

Arabeske Organisationsstruktur für Bildfassungen

Arabeske. Bildfassung. Watteau. Rohmer.

Dissertation von Michaela Bauer
zur Erlangung des akademischen Grades Dr. phil.

vorgelegt 2004 bei
Prof. Dr. sc. tc. h.c. Bazon Brock
im Fachbereich F Architektur, Design, Kunst
Bergische Universität Wuppertal

Die Dissertation kann wie folgt zitiert werden:

urn:nbn:de:hbz:468-20050375

[<http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn%3Anbn%3Ade%3Ahbz%3A468-20050375>]

Dank an

meinen Doktorvater
Prof. Dr. Bazon Brock für geistigen Freiraum
Prof. Dr. Ulrich Heinen, Zweitgutachter

Prof. Dr. Hans Ulrich Reck und
Prof. Dr. Thomas Zaunschirm,
Mitglieder der Prüfungskommission

Ein besonderes Dankeschön an

Tom Rotsch, Michaela Rotsch,
Ingeborg Bauer, Juliane Zellner, Ludwig Zellner,
Kurt Oberndorfer, Monika Rechner

Π ~ Ε

Arabeske Organisationsstruktur für Bildfassungen

Arabeske. Bildfassung. Watteau. Rohmer.

Teil 1

LESEANLEITUNG (Erster Teil)

Die Studie besteht zum großen Teil aus Textexzerpten, die der bildwissenschaftlichen Literatur entnommen sind.

Für die zu Textexzerpten zusammengefassten Zitate wurde folgende Zitierweise angewendet:

- Zitate aus wissenschaftlicher Literatur stehen in Schrägschrift (kursiv).
- Die Seitenangaben der Zitatquellen stehen jeweils vor einem beginnenden Zitat.
- Die Sekundärquellen und Abbildungen sind in den Marginalien am Seitenrand zu finden.

Die alphabetischen Randmarkierungen aus den sechs Kapiteln „Arabeske Bildfassung“ verweisen auf ein Lesen des Textes bezüglich eines bestimmten Bildwerks. Ihr Sinn erschließt sich im zweiten Teil der Studie.

Die exakten Quellenangaben befinden sich im Literaturverzeichnis am Ende der gesamten Studie.

INHALTSVERZEICHNIS (ERSTER TEIL)

| | |
|--|----|
| VORBEMERKUNG (Erster Teil) | 1 |
| Methodenreflexion | 1 |
| Überblick | 6 |
| EINFÜHRUNG | |
| ERSTER ANSATZ: | |
| WAHRNEHMUNG – ORNAMENT – GEBILDE | 9 |
| Exzerpt aus „Das hilflose Europa oder Reise vom Hundertsten ins Tausendste“ von Robert Musil | 9 |
| ZWEITER ANSATZ: | |
| „DAS LADENSCHILD DES KUNSTHÄNDLERS GERSAINT“ | 16 |
| ARABESKE BILDFASSUNG 1: | |
| ORGANISATIONSSTRUKTUR - ARABESKE - BILDFASSUNG | 37 |
| Ansätze aus der Arabeskenforschung im Überblick | 38 |
| Aus Alois Riegls „Stilfragen“ | 39 |
| Frank-Lothar Kroll zu Riegls Untersuchungen | 44 |
| Anmerkungen zum methodischen Forschungsansatz bei Alois Riegl | 45 |
| Exzerpt aus „Die Entstehung der islamischen Kunst“ von Oleg Grabar | 47 |
| Methodenreflexion bei Oleg Grabar | 52 |
| Exzerpt aus „Die Arabeske“ von Ernst Kühnel | 53 |
| Exzerpt aus „Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments...“ von Günter Irmscher | 56 |

| | |
|--|-----|
| Sechs Prinzipien der arabesken Ausgestaltung | 58 |
| Überblick der Textexzerpte zur Arabeske, Perspektive und Grotteske | 63 |
| Exzerpt aus „Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts“ von Frank-Lothar Kroll | 65 |
| Exzerpt aus „Die Geschichte der Brechung...“ von Michel Authier | 67 |
| Exzerpt aus „Unendlicher Rapport. Maurische Muster in Turbo-Pascal“ von Wolfgang Kittler und Gisela Kommerell | 71 |
| Exzerpt aus „Die Perspektive als ‚symbolische Form‘“ von Erwin Panofsky | 75 |
| Exzerpt aus „Der filmische Raum und der Zuschauer“ von Hartmut Winkler | 81 |
| Exzerpt aus „Die Ornament-Grotteske in der italienischen Renaissance“ von Friedrich Piel | 84 |
| Erstes Exzerpt aus „Arabeske - Grotteske: Versuch einer Differenzierung“ von Susi Kotzinger | 90 |
| Exzerpt aus „Was ist ein Bild?“ von Michael Polanyi | 94 |
| Arabesker Entwurf: Paradox und Ensemble | 95 |
| Arabeske Organisationsstruktur von Bildfassungen | 100 |
| Sechs Prinzipien der arabesken Bildfassung | 106 |
| Reflexion zu vorliegender Textfassung | 108 |

| | |
|--|-----|
| ARABESKE BILDFASSUNG 2: FIGURA SERPENTINATA | 109 |
| Überblick der Textexzerpte zur Figura serpentinata | 109 |
| Exkurs: Urschema Wellenlinie | 110 |
| Exzerpt aus „Das Ornament des Blicks...“ von Gerhart von Graevenitz | 112 |
| Exzerpt aus „Das Ich am Rande. Zur Topik der Selbstdarstellung...“ von Gerhart von Graevenitz | 118 |
| Exzerpt aus „Struktur und Erscheinung. Untersuchungen zu Dürers graphischer Kunst“ von Friedrich Teja Bach | 124 |
| Exzerpt aus „Jean-Antoine Watteau...“ von Margret Stuffmann (Red.) | 135 |
| Exzerpt aus „Locke, Schlange, Schrift...“ von Gerhart von Graevenitz | 139 |
| Exzerpt aus „Ornament und Kunst...“ von Ernst Gombrich | 142 |
| Exzerpte aus „Bild und Bilderverbot“ Und „Die Wiederkehr der Bilder“ von Gottfried Boehm | 144 |
| Kombinatorisch-Systematisches und Ausgestaltungsprozess | 146 |
| Figura serpentinata und arabeske Bildfassung | 153 |
| Reflexion zu vorliegender Textfassung | 154 |

| | |
|--|------------|
| ARABESKE BILDFASSUNG 3: ABGRENZUNGS- & VERMITTLUNGSSTRUKTUR | 157 |
| Überblick der Textexzerpte zur Arabeske als Abgrenzungs- & Vermittlungsstruktur | 157 |
| Exzerpt aus „Die deutsche Ornamentkritik im 18. Jahrhundert“ von Mario-Andreas von Lüttichau | 160 |
| Exzerpt aus „Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente...“ von Günter Oesterle | 162 |
| Exzerpt aus „Arabeske (und) Bedeutung bei Kant, Goethe...“ von Kerstin Behnke | 166 |
| Exzerpt aus „Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik“ von Karl Konrad Polheim | 168 |
| Zum Begriff der Arabeske in Schlegels Theorie | 168 |
| Hauptaussage zur Arabeske im Brief über den Roman | 169 |
| Arabeske als Vereinigung des Unvereinbaren: Stoff - Form - Ideal | 170 |
| Unendliche Fülle und unendliche Einheit | 171 |
| Schwankende Haltung Schlegels zur Begriffs-Anwendung „Arabeske“ | 172 |
| Zweites Exzerpt aus „Arabeske – Grotteske...“ von Susi Kotzinger | 174 |
| Erstes Exzerpt aus „...Die Bedeutung des Ornaments für die abstrakte Kunst...“ von Markus Brüderlin | 176 |
| Exzerpt aus „Über das Licht in der Malerei“ von Wolfgang Schöne | 179 |

| | |
|---|-----|
| Exzerpt aus „Die notwendige Arabeske...“ von Werner Busch | 191 |
| Romantische Allegorie | 191 |
| Skizze und Kunst im 18. Jahrhundert | 193 |
| Skizze und Kunst im 19. Jahrhundert | 194 |
| Arabeske und Gebrauchsgraphik | 199 |
| Exzerpt aus „Arabeske und Schrift. Victor Hugos ‚Kritzeleien‘...“ von Thomas Bremer und Günter Oesterle | 201 |
| Exzerpt aus „... Vom Nutzen und Nachteil der Arabeske für den Klartext“ von Stefan Rieger | 205 |
| Exzerpt aus „Industrielle Revolution in der Bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts“ von Christoph Bertsch | 207 |
| Abgrenzungs- & Vermittlungsstruktur – Reflexionsprozess im 18. und 19. Jahrhundert | 209 |
| Abgrenzungs- & Vermittlungsstruktur – Bildende Kunst im 18. und 19. Jahrhundert | 212 |
| ARABESKE BILDFASSUNG 4: CHANGIERENDER BLICK DER IMAGINATION | 219 |
| Überblick der Textexzerpte zur Arabeskenkonzeption in Werken von Edgar Allen Poe und Charles Baudelaire | 219 |
| Zweites Exzerpt aus „Arabeske (und) Bedeutung bei Kant, Goethe...“ von Kerstin Behnke | 222 |
| Erstes Exzerpt aus „Arabesken (1834-1846)... ‚Berenice‘“ Von Edgar Allen Poe | 224 |
| Zweites Exzerpt aus „Arabesken (1834-1846)... ‚Das ovale Portrait‘“ Von Edgar Allen Poe | 227 |

| | |
|---|-----|
| Exzerpt aus „Edgar Allan Poe und die Poetik des Arabesken“ von Jutta Ernst | 229 |
| Exzerpt aus „Vom Unendlichen zur Struktur“ von Philippe Seguin | 232 |
| Exzerpt aus «Wirklichkeit und Traumstruktur...“ von Christian Schwinger | 234 |
| Exzerpt aus „Faszination des Grauens... ‚Der Massenmensch‘“ von Edgar Allen Poe | 236 |
| Erstes Exzerpt aus „... Poe... The Man of the Crowd“ von Rudi Thiessen | 240 |
| Zweites Exzerpt aus „Die Ornament-Grotteske...“ von Friedrich Piel | 242 |
| Exzerpt aus „Das Schöne, die Mode und das Glück“ von Charles Baudelaire | 243 |
| Constantin Guys, der Maler des modernen Lebens | 243 |
| Guys bildnerische Methode | 244 |
| Überlegungen zum „Schönen“ und zur „Historie“ | 245 |
| Zweites Exzerpt aus „... Baudelaire... Der abgeschminkte Mime“ von Rudi Thiessen | 247 |
| Der Ich-Erzähler - Phantasie, Analyse, Imagination | 249 |
| „a certain unity of design“- atmosphärische Gesamtstruktur und Imagination | 250 |
| „Vom Arabesken und Grottesken“ – „Changierender Blick“ der Imagination | 251 |
| „Der Mann der Menge“ - Arabeske Bildfassung | 252 |
| „Der Maler des modernen Lebens“ - Ein malerischer Moralist | 256 |

| | |
|--|------------|
| ARABESKE BILDFASSUNG 5: DARSTELLUNG, SELBSTDARSTELLUNG UND SICHTBARWERDUNG | 263 |
| Überblick der Textexzerpte zur Arabeske und Kunst | 263 |
| Exzerpt aus „Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Kunst...“ von Meyer Schapiro | 266 |
| Zweites Exzerpt aus „Über das Licht in der Malerei“ von Wolfgang Schöne | 269 |
| Exzerpt aus „Von Material zu Architektur“ von Lazlo Moholy-Nagy | 271 |
| Zweites Exzerpt aus „...Die Bedeutung des Ornaments für die abstrakte Kunst...“ von Markus Brüderlin | 277 |
| Exzerpt aus „Die historische Genese einer reinen Ästhetik“ von Pierre Bourdieu | 279 |
| Exzerpt aus «Die Malerei jenseits der Geschichte» von Arthur C. Danto | 283 |
| Exzerpt aus „Die Entstehung des Plakates“ von Martin Henatsch | 286 |
| Rezeptionslenkung durch Werkstrukturen | 286 |
| Fünf rezeptionstheoretische Kategorien der Plakatgestaltung | 288 |
| Plakat und Reklame | 294 |
| Exzerpt aus „Phänomenologie und die Frage ‘Wann ist Kunst?’“ von Lambert Wiesing | 296 |

| | |
|--|-----|
| Drittes Exzerpt aus „...Die Bedeutung des Ornaments für die abstrakte Kunst...“ von Markus Brüderlin | 301 |
| Verflächigung des Bildes und Ornament | 301 |
| Welle - Linie - Gitter - Mondrian | 304 |
| Selbstdarstellung | 307 |
| Arabesker Rapport, Serie, digitales Streumuster | 307 |
| Differenzierung neuer Bildfunktionen - Stella | 309 |
| Konzeptionalisierung des Dekors | 314 |
| Stil, Design, Life-Style | 316 |
| „support“ | 317 |
| Darstellung und Selbstdarstellung | 319 |
| Kunstwerk - Vergessen und Sichtbarwerdung | 322 |
| Kunstwerk - Geschmack und Fetisch | 324 |
| Kunstwerk - Kunstplakat | 326 |
| Kunstwerk - Bildbegriff | 328 |
| Kunstwerk - arabeske Ausgestaltung - arabeske Bildfassung | 334 |

| | |
|--|------------|
| ARABESKE BILDFASSUNG 6: MUSTERFORMIERUNG - MUSTER, MOTIVE, MOTIVATION | 339 |
| Überblick der Textexzerpte zur Bestimmung der Oberfläche als Ort arabischer Bildfassung | 342 |
| Exzerpt aus „Docuverse“ von Hartmut Winkler | 344 |
| Exzerpt aus „Lob der Oberflächlichkeit oder das Abstraktionsspiel“ von Vilém Flusser | 353 |
| Exzerpt aus „Murnaus Faustfilm...“ von Eric Rohmer | 361 |
| Exzerpt aus „Das Bewegungsbild“ von Gilles Deleuze | 367 |
| Exzerpt aus „Das Zeitbild“ von Gilles Deleuze | 372 |
| Exzerpt aus „Logik des Sinns“ von Gilles Deleuze | 377 |
| Die Struktur ‚Anderer‘ als Wahrnehmungsbedingung | 377 |
| Subjekt – Verzeitlichung | 377 |
| Singularitäten - ewige Wiederkehr | 378 |
| Oberfläche – Topologie | 379 |
| Exzerpt aus „Die Natur der Kulturen – Entwurf einer kulturgenetischen Theorie“ von Heiner Mühlmann | 382 |
| Decorum und Architektur | 382 |
| Decorum und Eigenwert: Architektur, Rede, Geste | 383 |
| Regel des unsichtbaren Bildes (Alberti) und Neurobiologie | 384 |
| Regelgenerierung und Regelsystem | 385 |

| | |
|---|-----|
| Regelstruktur - Mathematische Funktion | 387 |
| „Ideales“ Muster - Rückkopplung | 388 |
| Musterformierung - Reflexionsprozess; Arabeske Bildfassung | 390 |
| Zentralperspektive - Grotteske; Arabeske Bildfassung | 393 |
| Technische Musterformierung – Automatisiertes zentralperspektivisches Muster; Arabeske Bildfassung | 395 |
| Zeitverlauf - Reversibilität/Irreversibilität; Arabeske Organisationsstruktur | 396 |
| Elektronische Musterformierung - Digitales Muster; Arabeske Bildfassung | 398 |
| Menge - Masse; Arabesker Entwurf und Verbildlichung | 399 |
| Menschenfassung - Reflexion/Imagination; Arabeske Bildfassung | 401 |

VORBEMERKUNG (Erster Teil)

Methodenreflexion

Vorliegende Studie wurde als Ansatzstruktur entworfen. Sie soll nicht Schlüssel zum Verständnis von Sachverhalten, insbesondere von Bildwerken sein, sondern zielt auf Sichtbarwerden durch Verborgenhalten.

