise Bourgeois oder Mona Hatoum auseinander-

gesetzt, dennoch unterscheidet sich ihr Werk, das frei von psychologisch-therapeutischen oder politisch-autobiographischen Momenten ist, deutlich von den raumgreifenden Psychogrammen der Louise Bourgeois oder den in Aktion tretenden selbstzerstörerischen „Junggesellinnenmaschinen“ einer Rebecca Horn oder den ‚Folterkammern‘ der Exilantin Mona Hatoum. Dabei sind Roschecks Objekte keineswegs nur verräumlichte Reflektionen zur Befragung der Welt im Allgemeinen, sie enthalten durchaus auch selbstreflexive Momente zur Frage des Produzierens, Überdauerns und Rezipieren ihrer Kunst („o. T. (Meilensteine der Kunstgeschichte)“; „Geschichte der Bildhauerei Teil I“).

Die Vorläufer von Roschecks „Einrichtungen“ sind eher in den „freestanding combines“ eines Robert Rauschenberg oder in den poetischen Dinglichkeiten eines Diterrot zu suchen. Ursprünglich vom Bild kommend, begann Rauschenberg ab den 1950er Jahren mit der Verdinglichung des Bildes, arbeitete zunehmend den Objektcharakter heraus, um ihn schließlich absolut zu setzen, indem er heterogene Materialien und Objekte im Störkontrast miteinander kombinierte und frei in den Raum stellte. Diesen „freestanding combines“ fügte er schließlich in „Empire II“ und „Orakel“ fahrbare Untergestelle hinzu.

Roschecks Vorgehensweise gleicht in vielerlei Hinsicht der des amerikanischen Künstlers. Wie die „freestanding combines“ gewinnen auch ihr „Sammler II“ oder „Beichtstuhl“ durch Räder an Mobilität, verlieren ihre Statik im Raum und werden zu environmentartigen Handlungsträgern.

Anders aber als Rauschenberg, Jasper Jones oder Louise Bourgeois setzt Roscheck bewusst Farbe als Wirkungsfaktor ein. Erst durch die homogene Farbigkeit sorgt sie dafür, dass alle Elemente innerhalb eines Objektensembles als Ganzes zusammenfinden und die Heterogenität der Einzeldinge und ihrer Strukturen zurückgedrängt und neutralisiert wird.

Virtuelle Welten

Einen weiteren Schritt in der Auseinandersetzung mit den Relationen von Körper und Raum ist in Ingrid Roschecks neuer Bildserie, den digitalen Prints im teils Wandfüllendem Format, ablesbar. Hier entwickelt sie im virtuellen, endlos ausgedehnten Cyberspace ein „theatrum mundi“ besonderer Art, das sie im realen Raum mit den konkreten Dingen des Lebens nicht hätte verwirklichen können. Raum erscheint hier im Sinne Einsteins als eine freie Schöpfung der Imagination, als ein unendliches Spiel mit gegensätzlichen Dimensionen, die durch Miniaturisierung und Monumentalisierung zu reizvollen Verwischungen von Raumgrenzen und variablen, sich

überlagernden Welten führen. In den neuen Prints, die sie „Shop“ nennt, bedient sie sich vorzüglich jener Dinge, über die sie in der Realität nicht verfügen könnte. Sie spielt mit der Hyperrealität eines Trompe l'oeil von scheinbar zufällig zusammengefügte Dingen wie einem Briefbrett mit Schreibfeder, Siegel etc. Die Hyperrealität dieser Rhyparos, der Abfälle des Seins, in „Shop 28“ oder „Shop 49“ (Abb.) verliert sich jedoch schnell in den tieferen Schichten eines irrealen Raums. Begeistert von den Möglichkeiten der virtuellen Weltnahme richtet sich die Künstlerin also zukünftig in endlosen Verschachtelungen und Überlagerungen zwischen wirklicher und möglicher Welt ausgleichend ein. Der Trabant, ob als reales Objekt oder im gezeichneten Trompe l'oeil einer extraterrestrischen Landschaft („Einrichtung 4“), wacht, wie es seine Aufgabe als Leibwächter einer einflussreichen Persönlichkeit ist, über die Synchronisierung der Roscheckschen Bilderwelten.

¹ www.ingridroscheck.com

Grundlegend dazu Frank Günther Zehnder: Sankt Ursula. Legende, Verehrung, Bilderwelt, Köln 1985.

² Dazu Georges Didi-Huberman: Ninfa moderna. Über den Fall des Faltenwurfs, Paris 2002, bes. das Kapitel „Von den Heiligen und ihren Resten“, S. 31-52.

³ Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt/Main 1977, S. 10-44, hier S. 14-16.

⁴ Harriet Roth: Der Anfang der Museumslehre in Deutschland: das Traktat „inscriptiones vel tituli theatri amplissimi“ von Samuel Quiccheberg, lat.-dt., hrsg. und komment. von ders., Berlin 2000.