Die Bildwerk-Betrachtung des Gemäldes „Das Ladenschild des Kunsthändlers Gersaint“ von Antoine Watteau durch die Verfasserin ist Grundlage für die beabsichtigte Bildfassung.

Die Liste der Watteau-Literatur ist äußerst umfangreich und bereits selbst buchfüllend. Sie beginnt im 18. Jahrhundert mit Schriften, die aus dem unmittelbaren Lebensumfeld Watteaus stammen, und reicht über das 19. und 20. Jahrhundert bis heute. Trotz der vielen Schriften, führen weder Versuche der Nachempfindung, wie sie im 19. Jahrhundert von den Gebrütern Goncourt ausgeführt wurden, noch sämtliche Methoden der traditionellen Bildwissenschaft zu einer Einstellung, die eine Betrachtungsweise herausfordert, in der ein Gemälde, wie das „Ladenschild“ sichtbar wird. Der Kunsthistoriker Wolfgang Lange schreibt treffend über Watteaus Gemälde:

„Gerade über das Design... hat Watteau eine höchst subtile, in sich reflektierte Technik der Darstellung entwickelt. Mit ihr nimmt seine Malerei Verfahren vorweg, die erst im 19. und 20. Jahrhundert richtig greifen sollten. Es ist ein äußerst raffiniertes Spiel mit den Möglichkeiten und Grenzen der Wahrnehmung... Seine Gemälde... können... ebenso als Ornamente wie als Allegorien betrachtet werden... und sind... doch weder als eine noch als das andere hinreichend verstanden... Gerade das macht die Sache für einen jeden hermeneutisch ausgerichteten Beobachter so verwirrend. Fortlaufend vermeint er, eine Spur erhascht zu

haben, die zur Ermittlung eines einigermaßen kohärenten Sinnzusammenhangs führt, nur um am Ende feststellen zu müssen, daß er durch die von Watteau ausgestreuten Zeichen und Winke wieder einmal in die Irre gelockt worden ist.“¹

¹ Wolfgang Lange: Watteau und Winckelmann oder Klassizismus als antik drapiertes Rokoko. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (72) Stuttgart 1998, s396

² Vgl. Gérard Raulet: Natur und Ornament. Zur Erzeugung von Heimat. Darmstadt/Neuwied 1987, s126

³ Vgl. Norman Bryson: Word and Image. French painting of the Ancien Régime. Cambridge/London/New Rochelle/NewYork/Melbourne/Sydney 1986, s58-88

Weder das hermeneutische Erkenntnismodell, das auf ein Innen und Außen konzentriert ist, scheint für die Betrachtung des „Ladenschildes“ angemessen, noch das dialektische Modell von Wesen und Erscheinung, noch das Freudsche Modell von Latentem und Manifestem, noch das existentialistische Modell von Authentizität und Nicht-authentizität, eng zusammenhängend mit der Opposition von Entfremdung und Versöhnung und auch nicht das Modell mit der semiotischen Opposition von Signifikant und Signifikat.² All die genannten Methoden sind zwar sehr wohl in Ansätzen dazu geeignet, eine Betrachtung des „Ladenschildes“ zu ermöglichen, in ihrer Konsequenz führen sie jedoch von diesem Bildwerk weg, - weg in die ihnen eigenen gedanklichen Zusammenhänge oder Träumereien. Solche Texte mögen den Leser mehr oder weniger befriedigen.

Der Literaturwissenschaftler Norman Bryson schließlich erkennt in den Gemälden Watteaus ein durch bestimmte semiotische Bezüge erzeugtes Bedeutungs-vakuum, durch welches beim Betrachter „*reverie*“, eine Träumerei entsteht. In dieser Träumerei sieht Bryson den Auslöser für die Flut von Literatur, in welcher auf unterschiedlichste Art und Weise versucht wurde, sich dem Werk Watteaus zu nähern.³ Bryson selbst gibt sich in seiner Analyse zu Watteau genau mit dem, von ihm beschriebenen Zustand zufrieden. Indem er davon träumt, Watteaus Gemälde auf diese Wirkung reduzieren zu können, hält er einen Leser davon ab, sich einem Reflexionsprozess mit den Gemälden zu öffnen.

Ziel vorliegender Studie ist es, den Leser in einen unbefriedigten Zustand zu versetzen, der ihn dazu herausfordert, ein bestimmtes Bildwerk sehen zu wollen. Entsprechend zielt diese Methode nicht auf Schlussfolgerungen, sondern auf das Ausbreiten eines Milieus, das das Bildwerk umgibt. Sie steht der Methode der Montage nahe.

„Die Montage... improvisiert mit dem gesprungenen Zusammenhang, sie macht aus den pur gewordenen Elementen... variable Versuchungen... fragmentarisiert... die Objektivierung...“⁴

⁴ Gérard Raulet: Natur und Ornament [wie Anm. 2], s106/107

Ungeeignet zur Bildbetrachtung angestrebter Art, scheinen jedoch Modelle, die ausschließlich aus kombinatorischer Intertextualität bestehen und sich als grotesk wuchernde Gebilde verselbständigen. In einem Text, der sich ausbreitet und zugleich Fassung eines Bildwerks ist, wird das Verhältnis zwischen unsichtbarer Vorstellung und sichtbarem gegenständlichem Ding vielmehr so aufgefasst, wie Henri Bergson es beschreibt.

Ein materieller Gegenstand, ein Ding ist ein „Schnittpunkt aller Veränderungen im unendlichen Weltall“. Dazu Bergson: „Ich könnte es in Vorstellung verwandeln, wenn ich es isolieren könnte... Um jene Verwandlung zu vollziehen, bedarf es nicht der Aufhellung des Gegenstandes, sondern im Gegenteil der Verdunkelung gewisser Seiten an ihm... so daß der Rest... sich wie ein Gemälde davon abhebt.“⁵

Notwendig werden methodische Verfahrensweisen, die von wissenschaftlichen Standards abweichen:

Die Organisationsstruktur eines Verfahrens, das nicht darauf zielt, den Leser und Bildbetrachter in seiner Textstruktur aufzufangen, besteht darin, einem Leser Motive bereitzustellen, welche ihm den Blick auf ein bestimmtes Bildwerk öffnen. Damit diese Ansatzstruktur Öffnung auf etwas Bestimmtes sein kann und nicht beliebige Offenheit erzeugt, ist sie in der reflexiven Anwendung auf sich selbst zurückgewendet. Dazu werden Motive als Ensembles angeordnet, die in Anpassung und Abweichung zueinander sowie zum Bildwerk stehen. Die dieser Anordnung entsprechende Gestaltformel ist die einer intermittierenden Wellenranke: Das Grundmuster arabesker Ausgestaltungen. Indem eine arabeske Struktur tradierte Formen wiederholt und neu kombiniert, stellt sie sich selbst organisierend dar. Sie reflektiert sich als Fassung durch das Gefasste.

Den Hintergrund, den Umriss eines Weges, der das Ziel bestimmt, indem er in Abweichung und Anpassung zum Ziel steht, bildet eine Stoffsammlung und Auswahl von Beständen der Bildwissenschaft: Zu Textexzerpten zusammengefasste Zitate reflektieren den Themenkomplex der „Arabeske“ in variierender Weise und sind zugleich Umgebung für das zu fassende Bildwerk.

Aus einer Menge von Texten, die zunächst als Materialsammlung in den Computer gescannt waren, ergibt sich formal naheliegend die Methode des Kürzens von Text-

⁵ Henri Bergson: *Materie und Gedächtnis*. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist, Hamburg 1991, [OA., frz.: 1896], s20f.; zit. in: Hartmut Winkler: *Docuverse. Zur Medientheorie der Computer*. München 1997, s260

material, anstatt einer Neuformulierung. In einem Verfahren der Auswahl wird von vorhandenen Texten im Hinblick auf die Textfassung vorliegender Studie „weggemeißelt“, bis diese als Fragmente eines größeren Zusammenhangs nebeneinander liegen. Die entstandenen Textfragmente werden zu eigenständigen Textexzerpten oder Textmodulen zusammengesetzt. Aus den Quellen werden die sprachlichen Formulierungen wörtlich exakt, im Satzbau z. T. bruchstückhaft übernommen, während sich inhaltlich durch ein Umstellen und Neuzusammensetzen der Textfragmente Verschiebungen und Uminterpretierungen des Quellentextes ergeben. Deshalb stellen die zitierten Textstellen großenteils keine korrekten Zitate im üblichen Sinne einer wissenschaftlichen Arbeit dar. Die Aufgabe des Zitierten besteht weniger darin, von der Verfasserin Formuliertes zu untermauern. Die Zitattexte zielen auf etwas anders: Ihre Funktion ist es, zum einen als Motive bzw. Einstiegstellen in den jeweiligen Quellentext zurückzuverweisen. Durch Neukombination längerer Textabschnitte wird eine Methode des Zitierens möglich, in der die ursprüngliche Form der übernommenen Textzusammenhänge verstärkt berücksichtigt und die Argumentationsstränge zu großen Teilen ungebrochen wiedergegeben werden. An den Anschluß- und Leerstellen zwischen den Textziten entstehen neue Akzentuierungen der Argumentationen. Eindeutige inhaltliche Schlußfolgerungen werden verkürzt wiedergegeben, wodurch Interpretationsverschiebungen bzw. Ansätze für Neuinterpretationen entstehen. Z. B. ist laut einer Schrift Hermann Bauers das Galante *„eine Erscheinung des Menschen als eines Wesens, das nach bestimmten Formeln sich bewegend und handelnd, als Umwelt nur die Formel des Zeremoniösen hat.“* In diesem Textzitat wird das „nur“ gestrichen und durch Leerzeichenpunkte ersetzt. Eine weitere Textstelle derselben Schrift wird durch Hinzufügung verändert: *„Wir sehen einen Mann, keine Marionette...“* wird so wiedergegeben: *„Wir sehen“ die Figur eines Mannes, keiner „Marionette...“*. Zugleich ist es die Funktion der Zitate, sich jeweils als Textexzerpt bzw. Modul zusammenzuschließen und sich in Berührung - in Entsprechung und Abweichung - zu angrenzenden Textexzerpten, vorliegender Textfassung anzupassen.

In jedem Kapitel zum Themenkomplex „Arabeske“ wird ein Ensemble aus Textexzerpten von einem Rahmentext umgeben. Die Rahmentexte können auch als ein, die Stu-

die durchziehender Haupttext aufgefasst werden. In dieser Sicht wird die Wirkung der einzelnen Exzerpte vergleichbar mit den bildlichen „Nestern“ in Watteaus Arabeskendekorationen. In den Rahmentexten wird durch Kommentare der Verfasserin die Oberflächenkonfiguration „Arabeske“ im Hinblick auf eine „Arabeske Bildfassung“ aktualisiert. Hierbei wird wiederum aus den Textexzerpten zitiert. Diese Zitate stehen zu sich selbst durch ihre in der Wiederholung veränderten Form und Umgebung in Reflexion.

Viele der Marginalien sind nicht nur Text-Anhang. Sie sind vielmehr darüber hinausweisend bereits Öffnungen für Bildwerkfassungen. Vorallem bezüglich Vorstellungen und Ausgestaltungen des 20. und 21. Jahrhunderts, die in der Bildwissenschaft bisher nicht dem Themenkomplex „Arabeske“ zugeordnet wurden, haben die Marginalien die Aufgabe, nicht nur das mit einer arabesken Bildfassung Zusammengehörige, sondern auch von ihr bis zur Gegensätzlichkeit Abweichende zu kennzeichnen. Sie sind entsprechend umfangreich.

Die alphabetischen Randmarkierungen weisen in den zweiten Teil der Studie. Sie kennzeichnen den Komplex „Arabeske Bildfassung“ als Gerüst-Struktur für Bildwerkfassungen durch deren Ausführung im zweiten Teil der Studie sie rückwirkend veranschaulicht wird.

Hinweise auf den aktuellen Forschungsstand zu den verschiedenen Themenbereichen der „Arabeske“ sind in den jeweiligen einführenden Rahmentexten zu finden. Es wird unterlassen, vorab der Studie einen Forschungsbericht zum Thema zu geben. Ein Forschungsbericht an dieser Stelle stünde zum Thema sowie zur Form vorliegender Ausführungen im Widerspruch. Für deren methodisches Vorgehen ist prägend, daß der Weg das Ziel bestimmt und damit Teil des Ziels ist. Es ist deshalb eine Form der Übersichtlichkeit angestrebt, die bei der Beendigung dieser Schrift den prozeßhaften Verlauf der Entstehungsphasen nicht verleugnet, sondern in Ansätzen nachvollziehbar sein läßt. Die Haltung, die allen weiteren Ausführungen zugrunde liegt, kann mit der eines Menschen beschrieben werden, der sich im Sinne einer von Montaigne überlieferten Feststellung organisiert:

*„Ich schweife ab, doch mehr aus Mutwillen, denn aus Versehen. Meine Einfälle hängen zusammen, aber mitunter sehr locker, und verlieren sich nicht aus den Augen, selbst wenn sie einander krumm ansehen.“*⁶

⁶ Albert Thibaudet und Maurice Rat (Hrsg.): 1962, III, 9; s973a; Dtsch. Übers.: H. Lüthy:1985, s775; zit. in: Gerhart von Graevenitz: Das Ich am Rande. Zur Topik der Selbstdarstellung bei Dürer, Montaigne und Goethe. (Konstanzer Universitätsreden 172) Konstanz 1989, s18

Überblick

In vorliegendem Zusammenhang wird die Selbstdarstellungsstruktur der Oberflächenkonfiguration: „Arabeske“ als Organisationsstruktur vorgestellt, um sie im Verlauf dieser Untersuchung als ein methodologisches Verfahren auszuweisen, das geeignet ist, die Bedingungen, Funktionen und Wirkungen von bestimmten Bildwerken zu fassen.

Die Studie besteht aus zwei Teilen, die sich gegenseitig bedingen. Im ersten Teil werden unter dem Stichwort „Arabeske Bildfassung“ sechs Komplexe dargelegt.

Im ersten Komplex werden neben der Klärung grundlegender Begriffe dieser Untersuchung, sechs Prinzipien herausgearbeitet, durch deren Zusammenwirken ein arabesker Entwurf bestimmt ist.

Untersuchungsgegenstand des zweiten Komplexes ist die *Figura serpentinata*, eine Gestaltformel für arabeske Ausgestaltungen und Konzeptionen, insbesondere in der westlichen Kunsttradition seit dem 15. Jahrhundert.

Der dritte Komplex befasst sich mit der Arabeske als Abgrenzungs- und Vermittlungsstruktur. Hier wird der Höhepunkt der europäischen Arabeskenforschung thematisiert, der vom 18.-19. Jahrhundert stattfand.

Der vierte Komplex weist die „Arabeske“ mit Entwürfen von E. A. Poe und C. Baudelaire als Struktur eines Wechselprozesses zwischen Vergänglichem und Unvergänglichem aus, der sich im „changierenden“ Blick vollzieht.

Ausführungen zur „Arabeske“ als Struktur der Darstellung, Selbstdarstellung und Sichtbarwerdung, insbesondere zu ihrer Ausgestaltung als Kunst und schließlich als Bildfassung, enthält der fünfte Komplex.

Im sechsten und letzten Komplex wird die „Arabeske“ bezüglich Musterformierungen vorgestellt, die durch technische Automatisierung und Digitalisierung geprägt sind.

Die Frage nach der Ausgestaltung der „Arabeske“ als arabeske Organisationsstruktur einer Bildfassung, die einem bestimmten Bildwerk angemessen ist, zieht sich begleitend durch alle Komplexe. Darüber hinaus stellt sich die Frage, inwiefern das Ornament „Arabeske“ über die Fassungsstruktur bestimmter Bildwerke hinaus ein Men-

schenbild als arabeske Bildfassung ausgestaltet, mit anderen Worten, eine Verbildlichung des Menschen.

Im zweiten Teil der Studie verschiebt sich der Fokus der Betrachtungsweise auf ein bestimmtes Bildwerk: Auf Watteaus „Ladenschild“. Die vorab der Studie gegebene Bildwerk-Betrachtung des „Ladenschildes“ wird wieder aufgenommen und mit Erweiterung auf Éric Rohmers Film „Rendezvous in Paris“ weitergeführt.

EINFÜHRUNG

ERSTER ANSATZ: WAHRNEHMUNG – ORNAMENT – GEBILDE

Exzerpt aus

Robert Musil: Das hilflose Europa oder Reise vom Hundertsten ins Tausendste, 1922. In: Ders.: Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden. Hrsg. v. Adolf Frisé. Hamburg 1955

s622 *Ich bin nicht nur überzeugt, daß das, was ich sage, falsch ist, sondern auch das, was man dagegen sagen wird. Trotzdem muß man anfangen, davon zu reden; die Wahrheit liegt bei einem... Gegenstand nicht in der Mitte, sondern rundherum wie ein Sack, der mit jeder neuen Meinung, die man hineinstopft, seine Form ändert, aber immer fester wird.*

s626 *Gegeben ist von der ganzen Sache nur das Phänomenale; eine bestimmte Art von Bauten, Dichtungen, Bildwerken, Handlungen, Ereignissen, Lebensformen und ihr deutliches Beisammensein und Zueinandergehören. Daß dieses phänomenale Substrat einer bestimmten Zeitspanne, Epoche, Kultur auf den ersten Blick als eine einmalige Einheit erscheinen mag... hindert nicht zu bemerken, daß dies nicht ganz richtig ist; orientalische Lebens Elemente wirken bekanntlich ins Hellenische hinein, und hellenische durchsetzen das Leben bis auf den heutigen Tag. Im Gegenteil, ähnliche Lebensäußerungen (und in der Geschichte handelt es sich ja doch nur um Ähnlichkeiten und Analogien) bilden durchaus ein Kontinuum, das sich nur an bestimmten Stellen auffallend verdichtet, man könnte fast sagen, an bestimmten Umständen niederschlägt... Es handelt sich bei solchen Bedenken nicht darum, die phänomenale Existenz verschiedener Epochen zu leugnen, und in gewissem Sinn liegt auch jeder ein anderer Mensch zugrunde: aber es handelt sich um diesen Sinn!...*

s627 Der Mensch... ändert sich, aber er ändert nicht sich... Die Formel für diese Erfahrungen müßte ungefähr lauten: Große Amplitude der Äußerung, kleine im Inneren... Man soll nicht immer denken, dass... das menschliche... Wesen... das tut, was es ist, sondern es wird das, was es - aus Gott weiß welchen Gründen - tut. Die Leute machen sich ihre Kleider, aber auch die Kleider machen Leute, und die Physiognomie ist eine unter dem Druck von innen und außen bewegliche Membran. s637 Da... kaum bestritten werden kann, daß jeder der von da und dort sich kreuzenden Ideen ein gewisser Lebenswert einwohnt, Unterdrückung Verlust, und nur Aufnahme Gewinn ist, so liegt ein ungeheures Organisationsproblem darin beschlossen, daß man die Auseinandersetzung und Verknüpfung ideologischer Elemente nicht dem Zufall überlasse, sondern fördere... Die Lösung liegt weder im Warten auf eine neue Ideologie, noch im Kampf der einander heute bestreitenden, sondern in der Schaffung gesellschaftlicher Bedingungen. s639 So besteht ein tiefer Zusammenhang zwischen dem zivilisatorischen Charakter der Moral und des Verstandes, während das eigentlich ethische Erlebnis wie das der Liebe oder der Einkehr oder der Demut selbst dort, wo es sozial ist, etwas sehr schwer zu Übertragendes, ganz Persönliches und fast unsoziales ist... Die Geschichte - wie gesagt, selbst der Hilfe durch Ordnungsbegriffe bedürftig... sucht vielmehr möglichst das Ganze von Persönlichkeiten, Zeiten und Kulturen zu verstehen und als Muster aufzustellen... aber allein vermittelt ist es im Grunde doch nichts anderes, als wenn man in der Physik nur die Biographien Keplers und Newtons vorbrächte. Der wesentliche Sachwert wird vernachlässigt, neben dem Biographischen fehlt das bewußt Ideographische und wird mehr oder weniger... der persönlichen Willkür und Neigung überlassen. s640 Solche Ordnung der Kunst, Ethik und Mystik, das ist der Gefühls- und Ideenwelt, vergleicht allerdings und analysiert und faßt zusammen und ist insoweit rational... sie hat ihr eigenes Ziel, und dieses ist nicht jene Eindeutigkeit bei der sich etwa Ethos zur Moral verdichtet oder Gefühl zur kausalen Psychologie, sondern eine Übersicht der Gründe der Verknüpfungen, der Einschränkungen, der fließenden Bedeutungen menschlicher Motive und Handlungen.

Der Essay Robert Musils bietet selbst keinen weiteren Ansatz für eine nähere Bestimmung des „bewußt Ideographischen“. Musil gibt allerdings den Hinweis, daß es nicht wie bisher der „persönlichen Willkür und Neigung“ überlassen werden soll. Damit ist jedoch nicht gesagt, daß das Ideographische unabhängig von persönlicher Neigung zu finden ist.

Die allgemeine Definition von „Ideographisch“ ist:

„Ideographisch... die Ideographie betreffend; Ideographie: aus Ideogrammen gebildete Schrift, Begriffsschrift; Ideogramm: Begriffszeichen im Gegensatz zum Buchstaben (z.B. ägyptische Hieroglyphe)“⁷

„Idiographisch“ ist definiert:

„Idiographisch... das Eigentümliche, Einmalige, Singuläre beschreibend (bezüglich Geschichtswissenschaft)“⁸

Die Frage, welche Art von Beschreibung angemessen sei, für welches Einmalige, mag zur Suche nach dem „bewußt Ideographischen“ führen.

Ziel folgenden Vorhabens ist es, ein Bildwerk an seinen Rändern zu fassen, in seinen Wirkungen, Bedingungen und Funktionen.

Die Ränder werden wie ein Maschendrahtzaun gedacht. Ein bestimmter Anwender soll an den Zaun soweit herangeführt werden, daß in seiner Wahrnehmung die Maschen, mit der möglichen Welt jenseits des Zaunes eine Verbindung eingehen, in der die Maschen für Augenblicke unsichtbar und vergessen werden, um dann wieder um so bewußter erblickt zu werden. Das ist erreicht, wenn sich ein „changierender Blick“ einstellt. (Abb. 1)



Abb. 1. Skizze: Blickeinstellungen durch den Maschendrahtzaun

Für diese Art der Fassung von Bildwerken ist das Zusammentreffen eines Werks mit demjenigen, der das Werk wahrnimmt, näher zu bestimmen. Aus der Bewegung des Zusammentreffens bildet sich ein Ort der Oberfläche.

⁷ Günther Drosdowsky u. a. (Hrsg.): Duden. Bd.5. Bearbeitet v. Wolfgang Müller u. a.. Mannheim 1974, s311

⁸ a. a. O., s312

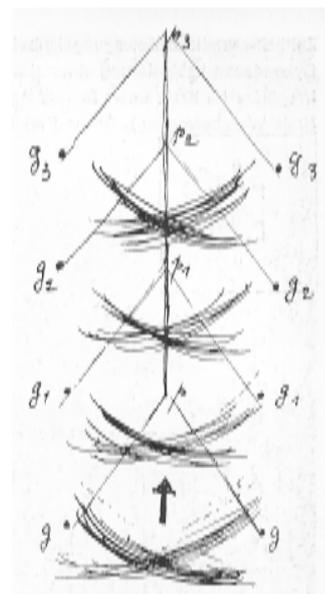
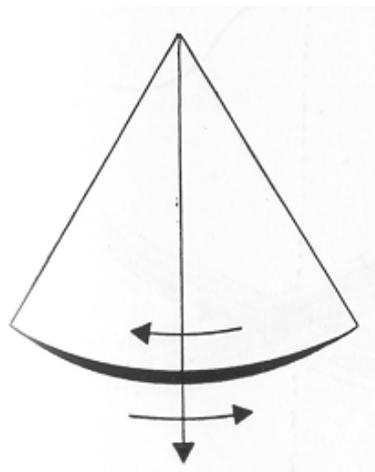
Die Oberfläche scheint unfassbar zu sein. Nicht nur, weil sie durch das Zusammenwirken unzähliger Faktoren bestimmt wird, sondern weil sie untrennbar mit dem Wahrnehmenden selbst verbunden ist. Da das Innere im Menschen, wenn überhaupt, am allerschwierigsten zu erkennen ist, ist folgende Untersuchung darauf angelegt, eine Methode bereitzustellen, die den Ort der Oberfläche dort sucht und zu fassen vermag, wo er sich um einen möglichen Fokus herum ausbildet. Der mögliche Fokus kann umschrieben werden als „kleine Amplitude im Inneren“. Diese Kennzeichnung des Menschen folgt Musils Äußerung: „Große Amplitude der Äußerung, kleine im Inneren“⁹. Sie sei durch Paul Klees graphische Darstellung einer Pendelbewegung veranschaulicht.

⁹ Musil-Exzerpt, s9 - 10

„Dazwischen, zwischen Statik und Dynamik, liegt ein Zwischengebiet, dessen Symbol das Pendel, eine Gleichgewichtswaage zwischen beiden Reichen vorstellt. Man kann sagen, ein Pendel beginne zu schwingen und die Schwerkraft werde plötzlich aufgehoben und es trete an ihre Stelle die Schwungkraft. Die ausgleichende Vereinigung von Bewegung und Gegenbewegung führt zur Pendelbewegungsform bei festem Führungspunkt.“¹⁰ „Wir können... von der gelockerten, manuellen Führung zur... Wanderung des zentralen Punktes $p...$ gehen... und die Pendelschrift wird umschriebener Ausdruck der jeweiligen Wanderform sein ($p - p1 - p2 - p3$).“¹¹

¹⁰ Paul Klee: Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre. [1920-25] Hrsg. und bearb. v. Jürg Spiller, Basel 1956, s387

¹¹ a. a. O., s391



¹² a. a. O., s387 Abbildung, s391 Abbildung

Abb. 2. Zwischen Schwere und Schwung¹²

Es ist die Frage, wie Strukturprinzipien eine Oberfläche organisieren und wie letztere sich um einen möglichen

Fokus herum als umgebende Rahmenfassung ausweist oder, in einer Vorstellung von höherer Flexibilität, sich als durchlässige Haut auszeichnet. Diese Frage fordert eine Öffnung der Wahrnehmung für Oberflächenwirkungen heraus und impliziert die Frage nach den Bedingungen und Funktionen der Oberflächenwirkungen. Deshalb sind Oberflächenstrukturen gesucht, die einerseits in ihren Eingebundensein in die Oberfläche und zugleich losgelöst von dieser, als Prinzipien freigestellt, isoliert wahrgenommen werden können. Dies ist der Fall, wenn Strukturprinzipien gegeben sind, die auf ihre eigenen Grenzen hinweisen, auf ihre Bedingung, Funktion und Wirkung: Prinzipien, die eine Oberflächenstruktur ausbilden, die sich selbst als Referenzfassung für Oberflächenstrukturen erweist und damit in hohem Maße selbstreferentiell ist.

Eine Oberflächenkonfiguration dieser Art wird im weiteren mit dem Ornament „Arabeske“ vorgestellt, das sich aus dem Zusammenwirken einiger weniger Prinzipien ausbildet, und so zur Organisationsstruktur unterschiedlicher Oberflächen wird.

Zum Ornamentbegriff im allgemeinen sei angemerkt:

„Im Altgriechischen bedeutet der Begriff... in seiner Grundbedeutung soviel wie ‚Ordnung‘, ‚Gefüge der Welt‘; außerdem im erweiterten Sinn auch die Ausstattung der Welt mit Lebewesen. Die Doppeldeutigkeit des... Begriffs kommt ebenfalls im Verb... zur Evidenz: es bedeutet einerseits ‚ordnen, arrangieren‘ etc., andererseits ‚ausstatten, schmücken‘, auch ‚kleiden‘ etc... Die Bedeutungsvielfalt der ornamentum- und ornatus-Begriffe hat sich bis in die Neuzeit erhalten.“¹³

In vorliegendem Zusammenhang wird die Ordnungsstruktur von Ornamenten als Teil einer Orientierungsstruktur verstanden.

Die Definition von „Orientierung“ ist u. a.:

„Orientierung:... 1. das Sichzurechtfinden im Raum. 2. Information, Unterrichtung. 3. Anlage eines Kultgebäudes, einer Kirche in der West-Ost-Richtung...“¹⁴

Dieser dreifachen Grundbedeutung des Begriffs „Orientierung“ wird bei der Entwicklung der Organisationsstruktur für Bildfassungen eine dreifache Strukturierung durch das Ornament bezüglich einer Orientierung zwischen Betrachter und Bildwerk zugeordnet.

Erstens: Durch das Ornament setzt sich der Betrachter zum Bildwerk so ins Verhältnis, daß er sich in einem Raum wahrnimmt, der ihn und das Bildwerk zugleich umgibt.

¹³ Günter Irmscher: Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400-1900). Darmstadt 1984, s1/2

¹⁴ Günther Drosdowsky u. a. (Hrsg.): Duden. Bd.5. [wie Anm. 7], s517

¹⁵ Zum Begriff „Ausgestaltung“: „Die Lehre von der Gestaltung... ist die Lehre von der Form, jedoch mit der Betonung der dahin führenden Wege...

Gestaltung knüpft... deutlich an dem Begriff der zugrunde liegenden Voraussetzungen einer gewissen Beweglichkeit an.“ In: Paul Klee: Das bildnerische Denken. [wie Anm. 10], s17. „Der Punkt ist nicht dimensionslos, sondern unendlich kleines Flächenelement, das als Agens die Bewegung Null ausführt, es ruht.“ In: A. a. O., s105. „Der Punkt kommt in Bewegung, und es wächst ein wesentliches Gebilde, auf Gestaltung beruhend... Das Ende ist nur ein Teil des Wesens (die Erscheinung). Wahre wesentliche Gestalt ist eine Synthese von Gestaltung und Erscheinung.“ In: A. a. O., s21

¹⁶ „Wir gingen... aus, von der Art unseres Haftens auf der Erde, von der gebundenen Bewegungsmöglichkeit, von der beschränkten physischen Reichweite.“ In: A. a. O., s308. „Unsere... physisch-menschliche Abhängigkeit von dieser Erdkraft erleichtert uns die Möglichkeit des Rückschlusses auf... den Bau, das physische Werk.“ In: A. a. O., s311. „Das Schicksal der Gebundenheit soll... nicht davon abhalten, zu wissen... daß es Regionen gibt, wo andere Gesetze gelten, für die... Symbole gefunden werden müssen, einer gelösteren Bewegung und beweglicheren Örtlichkeiten entsprechend.“ In: A. a. O., s313

Zweitens: Durch das Ornament kann das Bildwerk auf den Betrachter informierend wirken, so daß ihm Veränderungen in seiner Wahrnehmung möglich und bewußt werden.

Drittens: Durch das Ornament findet eine Einstellung zwischen Betrachter und Bildwerk statt, in der sich Tendenzen der abendländisch-westlichen Kultur und Tendenzen östlich-islamischer Kultur berühren.

Zusammenfassend wird die Orientierungsstruktur des Ornaments darin gesehen, demjenigen, der ein Bildwerk wahrnimmt, Wege zu eröffnen, die ihn an dessen Ränder leiten. Dabei geht es nicht darum, zu entscheiden, wo die Grenze zwischen Bildwerk und Wahrnehmung ist. Deren wechselseitige Abhängigkeit wird vorausgesetzt. Vielmehr ist eine Organisationsstruktur gefordert, in der sich die Oberfläche ausgestaltet als der Verbund:

Wahrnehmung - Ornament (Arabeske) - Gebilde. Diese Ausgestaltung¹⁵ ist selbst als Organisationsstruktur der Oberfläche von etwas konfiguriert, das sie verborgenhält und schmückt.

Mit Prinzipien arabesker Oberflächenstrukturen sollen schließlich die Grundlagen für eine Methode entwickelt werden, die es ermöglicht, Organisationsstrukturen von Oberflächen zu schaffen, um damit zu Bildfassungen zu gelangen, die den jeweils ausgewählten Bildwerken angemessen sind.

Bevor jedoch die Oberflächenkonfiguration der „Arabeske“ ins Zentrum der Darlegung gerückt wird, zurück zur Bemerkung: Der Ort der Oberfläche bildet sich dort aus, wo „das Zusammentreffen eines Werks mit demjenigen, der das Werk wahrnimmt“ stattfindet. Hier ist u. a. vorausgesetzt, daß es mindestens einen Menschen gibt, der etwas wahrnimmt, und zwar nicht irgendetwas, sondern genauer: Ein Bildwerk. Ohne hier erklären zu müssen, wie ein Bildwerk oder die Wahrnehmung gedacht werden, kann davon ausgegangen werden, daß die Augen an dieser Bewegung beteiligt sind. Demnach befinden sich die Augen am Ort der Oberfläche.

„Die Beweglichkeit ist Vorbedingung zur Veränderung... Die Dinge auf der Erde sind in ihrer Bewegung gehemmt und müssen einen Anstoß erfahren.¹⁶ Die Urbewegung, das Agens, ist ein Punkt, der sich in Bewegung setzt... Es ent-

*steht eine Linie... Die aktive Hauptlinie... ergeht sich... frei und ungebunden. Es ist sozusagen ein Spaziergang um seiner selbst willen, ohne Ziel.*¹⁷ „Unter Wahrung der Selbständigkeit der begleitenden Linie: Etwa dem Gang eines Menschen mit seinem frei laufenden Hund vergleichbar.“¹⁸

¹⁷ a. a. O.,s105

¹⁸ a. a. O.,s123



Abb. 3. Skizze nach Paul Klee¹⁹

¹⁹ Gilles Deleuze: Die Falte. Leibniz und der Barock.. Übers. v. Ulrich Johannes Schneider, Frankfurt am Main 1995 [Original Paris 1988], s30, Abbildung

ZWEITER ANSATZ:

„DAS LADENSCHILD DES KUNSTHÄNDLERS GERSAINT“

Das Augenmerk der Verfasserin ist auf das Gemälde „Ladenschild des Kunsthändlers Gersaint“ von Antoine Watteau gerichtet.



²⁰ Jean-Antoine Watteau:
„Das Ladenschild des
Kunsthändlers Gersaint“
Öl / Leinwand,
166 x 306cm.1720, Paris.
Staatl. Schlösser und
Gärten, Schloß
Charlottenburg, Berlin
1990

²¹ Paul Klee: Das
bildnerische Denken. [wie
Anm. 10], s387 Abbildung

²² Vgl. Margret Morgan
Grasselli und Pierre
Rosenberg: Watteau.
1684 - 1721.
(Ausstellungskatalog)
Washington/Paris/Berlin
1984/85, s447



Abb. 4. A. Watteau: „Eintretende“
Ausschnitt: „Ladenschild“²⁰

Abb. 5. Paul Klee:
Pendelbewegungsform²¹

Nach historischer Rekonstruktion malte Antoine Watteau das Ölgemälde „Das Ladenschild des Kunsthändlers Gersaint“ 1720 oder 1721, kurz vor seinem Tod für einen speziellen Ort: Als Werbetafel für einen Bilderladen hing es ursprünglich vor dessen Eingangstüre. Das Bildformat war dem Arkadenrundbogen eines Hauses auf der Brücke Pont Notre-Dame in Paris angepaßt.²² Heute ist das Gemälde als Kabinettstück in der Bildersammlung Friedrich des Großen im Schloß Charlottenburg in Berlin ausgestellt. Das „Ladenschild“ befindet sich im Konzertzimmer hinter der Goldenen Galerie. Das Konzertzimmer

bildet den Übergang von der Weiträumigkeit der Goldenen Galerie zu den intimeren Gemächern der zweiten Wohnung Friedrichs des Großen am östlichen Ende des neuen Schlossflügels.²³ Das die Goldene Galerie beherrschende Goldnetzwerk hat sich im Konzertzimmer auf die Wände gliederndes Leistenwerk vor hellem Grund zurückgezogen. Hier hängt das „Ladenschild“ in einen goldenen Rahmen gefasst. Als dunkle Fläche hebt es sich von der weißen Wand und dem Glanz des Goldes ab. Es gibt keinen Betrachterstandpunkt, der nicht mindestens eine Stelle der Gemäldeoberfläche zeigt, an der das Licht die Oberflächenmaterialität blinkend reflektiert und aus dem Dunkel als heller Fleck austritt. Das Gemälde macht einen bräunlich-vergilbten Eindruck. Die Oberfläche ist wenig brüchig und der Firnis schließt sich zu einem glatten Schleier, der sich in der Bildmitte dunkel einzieht. Das Querformat des Gemäldes ist 1,66 Meter in der Höhe und hat eine Bildbreite von 3,06 Metern.²⁴ Es bildet sich aus zwei Leinwandstücken, die in der Bildmitte aneinandergesetzt sind. Die Darstellung des Gemäldes ist orientiert an einem Geschehen, das in einem Bilderladen stattfinden hätte können: eine Ladenszene mit Figuren der vornehmen Gesellschaft beim Betrachten von Bildern und Spiegeln. Die Wände des Ladeninneren sind vollständig mit gerahmten Gemälden verhängt. In der Raummitte führt eine Glaskassettentüre in einen dahinterliegenden Raum.

²³ Vgl. Thomas, W. (Hrsg.) Gaethgens: Schloss Charlottenburg, Berlin. (Museen, Schlösser und Denkmäler in Deutschland) o. A. 1995, s54-63

²⁴ wie Anm. 22

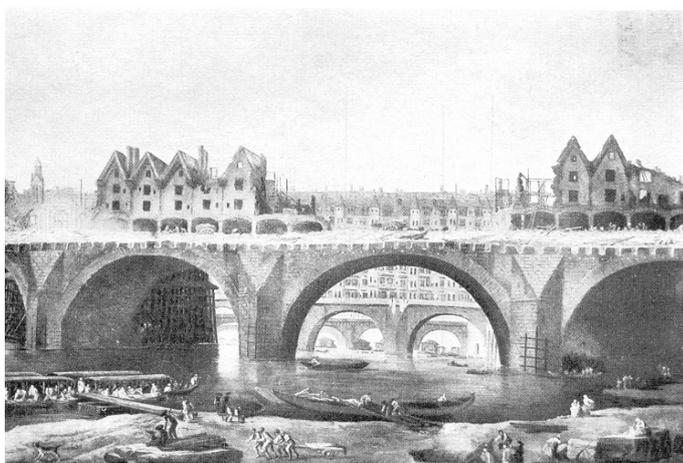


Abb. 6. Hubert Robert:
Pont Notre-Dame mit Ladenhäusern beim Abbruch, 1786, Ausschnitt²⁵

²⁵ Paul Ortwin Rave:
Antoine Watteau -
Das Ladenschild des
Kunsthändlers Gersaint.
Stuttgart 1957

²⁶ Erwin Panofsky: Die Perspektive als „symbolische Form“ (Bibl. Nr. 36). In: Hariolf v. Oberer und Egon Verheyen, (Hrsg.): Erwin Panofsky. Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Berlin 1992 [Original 1924/25], s96/97

²⁷ Es geht hier nicht um „Nachzeichnung“ und „Nachempfindung“ einer Form, sondern um Orientierung durch Ähnlichkeit. „Ähnlichkeit“ wird als Abgrenzungs- & Vermittlungsstruktur aufgefasst. „Ähnlichkeit ist das wohl wirksamste Mittel, Identität zu unterlaufen; sei es als Auflösung von außen, sei es als verfälscht/verfälschende Wiederholung oder als Verschiebung und Differenz. Was ähnlich ist, ist nicht gleich, aber... auch nicht ganz anders; Foucault... unterscheidet... vier Typen... von Ähnlichkeit. Erstens, die... Convenientia:... Dinge, die sich nebeneinanderstellen, wenn sie einander nahekommen. Sie grenzen aneinander... die äußersten Grenzen des einen bezeichnen den Beginn des anderen... Zweitens die Aemulatio, die in die Nachahmung mündet... Drittens die Analogie... Viertens, die Sympathien... Die Sympathie... hat die gefährliche Kraft, zu assimilieren, die Dinge miteinander identisch zu machen, sie zu mischen und in ihrer Individualität verschwinden zu lassen.“ [Vgl. Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Übers. von Ulrich Köppen, Frankfurt am Main 1974 [1971,



Abb. 7. Goldene Galerie im Schloß Charlottenburg Berlin 1990



Abb. 8 und 9. Jean-Antoine Watteau: „Das Ladenschild des Kunsthändlers Gersaint“ Öl / Leinwand, 166 x 30 6cm. 1720, Paris. Staatl. Schlösser und Gärten, Schloß Charlottenburg, Berlin 1990

Watteaus „Ladenschild“ soll auf Grund einer Betrachtung durch die Verfasserin zunächst in einer phänomenologischen Beschreibung gefasst werden. Erwin Panofsky schreibt zur Problematik einer Gemäldebeschreibung:

„Eine wirklich formale Beschreibung dürfte nicht einmal Ausdrücke wie ‚Stein‘, ‚Mensch‘ oder ‚Felsen‘ gebrauchen, sondern müßte sich grundsätzlich darauf beschränken, die Farben, die sich in mannigfaltiger Nuancierung gegeneinander absetzen, miteinander verbinden und sich höchstens zu quasi ornamentalen oder quasi tektonischen Formkomplexen zusammenbeziehen lassen, als völlig sinnleere und sogar räumlich mehrdeutige Kompositionselemente zu deskribieren... Das Problem liegt im Akte des Zusammenbeziehens.“²⁶

Es wird der Versuch unternommen, die verschiedenen Ausgestaltungen, die durch das „Ladenschild“ zur Wirkung kommen, in einer Beschreibung zu ordnen, deren zentraler Bezugspunkt die im „Ladenschild“ gemalte Rückenfigur der „Eintretenden“ ist. Zwanzig Beschreibungsabschnitte sind den Überschriften eines Textbildes zugeordnet und damit auf einen je eigenen Ort im Textbild bezogen. Das Textbild ist in seiner Formgebung der Umrißform der „Eintretenden“ angepasst.²⁷ Es ist damit der Ort, an dem ein jeweiliger Textabschnitt sowohl den anderen Textabschnitten, als auch dem Umriß-Schema der „Eintretenden“ zugeordnet wird. Dadurch ist angelegt, dass die Beschreibungsabschnitte in austauschbarer Reihenfolge gelesen werden können, womit verschiedene Öffnungen und Betrachterwege in und durch das Gemälde markiert sind.

Original frz. 1966], s47-54]; In: Hartmut Winkler: Docuverse. Zur Medientheorie der Computer. München 1997, s306/307

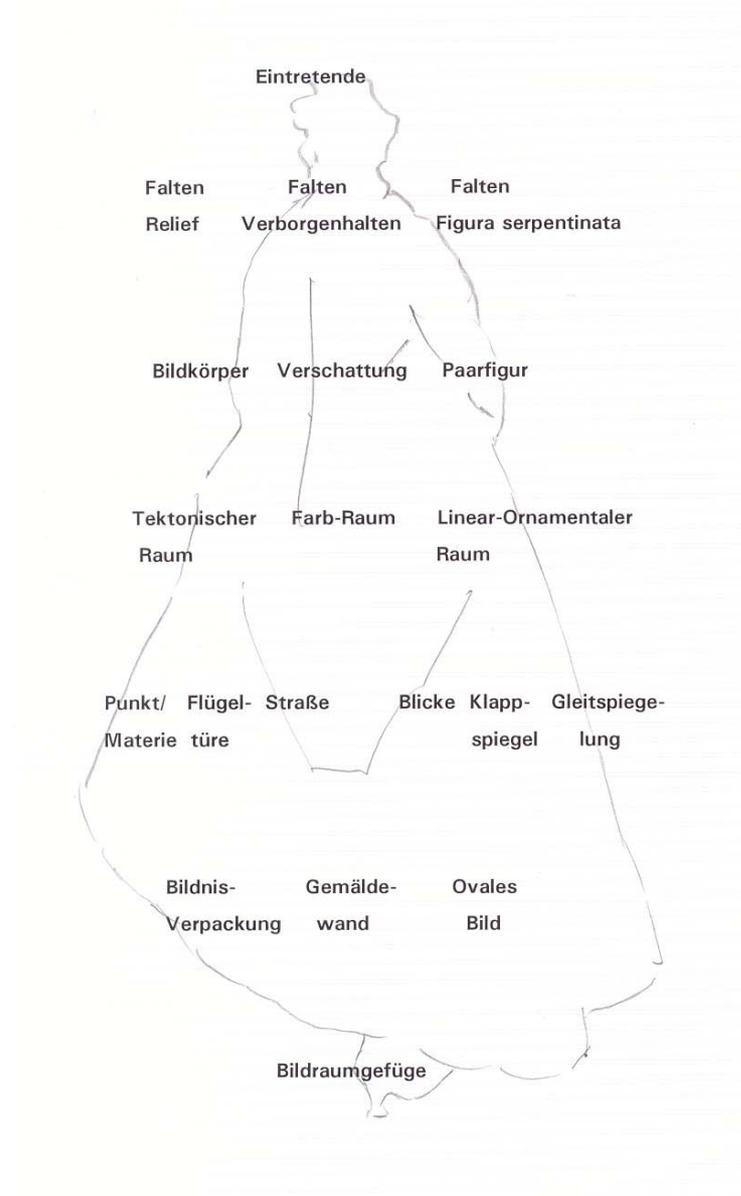


Abb. 10. Textbild zum Beschreibungsversuch des „Ladenschilds“

Eintretende:

Die Illusion von hell schimmernden Faltengebirgen des Gewandes einer weiblichen Rückenfigur lenkt das Augenmerk auf die linke Bildhälfte.

Falten, Relief:

Locker gesetzte, skizzenhafte Pinselstriche modellieren zusammen mit dem Bildlicht, das von links vorne schräg einfallend geführt ist, die Farbe zu einer Ausgestaltung, die die Illusion seidig glänzender, steifer Taftfalten hervorruft. Die Farben sind weißlich gemischt und nur in den tiefen Falten des Gewandes ist ein sattes, leuchtendes Rot zu sehen. In den weißen Glanzlichtern erscheinen die Stofffalten, als ob sie anfangen, sich aus der sie umgebenden Farbgestaltung zu lösen, in die Bildoberfläche zu verdrehen und aus dieser reliefartig auszutreten.

Falten, Verborgenenhalten:

Der Faltenwurf der Rückenfigur lässt nicht darauf schließen, in welche Richtung sich diese anschickt, zu bewegen. Die Figur wirkt, als würde sie im Schritt innehalten, der über die Schwelle vom Straßenpflaster auf den Plattenboden eines nach vorne geöffneten Raumes führt. Die Falten des Überwurfkleides halten den Körper verborgen. Es ist unbestimmt, ob die Figur im flüchtigen Augenblick einer raschen Bewegung oder während eines langsamen Schritts, oder im Stand festgehalten ist.

Falten, Figura serpentinata:

Die Rückenfigur rafft, mit dem geschwungenen Schuhstöckel in der Ecke des Kopfsteinpflasters stehend, ihr loses Überwurfkleid links der Hüfte so, daß die Faltenzüge gebogene Kurven und unerwartete Wendungen annehmen. Allein der nach links gewendete Kopf und der nach rechts gerichtete Schuh lassen unter dem Faltenwurf auf eine in sich verdrehte Figur schließen. Der Körper der dargestellten Figur scheint mehr aus der Grazilität ihrer Geste als aus fleischlicher Materie zu bestehen.

Bildkörper:

Nahezu haptisch wirkende Formen manifestieren sich im Stoff des verhüllenden Überwurfkleides der Eintretenden und auf dem Rock einer frontal Sitzenden rechts im

Bild. Dort bilden sich die Lichtspitzen einer Figurenzone, die aus Gewändern, Köpfen mit Muschelkäppchen und Lockenperücken, Schuh- und Fingerspitzen modelliert ist. Alle Figuren sind unterhalb der horizontalen Mittellinie quer über die Bildfläche verteilt. Sie sind in der Anordnung einer Figurenkette gegeben, die als schillerndes Gebilde der umgebenden Bilddarstellung gleich einem plastischen Wandschmuck vorgelagert erscheint. Die flaumigen Perücken, in rauchig-verschwommenem Perlmutter schimmernd, schmiegen sich an eine Wand aus Gemälden, die in einen atmosphärisch wirkenden Farbnebel verschmolzen sind. Die Figurengruppierungen sind so gemalt, daß durch Lichtführung, Raumkonstruktion und Körperdarstellung die Illusion einer dreidimensionalen Körper/Raumbeziehung wahrgenommen werden kann.

Verschattung:

Der geschwungene Schuh der Rückenfigur weist vom Straßenpflaster auf den Plattenboden. Dort wird die Richtung aufgenommen von der verschwommenen Umrißlinie des Schlagschattens der Eintretenden. Dieser Umriß wird von der Schuhspitze der männlichen Paarfigur berührt und führt über die Senkrechte der Bildmitte zur rechten Bildhälfte. In der Bildmitte mischt sich das Dunkel des Schlagschattens mit der Farbigkeit der Bodenplatten und breitet sich zu einem bräunlichen Rosa von dunstiger Wirkung aus. Der Schatten verschmilzt rechts der Bildmitte mit dem schwärzlichen Kleid einer weiteren Rückenfigur. Das verschattete Rosa der Bodenplatten schimmert dort als Reflexionslicht in den Stoffalten. Im Gegensatz zum Kleid der eintretenden Rückenfigur, in dem eine hellleuchtende Farbigkeit und eine stark modellierte Reflexionslicht- und Schattengebung des Bildlichts dominiert, erscheint das dunkle Kleid der zweiten Rückenfigur als poröse Hülle.

Paarfigur:

Die Rückenfigur wendet ihren hochgesteckten Kopf nach links. Dort hält eine männliche Figur, deren weißes Hemd den Schwung der Haltung zeigt, ein gemaltes Portrait. Das Gemälde ist in einer Transportkiste quergestellt. Der rechte Ärmel der Rückenfigur ist spitz zulaufend zu sehen und wird von der Zeigefingerspitze einer männlichen Figur berührt. Letztere steht in die Frontale gewendet und neigt sich mit Kopf und Oberkörper von der Senkrechten der Bildmitte weg, hin nach links zur Eintreten-

den. In dieser Nach-links-Neigung ist eine Gegenbewegung nach rechts aufgehoben. Sie ist durch den in hellem Weiß gemalten, nach unten spitz zulaufenden Hemdabschnitt umrissen. In seiner Rechts-Gerichtetheit wird er von der nach rechts gedrehten Schuhspitze aufgenommen, die wiederum auf einer Linie mit der nach rechts gerichteten Schuhspitze der Eintretenden liegt. Die Figurenstellung lässt den Eindruck entstehen, daß die männliche Figur die Rückenfigur in ihrer Haltung von gezielter Noblesse, wie zum Tanz über die Stufe auf das Parkett einlädt. Die Paarfigur der eintretenden Rückenfigur und des Einladenden verklammert in ihrer gleichzeitigen Wendung nach links und rechts die Figurenszene der linken Bildhälfte mit der Figurenszene der rechten Bildhälfte, sowie Bildvorder-, Mittel- und Hintergrund eines zentralperspektivisch konstruierten Bildtiefenraums.

Tektonischer Raum:

Die Eintretende befindet sich auf der Schwelle vom Straßenpflaster zum Plattenboden eines nach vorne geöffneten Raumes, der die gesamte Bildbreite einnimmt. Die Rasterung des Straßenpflasters, der Bodenplattenzeichnung und der Steinquader des Mauerabschnittes am linken Bildrand fluchtet in der Senkrechten der Bildmitte. Die Zeichnung verläuft sich im dunstigen Halbschatten. Die zentral-perspektivische Konstruktion eines Bildtiefenraumes wird in ihren zum Fluchtpunkt in der Bildmitte laufenden Fluchtlinien durch Senkrechte und Waagrechte geschnitten. Dadurch entsteht ein tektonisch erscheinender Raum. Eine seiner Seiten ist nicht dargestellt und befindet sich scheinbar parallel zur Bildoberfläche, mit dieser deckungsgleich. Es entsteht der Eindruck eines nach vorne zu geöffneten Raumkastens, dessen drei sichtbare Seiten eine Staffage aus Tafelbildern anzeigen. Allein zentral-mittig im Bildtiefenraum ist eine Türe gemalt, die vorgibt, an einen Ort blicken zu lassen, der sich hinter dem Bildergerüst befindet.

Farbraum:

Sichtbar wird die verhüllte Farbe, sowie die farbige Hülle. Die Gestalten erscheinen schwerelos unter der Verhüllung ihrer Gewänder, die im Schein ihrer Stofflichkeit aus der Farbe heraus modelliert sind. Der horizontale Streifen des Straßenpflasters am unteren Bildrand wirkt wie in bräunlichem Schlamm schwimmende Farbpolster. Ein abgeschattiertes Braunrosa breitet sich über den Platten-

boden der Figurenzone auf der Bildfläche nach oben bis zur Senkrechten der Flügeltüre in der Bildmitte. Hinter der Flügeltüre ist ein lichtiges, gelblich-bläuliches Rosa zu sehen, das trotz aller Farbtransparenz keine reine Farbigkeit aufweist, sondern verschwommen bleibt. Dieser Farbton erscheint umso lichter in seinem Verhältnis zu der kompakt gemalten Bilder-, Figuren-, und Straßenzone. Der sichtbare Raumausschnitt, der durch seine Konstruktion in Farb-, Raum-, und Lichtperspektive eine Öffnung hinter die Bilderwände anzeigt, ist zugleich ein gemalter unbetretbarer Farbraum einer gemalten Fläche.

Linear-Ornamentaler Raum:

Angefangen beim Schuhstöckel der Rückenfigur zieht sich eine Figurengirlande von links nach rechts über die Bildfläche in Form eines Schlangenlinien-Ornaments. Durch ihre räumliche Stellung zueinander, durch Körperwendungen, Gesten und Blicke stehen die Gestalten so in Kontakt, daß sie sich über die gesamte Bildbreite als lockere Figuren-gruppierungen anordnen, die in sich verdrehte Halbkreise bilden. Die in ihrer puppenartigen Zierlichkeit ähnlich wirkenden Schemen der einzelnen Figuren wiederholen sich. Es entsteht ein Bildraumgefüge mit der Neigung, das Nebeneinander der Figuren und den Hintergrund in der Ebene zusammenfallen zu lassen. Das Bildgeschehen tendiert dazu, ornamentales Muster zu werden.

Punkt und Materie:

Der Schuh der Eintretenden stößt mit seiner Spitze an den horizontalen bräunlich-dunklen Farbstreifen, der durch die Sicht auf den Profilstreifen gegeben ist, der sich aus den aneinandergelegten Bodenplatten zusammensetzt. Als Stufe führt er auf die Plattform, die der Aufenthaltsort für alle anderen Figuren ist. Unmittelbar rechts neben der dunstigen Bildmitte ist im Kontrast dazu eine präzise umrissene Form zu sehen. Es ist die hellreflektierende Schuhsohle eines Knieenden. Der Knieende trägt einen über dem Knie abgeschnittenen schimmernden Mantel und spitzt mit dem aus den Kannelüren der Mantelfalten ragenden Bein den Boden an. Das hellbestrumpfte Bein wirft einen scharf gezeichneten dunklen Schatten auf die Bodenplatten. Die Richtung von Bein und Schatten lenkt den Blick zum einen nach links zum Stöckelschuh der eintretenden Rückenfigur, zum anderen nach rechts zur Szene mit dem Klappspiegel. Schatten

und Schuhspitze erwecken den Eindruck einer Berührung punktuell-materieller Art mit den Bodenplatten. Diese Wirkung der Berührung von Punkt und Materie wird verstärkt durch die rechts der Schuhsohle parallel liegende Schuhspitze, die unter dem Pluderrock der sitzenden Figur hervorblitzt und exakt in einer Rasterecke ansetzt, die Teil der Bodenplattenzeichnung ist, die in der Mitte des zentral-perspektivisch konstruierten Bildraumes fluchtet.

Flügeltüre:

Links aus der Bildmitte beugt sich eine männliche Figur hin zur Eintretenden. In korrespondierender Symmetrie dazu neigt sich ebenfalls aus der Bildmitte die dunkle weibliche Rückenfigur nach rechts zum ovalen Gemälde. Beide Figuren geben so die Sicht frei auf die in der Bildmitte gemalte Flügeltüre. Der Rahmen der Flügeltüre fußt links in der frontal stehenden männlichen Figur, rechts im schwärzlichen Kleid der weiblichen Rückenfigur. Wie eine Klammer verbindet er über die Trennung durch die zwei Leinwandhälften hinweg die beiden Figuren. Die Zeichnung der Figuren löst sich nach unten zu im dunstigen Schatten auf, dadurch zeigen die Figuren keine bodenhaftende Standfestigkeit. Linksseitig ist die Türe geöffnet und lässt in einen lichten Raum mit hohen Fenstern blicken. Der rechte Flügel der Flügeltüre ist geschlossen. Seine Mittelkante fällt mit der Kante der rechten Leinwandhälfte zusammen. Im unterem Drittel ist der rechte geschlossene Flügel in dichtem Braun gemalt und verstellt den Blick auf eine mögliche Bodenansicht im dahinterliegenden Raumausschnitt. Zwei Drittel der Türe bestehen aus Glaskassetten. In den zwei senkrechten Reihen der Glaskassetten des geschlossenen Türflügels wiederholt sich das Raster der vier horizontalen Reihen des Kopfsteinpflasters des Straßenrandanschnittes am unteren Bildrand. Im blinkenden Widerschein der leicht gewölbten Glasscheiben trifft sich die von links vorne in den Raum strahlende Bildlichtquelle mit dem Licht, das in den dahinterliegenden Raum ebenfalls von der linken Seite durch fast raumhohe Fenster gerastert fällt.

Straße:

Die Eintretende steht an der Schwelle, zwischen Straße und einem nach vorne geöffneten Bilderraum. Am linken Bildrand ist der Abschnitt eines Mauerwerks gemalt, das aus großen Steinquadern gebaut ist. Die Mauer begrenzt den Bilderraum. In der rechten unteren Bildecke schmiegt

sich auf dem Straßenpflaster, das als Straßenrand am unteren Bildrand erscheint, schmiegt sich das bis auf den Schwanz eingerollte Hündchen an die Terrassenstufe. Der Körper des Hündchens erscheint im trockenen dünnen Farbauftrag, durch den die Stufe sichtbar bleibt, die die gesamte Bildbreite als horizontaler Streifen durchzieht. Über diesen Stufenstreifen ist das schnörkelig wirkende Hündchen mit einem aus der Unterkante der linken Bildhälfte ragenden Strohbandel verbunden, das in locker gesetzten, gelblichen Farbstrichen links, neben der Eintretenden, auf dem Straßenpflaster liegt. Das Strohbandel läßt vermuten, daß es zusammen mit der Holzkiste als Verpackungsmaterial für das Portrait eines Ordensmannes und einem Spiegel dient, um diese Gegenstände aus dem Raum zu transportieren, bzw. von der Bildfläche verschwinden zu lassen.

Blicke:

Der Versuch, direkt durch die Türe, die in der Mitte der Bilddarstellung die Bilderwände öffnet, in den dahinterliegenden Raum zu blicken, wird nach links abgelenkt durch die männliche Figur, die sich in die Frontale nach vorne wendet. Ihr Blick läßt die Rückenfigur beiseite und scheint noch vor der Glanz des Stoffes des Überwurfkleides der Eintretenden zu zielen, und sich zugleich dort zu verlieren. Dennoch tritt ihr Blick nicht aus dem Bild heraus, nimmt sich vielmehr in sich selbst zurück. Auch bei den anderen Figuren bleibt unklar, was sie gerade sehen. Die Blicke treffen sich nicht, sondern zielen knapp aneinander vorbei. Sie scheinen auf Details der materialisierten Welt, sowie auf deren Erscheinungsbilder konzentriert, wie auf Köpfe, das Spiegelbild, das Gemälde. Der Grund für die Konzentration der Blicke ist aus den dargestellten Äußerlichkeiten nicht eindeutig erschließbar. Bei allen Figuren scheint es eine Mischung aus einem auf die Außenwelt gerichteten und in sich selbst versunkenen Blick zu geben. Neben dem verunklärten Blick der Rückenfiguren und Figuren mit gesenkten Augenlidern ist das sitzende Paar auf der rechten Bildhälfte zu sehen. Sein Blick in den Klappspiegel erweckt den Eindruck, mehr gedehnt als gebannt, gerade von Faszination in Langeweile umzuschlagen. Fasziniert, gebannt und zugleich in sich gekehrt wirkt der Blick der weiblichen Figur, die den Klappspiegel vorstellt. Dieser Blick ist gerade so gemalt, daß unklar bleibt, ob der Blick sich seiner Wirkung bewußt

oder unbewußt ist. Allein zwei Blicke führen aus dem Bild und treffen den Betrachter direkt. Es ist einmal der gemalt-fixierte, quergestellte Blick des Portraitierten aus dem gräulichen Rahmen auf der linken Bildhälfte. Zum zweiten sind es die offenen, dunklen Augen des Hündchens am rechten Bildrand, die allerdings nur in ihrem Reflexlicht aus dem Dunkel treten.

Klappspiegel:

Die linke Bildhälfte ist vom abrupten Richtungswechsel der Faltenzüge des Überwurfkleides der Eintretenden bestimmt, wodurch die Wirkung einer eher nervösen Stimmung entsteht. Im Kontrast dazu ist das Zentrum der rechten Bildhälfte von einer Form beherrscht, welche zur Wirkung von Gelassenheit beiträgt. Es ist die helle Oberflächenform eines seidig glänzenden Pluderrocks, die in einer weichen, in die Horizontale gewendeten Welle die Knie einer Sitzenden zeichnet. Diese weibliche Figur hat sich an einer Theke niedergelassen. Der Rock breitet sich über den schwarzen Umhang aus. Die schlaff hängenden Hände stecken in hellen Handschuhen mit zugespitzten Fingernägeln. Der Hals ist mit einem langen, weichen Tuch umschlungen und führt die Kopfneigung ins Profil ein. Dicht neben ihr sitzt eine männliche Figur in Perücke, den Kopf auf den Ellbogen gestützt. Das Paar blickt, wie die rechts neben ihm stehende Figur mit den verschränkten Ärmeln nach rechts vorne in Richtung eines Klapphandspiegels. Eine Hand mit kralligen Fingernägeln schiebt den Klappspiegel auf den Thekentisch vor. Allein seine Rückseite mit Klappstütze ist sichtbar, während die Spiegelfläche in den dargestellten Bildraum hinein, zum sitzenden Paar gerichtet ist. Hinter der Theke erscheint am rechten Bildrand im Profil eine weibliche Gestalt im muscheligen Käppchen und im geriffelten, gefältelten Kleid. Sie ist der weiblichen Paarfigur zugewandt. Beide Figuren entsprechen mit ihrer Körperform einander symmetrisch. Um ihren nackten Hals ist ebenfalls ein Tuch gewickelt. Aus dem Ärmel, der sich in weich hängende Volants auffächert, streckt sie den mit einer Art Armbanduhr geschmückten Arm und hält die Hand am Handspiegel.

Gleitspiegelung:

Das von links vorne einfallende Bildlicht reflektiert die seidenknittrige Draperie des Überwurfkleides der Eintretenden und schlägt von dieser einen Schlagschatten auf

die Fließenterasse. Der Schatten setzt sich in der dunklen Rückenfigur fort, die sich nach rechts zu einem lebensgroßen ovalen Gemälde neigt, das einem überlebensgroßen Spiegel vorgestellt ist. Die gesamte Spiegelfläche changiert in Schwarztönen. Ausgenommen einer weiß gemalten Stelle in der abgerundeten Spiegelecke rechts oben, die das einfallende Bildlicht direkt reflektiert. Dieser Lichtreflex hebt sich in seiner klaren Helligkeit deutlich von der trüben Farbigkeit seiner Umgebung ab. Der Rahmen des Spiegels rundet diesen nach oben zu bogenförmig ab. Er ist in gelbweißen Strichen gemalt, die den Glanz von Gold simulieren. In seinem Scheitel wird der Rahmenbogen zum haarig-blumigen Arabeskenwerk, das die dunkelgemalte Fläche des Spiegels sowie den weißen Lichtfleck mittig durchläuft. Nach unten zu fußt der Spiegelrahmen im Kopfputz zweier stehender männlicher Figuren. Der dunkle Standspiegel korrespondiert mit dem hellen Kleid der Eintretenden in umgekehrter Form. Die links vor dem überlebensgroßen Standspiegel stehende Figur stellt das ovale Bild vor. Im abgewendeten Gegenpart zu ihr steht rechts vor dem Spiegel eine Figur mit verschränkten Ärmeln. Ein vor ihnen sitzendes Paar läßt nur den Oberkörper der Spiegelfiguren sehen. Die Köpfe des Paares werden vom Dunkel des Spiegels über ihnen zusammengefasst.

Bildnis-Verpackung:

Die Kopfneigung der Eintretenden führt zur Darstellung einer Verpackungsszene, die auf der linken Hälfte des „Ladenschilds“ gemalt ist. Vor zwei Standspiegeln, welche dunkle Schatten reflektieren, einer Uhr und einer Wand aus Gemälden, welche an Gemälde des 16. und 17. Jahrhunderts erinnern, ist in einer geöffneten Transportkiste ein in gräulichem Farbton gerahmtes Bildnis quergestellt. Es ist das Portrait eines Ordensmannes mit dunkler Lockenperücke, der an Louis IV. denken läßt. Das Bildnis, dessen Funktion es ist, der Einmaligkeit einer Person zu huldigen, ist girlandenartig umgeben von einem plastisch wirkenden, farbig schimmernden Figurinenensemble. Die Kiste paßt sich zum einen in ihrer gelbbraunlichen Farbigkeit dem farbigen Umraum der Figuren an. Zum anderen zeigt sie in ihrer Form eines nach oben offenen Kubus einen Raumkörper an, der in einem tektonisch-konstruierten Umraum verankert scheint. Diese Illusion der Schwere schließt jedoch nicht aus, dass die Bilddarstellung ebenfalls eine Illusion anzeigt, in der die

Kiste samt Bildnis aus der Bildszene weggeräumt, verschwinden und unsichtbar wird. Das „Ladenschild“ weist mit der Art der Darstellung dieses Bildnisses über sich selbst hinaus, auf seine örtliche und zeitlich vergangene, wie zukünftige Umgebung.

Gemäldewand:

Die rechteckigen Rahmen der einzelnen Gemälde erscheinen in ihrer Aufhängung als zusammenhängendes Gerüst. Dem Gerüst sind gelbe Strichlichter aufgesetzt. Es erscheint zwischen Dinglichem, Atmosphäre und Pinselstrich. Spiegel verstellen potentielle Ecken eines Raumes, der sich zwischen Raumkasten und Fläche, zu einem Schirm abzurunden scheint. Am linken Bildrand begrenzt der Abschnitt eines aus Steinblöcken gebauten Mauerpfeilers die Bilddarstellung. Nach oben zu ist der Bildarstellungsraum offen und wird von den Umrissen des Tafelbildes beschnitten. Das einfallende Bildlicht hat sich im Dunst der Farben zerstreut. Auf den Gemälden ranken sich verschwommene, oft nackte Figuren, die in ihren schwingenden Körperlinien die Haltung der Figuren im Vordergrund aufnehmen. In der dichten Hängung schließen sich die Bilder zu einem Hintergrundspiegel eines wenig tiefen, aber breiten Handlungsraumes.

Ovales Bild:

Die helle Form der Rückenfigur hat eine Entsprechung in der rechten Bildhälfte in der Form des schwärzlichen großen Standspiegels. Zwischen Rückenfigur und Spiegel ist ein ovales Bild gestellt. Der Rahmen des ovalen Bildes tangiert die Linie, die vom Schuhstöckel, sowie die Linie, die vom Kopf der Eintretenden zum weißen Lichtreflex im Spiegel gezogen werden kann. Der Knieende ist zwischen der hell schimmernden Gestalt im Pluderrock zu seiner Rechten und der Rückenfigur im dunklen Kleid zu seiner linken ganz nahe vor das lebensgroße ovale Bild gerückt. Die drei Figuren haben sich so vor dem Gemälde platziert, daß dieses nur in seiner oberen Hälfte samt dem mit Muschelornament verzierten Rahmen sichtbar bleibt, während sein genauer Standpunkt am Boden verdeckt ist. Der Rahmen hat durch seine gelb-weiße Farbigkeit eine goldglänzende Wirkung. Die männliche Figur kniet auf einem Stock gestützt, der sie davor bewahrt nach vorne ins Bild zu kippen, direkt vor den im Oval gemalten nackten, weiblichen Gestalten. Die Form der Perücke geht in ihrer wattig-weißen Erscheinung in die

Atmosphäre der Bilddarstellung über und passt sich den wolkigen Bildformen an, die über der Perücke aufsteigen. Links neben dem Knieenden steht die weibliche Rückenfigur im dunklen Kleid, die sich nach vorne ins Oval des Bildes beugt. Mit einer Lorgnette ist sie direkt dem luftigen Blau des Himmels zugeneigt, das die Bilddarstellung hinter sich öffnenden, auflösenden rosa und weißen Wolken erblicken läßt. Beide Gestalten werden vom goldschimmernden Rahmen des Bildes wie von einem Bogen umfaßt. Beide haben die Distanz, die den Überblick zum Bild gäbe, aufgegeben. Sie scheinen mit Hilfe ihrer Prothesen - Brillenglas und Gehstock - auf Details des Bildes konzentriert. Durch das Nahe-herantreten an die Bildoberfläche können sie das Gemalte in Pinselstrichen und in der Oberfläche der Farbpaste aufgehoben sehen.

Bildraumgefüge:

Die Besonderheit des Gemäldes liegt darin, die gleichzeitige Wirkung eines flachen Prospektes und die eines perspektivisch-konstruierten Bildtiefenraumes zu haben. In der Bildmitte treffen sich Symmetrie- und Fluchtachse der Bildkonstruktion. Hier ist der Stoß der zwei Leinwände, aus welchen das Tafelbild zusammengesetzt ist. Die Art der Zeichnung und Malerei schafft einen farb- und zentralperspektivischen Bildraum, der in ornamentale, lineare Oberflächenstrukturen vermittelt ist. Aus dem Zusammenwirken verschiedener Raumauffassungen entsteht ein Raumgefüge. In ihren spezifischen Ordnungsstrukturen wirken die Raumauffassungen zusammen, schwankend zwischen gegenseitiger Unterstützung und gegenseitigem Unterlaufen. Die Figuren wirken einem Muster-Repertoire aus Figurinen entnommen, sich ähnlich wiederholend, doch in der Konstellation und Ausgestaltung des Ensembles einmalig. Durch das Gemalte entsteht nicht der Eindruck einer Momentaufnahme, wie er in z. B. in einer Photographie gegeben sein kann, sondern eher die Wirkung einer Darstellung von Momenten, als eine abwechselnd sich ausweitende und wieder zusammenziehende Zeitspanne. Eine Zeitspanne, in der sich äußerlich sichtbare Verweildauer und ein innerlicher, unsichtbarer, möglicher Zustand berühren. Die gemalten Figuren können als Akteure dargestellter Handlung gesehen werden - wie das Paar der „Eintretenden“ und des „Einladenden“, das sitzende Paar vor dem Klappspiegel, das vor das ovale Gemälde sich bückende Paar u. a. Die einzelnen Figurenszenen scheinen einerseits simultan abzulaufen, wenn sie

auf die perspektivische Darstellung des dreidimensionalen Raumes bezogen werden, der die Einheit von Handlungsort und Zeitraum simuliert. Andererseits erwecken sie den Eindruck von nacheinander ablaufenden Ereignissen, wenn sie in ihrer ornamental-linearen Anordnung, von links nach rechts gesehen werden. In ersterer Auffassung gestaltet jede Figur das Bild eines anderen Menschen aus. In der zweiten Auffassung gestalten einzelne Figuren ein Bild derselben Menschen in verschiedenen zeitlichen Situationen aus. Die „Eintretende“ ist in diesem Fall zugleich die „Sitzende“ und die „Gebückt-Stehende“. In der Zusammenschau entsteht ein zwischen den Auffassungen changierender Blick. Ist im ersten Eindruck die Illusion der Darstellung eines Geschehens in einem Bilderladen gegeben, kann bei Wahrnehmung des Zusammenwirkens verschiedener Raumauffassungen als implizites Thema der Illusionsdarstellung gerade die Illusionsbrechung erkannt werden. Damit ist die Einstellung eines Betrachtenden gegenüber dem Dargestellten eine gebrochene, reflektierende. Es stellt sich die Frage nach der historischen wie aktuellen Realisierung der Sichtbarwerdung, die Frage nach dem Bezug zwischen Verbildlichung und Umgebung des Betrachters. Die Frage ist, ob der Betrachter die einzelnen Raumauffassungen so gegenseitig ins Verhältnis setzt, daß sie sich in seiner Anschauung zu einem komplexen Gebilde verdichten. Voraussetzung dafür ist, daß, das Bildwerk den Reflexionen des Betrachters als Gegenüber Widerstand leistet. Das Bildwerk kann vom Betrachter *pars pro toto* für die ihn umgebende Welt gesehen werden. Ihm werden durch das Betrachten des Bildwerks Sichtweisen auf sich selbst in seiner veräußerlichten Ausgestaltung gegeben, Möglichkeiten, sich in der Welt zu orientieren. Die Verführung des Betrachters, das Bildwerk, als Fetisch zur Welterschließung zu verwenden, wird gebrochen, wenn er bemerkt, wie im Werk selbst die Verführung durch Erscheinungsbilder veräußerlichter Ausgestaltungen dargestellt wird. Wenn der Betrachter die Illusionswirkung des Dargestellten als eine Gemachte erkennt, wird ihm die Oberfläche des Bildwerks wieder sichtbar. So kann ein komplexes Gebilde sichtbar werden: Ein Gebilde, das sich als Schautafel für sich selbst in seiner veräußerlichten Ausgestaltung darstellt, einschließlich seiner unmittelbaren und fernen Umgebung, sei es der Entstehungsprozess die zukünftige Zeit, die Betrachtung, die Sammlung, die

Konservierung und die Reproduktion von Bildern im Besonderen und Allgemeinen.

Durch das Gemalte wird sichtbar, wie in zahlreichen Abwandlungen Gegensätze in der Weise gepaart sind, daß sie sich in Anspielungen berühren.

In diesem Zuordnungsversuch und seiner Fokussierung auf die Darstellungsebene des Gemalten, ist eine Beschreibung des „Ladenschild“ entstanden, die die besondere Verfasstheit des Bildwerks noch nicht angemessen zu fassen scheint. Watteaus „Ladenschild“ fordert die Betrachterin zunächst heraus, die Spannung der im Bildwerk gebündelten, doch jeweils zu einer eigenen, isolierten Manifestierung neigenden Perspektiven auszuhalten und zusammenzuschauen. Soll eine Bildfassung dem „Ladenschild“ angemessen sein, ist es deshalb wichtig, eine Betrachterhaltung zu verhindern, die im geistigen Spiegelkabinett endet. Letzteres wäre der Fall, wenn die Bildfassung dem Betrachter vorspiegelte, als Schlüssel zum vermeintlichen Verständnis des Bildwerks zu funktionieren. Das Bildwerk ist stattdessen so zu fassen, daß die Sicht auf das Bildwerk, nicht verstellt, sondern geöffnet ist.

Bei weiterer Werkbetrachtung des „Ladenschild“ durch die Verfasserin wird eine Figur, wie die Rückenfigur der „Eintretenden“, in bestimmter Geste, Darstellungsweise und Umgebung, als eine bestimmte sich veräußerlichende Gestalt ähnlicher Figurenschemen sichtbar. Kurz: Als ein bestimmtes Ensemble von Indikatoren²⁸ der veräußerlichten Welt. Diese Indikatoren konzentrieren den Blick des Betrachters auf ihr Erscheinungsbild, ohne sich darauf zu reduzieren. Vielmehr erwecken sie den Eindruck, als ob sie im Verborgenenhalten anderer möglicher Ausgestaltungen eine bestimmte Weltauffassung sichtbar werden lassen und somit verbildlichen. Soll eine Bildfassung erstellt werden, die der Organisation des „Ladenschild“ angemessen ist, muß diese das Bildwerk in eben seinem Geprägtsein durch seine Organisationsstruktur, nämlich, als Bildwerk selbst Bildfassung zu sein, fassen. Es ist eine Bildfassung angestrebt, die das ausgewählte Werk - gleich dem „Arabeskenwerk“ einer schimmernden Goldfassung „umspielt“.

Die Voraussetzung dafür, ein Werk sichtbar werden zu lassen, ist, daß die Organisationsstruktur der Werkfassung das Werk von seiner Umgebung abgrenzt, indem sie dieses in Beziehung setzt, zu verschiedenen Sichtweisen, Zeiten, Orten, anderen Bildwerken, Bildzeichen usw. Es geht nicht darum, daß alles mit allem verbunden werden soll, sondern im Gegenteil darum, daß ein bestimmtes Bildwerk durch die Schaffung von Ensembles sichtbar werden soll. Der Begründer der Mengenlehre, Georg

²⁸ Zum Begriff „Indikator“: „Umstand oder Merkmal, das als Anzeichen... auf etwas anderes dient...“: In: Günther Drosdowsky u. a. (Hrsg.): Duden. Bd.5. [wie Anm. 7], s320. Siehe auch Begriffsfeld: „Index“, „Indiz“, „indice“.

²⁹ Philippe Seguin: Vom Unendlichen zur Struktur. Modernität in Lyrik und Mathematik bei Edgar Allan Poe und Georg Cantor. (Europäische Hochschulschriften: Reihe 20, Philosophie; Bd. 491) Frankfurt am Main/Berlin/Bern/ New York/ Paris/ Wien 1996, s157

Cantor, hat als die Bedingung eines „Ensembles“ bzw. einer „Menge“ die Möglichkeit eines „Zusammenseins“ genannt. Das ist nach Cantor erfüllt, wenn dessen Elemente „zu einem Ganzen“ gedacht werden können.²⁹ In dem Sinne wird das Bildwerk Watteaus zu einem unvollständigen, porösen Ganzen gedacht und die Betrachtung erweitert: Zum einen in Bezug auf die vorliegende Studie, in der eine arabeske Organisationsstruktur für Bildfassungen anvisiert ist. Zum anderen auf Ausschnitte des Films „Rendezvous in Paris“ des Filmemachers Éric Rohmer.



Filmstills aus Eric Rohmer: „Rendezvous in Paris; Mutter und Kind (1907)“, Paris 1994

Dem „Ladenschild“ und dem Film „Rendezvous in Paris“ ist gemeinsam, dass sie sich beide – zum einen als Gemälde, zum anderen als Film – mittels des Themas „Bild und Kunst“ ausbilden. Beide Werke gestalten sich zum

Zeitpunkt ihrer Entstehung an der Grenze zwischen den Bereichen der Kunst und der Nicht-Kunst (Gemälde-Werbetafel, Autorenfilm-Unterhaltungskino) aus. Darüber hinaus ist eine weitere Gemeinsamkeit die Stadt Paris, die beide Werke als Entstehungsort und zugleich explizit als Schauplatz ihrer jeweiligen Darstellungen aufweisen. Anfang des 18. Jahrhunderts hatte die „Arabeske“ als Ausdrucksmittel stilisierter Lebensform in Paris einen ihrer Höhepunkte. Sie erschien in sämtlichen Kunstgattungen, in Literatur, Kunsthandwerk, Wohndekor, Kleidung und in den allürenhaften Verhaltensweisen der vornehmen Pariser Gesellschaft. Bis heute ist die „Arabeske“ gerade in Frankreich in literarischer, philosophischer und bildnerischer Ausprägung präsent.

Die zwei Bildwerke aus dem 18. und 20. Jahrhundert scheinen im Verbund mit einer Textfassung zur arabesken Organisationsstruktur für die Realisierung der angestrebten Bildfassung geeignet.

ARABESKE BILDFASSUNG 1:

ORGANISATIONSTRUKTUR - ARABESKE - BILDFASSUNG

Die Definitionen für die Begriffe „Organisation“ und „Struktur“ sind im Duden u. a.:

„Organisation... Umwandlung abgestorbenen Körpergewebes in gefäßhaltiges Bindegewebe...“¹

A

„Struktur... erhabene Musterung bei Textilien; geologische Bauform (z. B. Falte...)“²

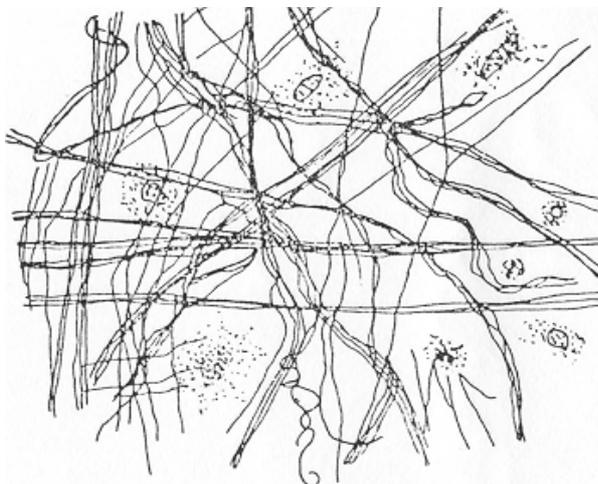


Abb. 1. „Lockerer“ Bindegewebe von der Ratte.³

Humberto R. Maturana und Francesco J. Varela unterscheiden die Begriffe „Organisation“ und „Struktur“ in folgender Bestimmung:

„Unter Organisation sind die Relationen zu verstehen, die zwischen den Bestandteilen von etwas gegeben sein müssen, damit es als Mitglied einer bestimmten Klasse erkannt wird... Unter der Struktur von etwas werden die Bestandteile und die Relationen verstanden, die in konkreter Weise eine bestimmte Einheit konstituieren und ihre Organisation verwirklichen.“⁴

¹ Günther Drosdowski u. a. (Hrsg.): Duden. Bd.5. Bearbeitet v. Wolfgang Müller u. a.. Mannheim 1974, s516

² a. a. O., s696

³ Wassily Kandinsky: Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente. Bern-Bümpliz 1964 [Original Bd. 9, Bauhaus-Bücher München 1926], s122, Abb. 76

⁴ Humberto R. Maturana und Francesco J. Varela: Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln des menschlichen Erkennens. Bern/München/Wien 1987 [Original 1984], s54; zit. in: Karl. H. Müller: Symbole, Statistik, Computer, Design. Otto Neuraths Bildpädagogik im Computerzeitalter. Wien 1991, s117

Nach dieser Definition ist die Organisation einer beliebigen Anzahl von beliebigen Dingen, die sich in einem Sack befinden, gegeben, eben dadurch, daß sie ein Zusammenseiendes, ein Ensemble bilden. Die Struktur des Ensembles der Dinge, die sich in einem Sack befinden, ergibt sich z. B. durch die Art, wie der Sack bewegt wird, von welcher Form und welchem Material die Dinge sind, an welchem Ort und zu welcher Zeit sie sich im Sack befinden usw. Eben diesen Definitionen und Unterscheidungen der Begriffe „Organisation“ und „Struktur“ folgt die Zielsetzung der hier anvisierten Bildfassung. Die Organisation sei tendenziell bestimmt, als Organisiertsein des Ensembles, das nach einer bestimmten Bildfassung strebt. Entsprechend wird sie sich dahingehend strukturieren, Organisationsstruktur für die Verbildlichung bestimmter Ausgestaltungen zu werden. Die Struktur ergibt sich aus der Funktion, eine bestimmte Struktur zu werden, nämlich eine Struktur die Bildfassungen organisiert. Damit diese Struktur sich nicht auf eine bestimmte Funktionsstruktur reduziert, sondern eine bestimmte Organisationsstruktur sein kann, muß sie sich selbst in ihrem bestimmten Organisiert- und Strukturiertsein fassen. Diesbezüglich stellt sich die Frage nach dem Zusammenwirken von Bedingung, Funktion und Wirkung der Organisationsstruktur. Die Frage nach der Bedingung, führt zur Frage nach der Motivation, die die Entwicklung der Organisationsstruktur entstehen läßt. Liegt die Motivation zugrunde, einen Fall, wie z. B. eine mathematische Aufgabe, zu lösen, oder vielmehr diejenige Motivation, eine Methode zu entwickeln, um eine scheinbar aussichtslose, in der Konsequenz tödliche Situation zu überleben. Insbesondere letztere Motivation führt zur Ausbildung einer Organisationsstruktur, die im vorliegenden Zusammenhang mit dem Ornamentbegriff „Arabeske“ umschrieben wird.

B

C

⁵ Alois Riegl: Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. (Kunstwissenschaftliche Studientexte) Hrsg. v. Friedrich Piel, München 1985 [Original Berlin 1893]

⁶ Ernst H. Gombrich: Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens. Übers. v. Albrecht Joseph, Stuttgart 1982 [Original London/Oxford 1979]

⁷ Frank-Lothar Kroll: Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts. Hildesheim/Zürich/NewYork 1987

⁸ Susi Kotzinger: Arabeske - Groteske: Versuch einer Differenzierung. In: Susi Kotzinger / Gabriele Rippl (Hrsg.): Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. (Konferenz des Konstanzer Graduiertenkollegs <Theorie der Literatur> veranstaltet im Oktober 1992) Amsterdam/Atlanta 1994, s219-228

Ansätze aus der Arabeskenforschung im Überblick

Alois Riegls „Stilfragen“⁵ aus dem Jahr 1893 gilt als das Werk, mit dem sich der Beginn der heutigen Arabeskenforschung ansetzen läßt.

Auf Riegls Schrift beziehen sich u. a. Ornamentforschungen von Ernst Gombrich⁶, Frank-Lothar Kroll⁷ und Susi Kotzinger⁸.

Oleg Grabars Studie „Die Entstehung der islamischen Kunst“⁹ kann als grundlegend für die Herausarbeitung einer Idee der Arabeske angesehen werden.

Im Weiteren werden Auszüge aus dem in der aktuellen Fachliteratur zur Arabeske vielzitierten Text von Ernst Kühnel¹⁰ hinzugefügt.

Günter Irmschers Ornamentgeschichte des Abendlands¹¹ wird zitiert, zum Nachweis der Begriffsbildung und Ausgestaltung der „Arabeske“ in Europa.

Aus Alois Riegls „Stilfragen“

Was auch immer die ethnischen Ursprünge (Abb. 2), (Abb. 3) gewesen sein mögen, die „fortlaufende Wellenranke“



Abb. 2.. Altamira (Satander): Gravierung einer Hirschkuh auf Lehm, von Wellenlinien gekreuzt. Rechte Galerie. Aurignacien¹²

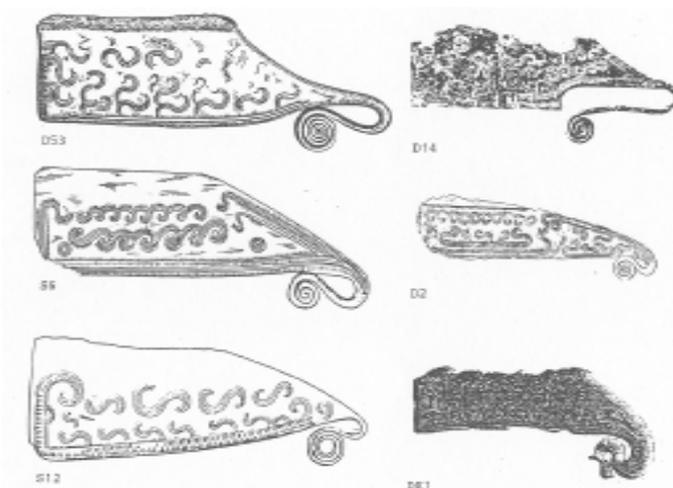


Abb. 3. Replike von Rasiermessern aus der Bronzezeit¹³

⁹ Oleg Grabar: Die Entstehung der islamischen Kunst. Übers. v. Frank Rainer Scheck, Köln 1977 [Original New Haven 1973]

¹⁰ Ernst Kühnel: Die Arabeske. Sinn und Wandlung eines Ornaments. Wiesbaden 1949

¹¹ Günter Irmscher: Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400-1900). Darmstadt 1984

¹² Dietmar Guderian: Mathematik in der Kunst der letzten dreissig Jahre. Von der magischen Zahl über das endlose Band zum Computerprogramm. Ludwigshafen am Rhein 1987, s265, vgl. Bild 14.5

¹³ Gerhart Dotzler: Ornament als Zeichen. Methodologische Probleme der archäologischen Interpretation. (Arbeiten zur Urgeschichte des Menschen, Band 8) Hrsg. v. Helmut Ziegert, Frankfurt am Main/Bern/ New York/Nancy 1984, s156, Abb. 37

¹⁴ Alois Riegl: Stilfragen
[wie Anm. 5], vgl. s122

¹⁵ a. a. O., s121

(Abb. 4) war eines der gewöhnlichsten ornamentalen Motive der hellenistischen Zeit¹⁴. Die Ranke besteht aus einer

„fortlaufenden Wellenlinie, von welcher in der Mitte einer jeden Auf- oder Abwärtsbewegung eine schwach eingerollte Rankenlinie nach der entgegengesetzten Richtung (nach rückwärts) abzweigt.“¹⁵



¹⁶ a. a. O., s120, Fig. 50

Abb. 4. Topfscherbe, verziert mit aufgemalter fortlaufender Wellenranke. Mykenisch, gefunden auf Thera¹⁶

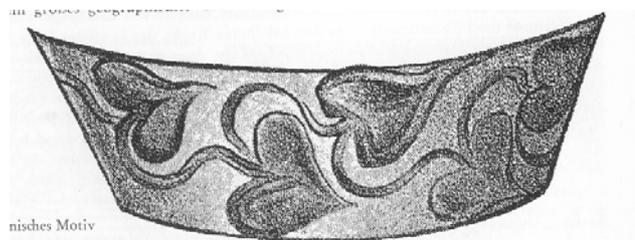
¹⁷ a. a. O., vgl. s123

Die Erfindung der intermittierenden Wellenranke, sowohl als geometrische Form als auch als Pflanzenmotiv, geschah ebenfalls im Raum des mykenischen Griechenlands¹⁷ (Abb. 5). Die Wellenlinie läuft hier nicht in einem ununterbrochenen Fluss fort, sondern intermittiert,

¹⁸ a. a. O., s124

„ungefähr in der Mitte einer jeden auf- und absteigenden Schwingung“¹⁸ wodurch sich im Wellenrankenschema ein „freier oder nur innerhalb loser Fesseln sich bewegendes Zug“¹⁹ manifestiert.

¹⁹ a. a. O., s125



²⁰ Gombrich 1982, s195,
Abb. 223

Abb. 5. Mykenisches Motiv (A. Riegl 1893)²⁰

Riegl zeigt eine Entwicklungslinie auf, die von der Verbindung der Wellenranke mit dem Motiv der altorientalischen Lotusblüte (Abb. 6, 7, 8) über die griechische Palmette (Abb. 9) zum Akanthusblatt führt, von dort

D

E

E zur Akanthusranke und schließlich zur vollausgebildeten Arabeske im 12. Jahrhundert n. Chr.²¹

²¹ Alois Riegl: Stilfragen [wie *Anm. 5*], vgl. s209, 212f., 326



Abb. 6. Lotusblüte (in Natur) mit überfallenden Kelchblättern. Nach Goodyear

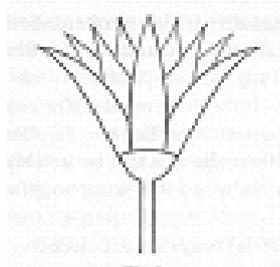


Abb. 7. Lotusblüte in Profilansicht

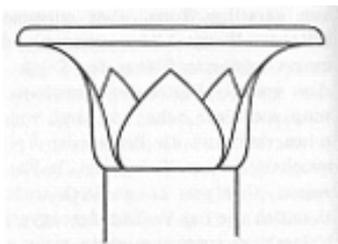


Abb. 8. Glockenförmiges Lotusblüten-Kapital.²²



Abb. 9. Ueberfallende Palmette vom Parthenon²³

²² a. a. O., s61, Fig. 18; s48, Fig. 7, 8; s56, Fig. 14

²³ a. a. O., s211, Fig. 109

Den Ausgangspunkt der Linienführung des sich wechselseitigen Durchschneidens und Durchkreuzens der arabesken Rankenlinien sieht Riegl allerdings nicht in der griechischen Akanthusranke, sondern im antik-orientalischen Flechtbandwerk.²⁴ (Abb. 10)

²⁴ a. a. O., vgl. s267/68

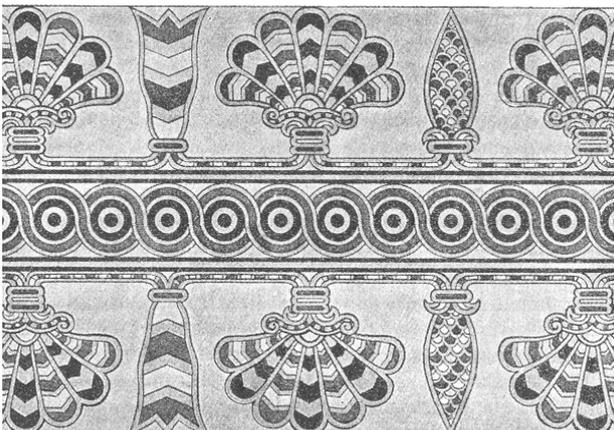


Abb. 10. Gemaltes assyrisches Bordürenmuster²⁵

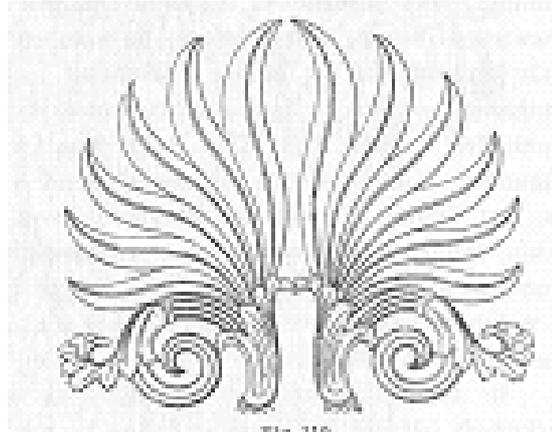
²⁵ a. a. O., s88, Fig. 33

²⁶ a. a. O., vgl. s210

Im 7.-5. Jahrhundert v. Chr. weisen griechische Ornamente Halbpalmetten auf, die ihre Scheitelspitzen nach außen krümmen.²⁶ (Abb. 11) Daraus entsteht spätestens im 4. Jahrhundert v. Chr. das Akanthusblatt,

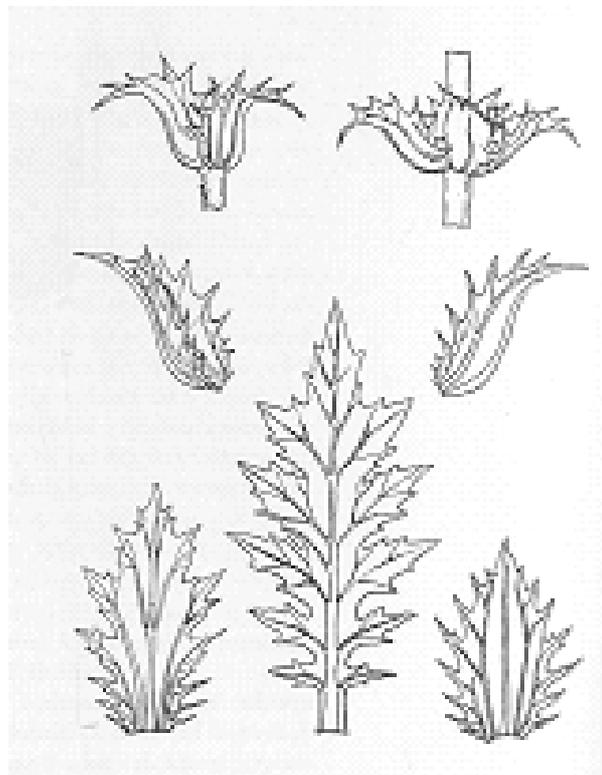
²⁷ a. a. O., s218

„eine ins plastische Rundwerk übertragene Halbpalmette.“²⁷ (Abb. 12, 13)



²⁸ a. a. O., s211, Fig. 110

Abb. 11. Gesprengte Palmette, von einer attischen Grabstele.²⁸



²⁹ Ernst H. Gombrich: Ornament und Kunst [wie Anm. 6], s198, Abb. 228

Abb. 12. Akanthus (R.Hauglid, 1950)²⁹

E

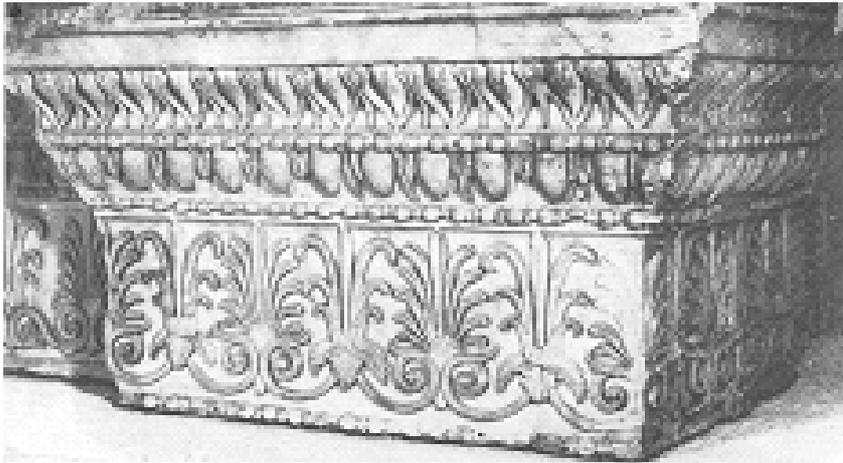


Abb. 13. London: British Museum. Erechtheion. Außenwand. Marmorfries. Um 415 v. Chr.³⁰

Das Blatt ist zu dieser Zeit nicht mit der Ranke verwachsen, sondern hebt sich plastisch von ihr ab.³¹ Das Akanthusblatt wird später selbst zur Ranke, indem es deren verbindende Funktion erfüllt. Da diese Funktion in der Natur nicht den Blättern, sondern den Stielen zukommt, ist ein antinaturalistischer Zug gegeben.³² (Abb. 14) Die Akanthushalbblätter gabeln sich in der Mitte und werden deshalb Gabelranke³³ genannt.



Abb. 14. Akanthusranke auf einem Steinrelief in der Kirche des Hl. Sergius und Bacchus, Konstantinopel. 527-536 n. Chr. (A. Speltz, 1910)³⁴

Aus der Gabelranke entwickelt sich die Arabeske. (Abb. 15, 16)³⁵

Riegl definiert die Arabeske als:

„Pflanzenrankenornament der saracenischen Kunst, d. i. der Kunst des Orients im Mittelalter und in der Neueren Zeit.“³⁶

³⁰ Frank-Lothar Kroll: Das Ornament [wie Anm. 7], s241, Abb. 32

³¹ „Tatsächlich ist in allen frühen Fassungen der Akanthusranke die Aufgabe des Blattes, die Teilung des Stengels zu maskieren.“ In: Ernst H. Gombrich: Ornament und Kunst [wie Anm. 6], s197

³² Frank-Lothar Kroll: Das Ornament [wie Anm. 7], vgl. s255

³³ Alois Riegl: Stilfragen [wie Anm. 5], vgl. s248

³⁴ Ernst H. Gombrich: Ornament und Kunst [wie Anm. 6], s201, Abb. 235

³⁵ Alois Riegl: Stilfragen [wie Anm. 5], vgl. s260

³⁶ a. a. O., s259

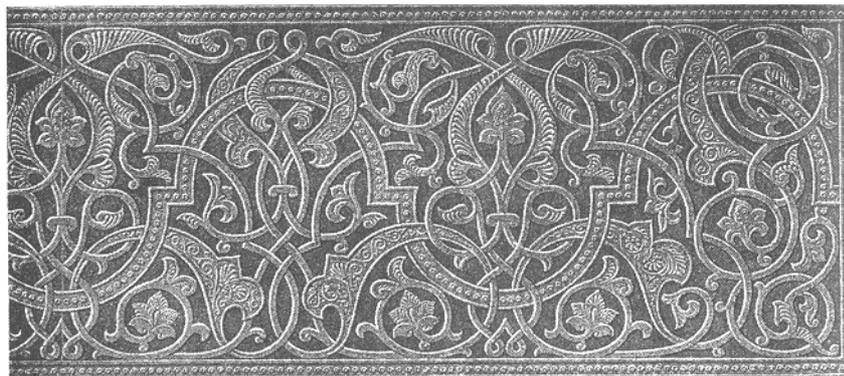


Abb. 15. Holzgeschnittene Friesfüllung. Aus Kairo

³⁷ a. a. O., s332, Fig. 189;
s333, Fig. 189a, b, c,
Fig. 190

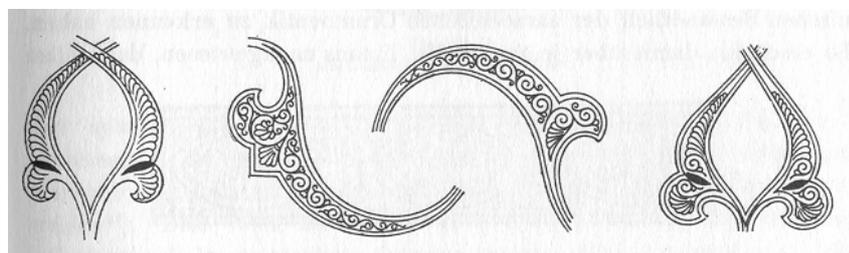


Abb. 16. Details von Füllungen in Holzschnitzerei, aus Kairo³⁷

³⁸ zur Verwendung des Begriffs „Kunst“. Kroll, Riegl, Grabar und Kühnel setzen den Begriff „Kunst“ u. a. zur Beschreibung der Ausgestaltungen islamischer Ornamentik ein. In vorliegender Textfassung wird von der Verfasserin der Begriff „Kunst“ vergeschichtlicht und im Zusammenhang mit einer Kunstgeschichtsschreibung verwendet, deren Ansätze im Europa des 15. Jahrhunderts, insbesondere in Schriften Dürers, Albertis, Vasaris und Leonardos gesehen werden.

³⁹ Vgl. Alois Riegl: *Altorientalische Teppiche*. Leipzig 1892, s146f., 154f., 165, 168; zit. in: Frank-Lothar Kroll: *Das Ornament* [wie Anm. 7]

⁴⁰ Vgl. Alois Riegl: *Stilfragen* [wie Anm. 5], s325; zit in: Frank-Lothar Kroll: *Das Ornament* [wie Anm. 7]

⁴¹ Frank-Lothar Kroll: *Das Ornament* [wie Anm. 7], s65/66

Frank-Lothar Kroll zu Riegls Untersuchungen:

„Die ornamentale Kunst³⁸ des Islam ist für Riegl eine unmittelbare Weiterentwicklung hellenistisch-spätantiker und byzantinischer Formen auf vorderasiatischem und nordafrikanischem Boden... Das Moment dieser Fortentwicklung sieht Riegl in der unumschränkt vorherrschenden Tendenz zur totalen Abstrahierung des überkommenen spätantiken Formenschatzes.³⁹ Auch die germanische Ornamentkunst des frühen Mittelalters hat ihre Wurzeln in derjenigen der Spätantike. Während aber das germanisch-romanische Abendland diese spätantiken Ornamentmotive... vergegenständlichte, neigte der islamische Volkscharakter einer genau entgegengesetzten Tendenz zu: Gemäß des aus religiösen Gründen aufgestellten Bildverbots⁴⁰ herrscht hier ein strenger ‚Anorganismus‘, der in scharfer Abneigung gegen die Darstellung vergänglicher Naturerscheinungen jede Figuralisierung und Naturalisierung zumindest theoretisch verwirft. Schematismus und Geometrie, Stilisierung und Abstraktion erscheinen demnach als die den Geist der orientalischen Ornamentkunst beherrschenden Gesetze, Arabeske und Palme als die ihm gemäßen künstlerischen Realisationsformen.“⁴¹

Anmerkungen zum methodischen Forschungsansatz bei Alois Riegl

Alois Riegls Aussagen zur Arabeske sollen nicht ohne Reflexion auf dessen Methode erwähnt sein. Nur eine fortwährend zu aktualisierende Methodenbetrachtung läßt die Grenzen eines bestimmten Verfahrens offensichtlich werden.

Mit seiner Methode konnte Riegl gemeinsame Grundmotive unter wechselndem Aussehen nachweisen. So erkannte er bei den vollausgebildeten Arabesken aus dem 12. Jahrhundert n. Chr. oftmals die urtypische Bildung der nackten spiraligen Wellenranke wieder. Ebenfalls entlarvte er die typische Arabeske, wie man sie in Stuckmotiven des islamischen Ägypten findet, als Umwandlung einer griechischen Palmette. (Abb. 17)



Abb. 17. Stuckborde v. der Moschee des Ibn Tulun, Kairo; Übersetzung ins Griechische⁴²

⁴² Alois Riegl: Stilfragen [wie Anm. 5], s304, Fig. 167, Fig. 167a

Riegls entwicklungsgeschichtlicher Ansatz, in dem er erfolgreich versucht hatte, die kontinuierliche, lückenlose Entwicklung ornamentaler Motive aufzuweisen, konnte bisher nicht grundsätzlich widerlegt werden. An dieser Stelle sollen nur zwei Gründe für die Problematik von Riegls Kontinuitätsthese genannt sein. Gombrich stellt zu Recht die Frage, ob man allein aus dem Erkennen von gewissen Motiven, z. B. als Zwischenglieder von Palmette und Akanthus, diese schon chronologisch zwischen die einen und die anderen setzen darf. Abstrakter formuliert: Es gibt ein Motiv „a“ und ein Motiv „b“ und es wird eine Mischform „ab“ gefunden;⁴³

*„Beweist das wirklich, daß ‚a‘ sich über ‚ab‘ in ‚b‘ entwickelt hat? Könnte nicht ‚ab‘ eine spätere Kreuzung sein oder eine Anähnung der einen Form an die andere?“*⁴⁴

⁴³ Ernst H. Gombrich: Ornament und Kunst [wie Anm. 6], vgl. s199

⁴⁴ a. a. O.

Daß solche Bemerkungen jedoch Riegls These nicht widerlegen, äußert Gombrich selbst:

„Ob es nun möglich ist oder nicht zuzusehen, wie die Palmette sich schrittweise in den Akanthus verwandelt, es ist auf jeden Fall wahrscheinlich, daß das Pflanzenmotiv in den Formenschatz des griechischen Ornaments aufgenommen wurde, weil es so leicht mit der traditionellen Palmette vereinbar war.“⁴⁵

⁴⁵ a. a. O.

Ein anderer wichtiger Einwand gegen Riegls These von einer Kulturgrenzen überschreitenden Kontinuität in der Ornamententwicklung zielt auf die unterschiedliche Funktion der Ornamente. Gerade bezüglich Riegls beeindruckenden Nachweis der Entwicklung vom griechisch-antiken Palmettenornament zur islamisch-ägyptischen Arabeske führt Susi Kotzinger⁴⁶ an, daß beide Ornamente in zwei völlig verschiedenen Kulturen mit unterschiedlichen Funktionen auftreten. Doch auch dieser sehr berechtigte Einwand vermag Riegls These nicht zu erschüttern, solange seine Aussagen auf eine formalistische Betrachtung sichtbarer Eigenheiten einzelner Motive beschränkt bleiben und die Bedeutung der Ornamentformen innerhalb des gesellschaftlichen Rahmens nicht in Betracht gezogen wird. „Stilfragen“, zum großen Teil eine diachronische⁴⁷ Untersuchung ornamentaler Motive, birgt die Gefahr kurzschlüssiger Vergleiche zwischen sichtbaren Gestaltstrukturen ornamentaler Motive und gesellschaftlichen Strukturen. Riegl zieht Schlußfolgerungen, wie:

„Zwischen dem bornierten ägyptischen Kunstgeist und demjenigen, der sich in der griechischen Pflanzenranke ausspricht, liegt eben eine ganze Welt.“⁴⁸ Das gefährliche Potential solcher Vergleiche ist bekannt aus anthropologischen Forschungsrichtungen.⁴⁹

Unberücksichtigt bleibt in Riegls Abhandlung deren Entstehungsgeschichte. So wäre z. B. ins Auge zu fassen, daß die Art der Sichtbarkeit der Gestaltstrukturen, von der Riegl ausgeht, von Riegls Auffassung selbst geprägt bleibt.⁵⁰ Die Untersuchung der Grenzen einer Methode, welche auf eine Analyse der sichtbaren Gestaltstrukturen eines Ornaments gerichtet ist, soll ergänzt sein, durch die Vorstellung eines methodologischen Verfahrens, das an der Analyse der Funktionen von Ornamenten orientiert ist. Dazu bietet sich Oleg Grabars Studie „Die Entstehung der islamischen Kunst“⁵¹ an, neben Alois Riegls „Stilfragen“ das zweite wichtige Werk für die Arabeskenforschung des 20. Jahrhunderts auf europäischem Gebiet.

⁴⁶ Susi Kotzinger: Arabeske - Grotteske [wie Anm. 8]

⁴⁷ Die Unterscheidung von „diachronischem“ und „synchronischem“ Studium der Sprache prägte Ferdinand de Saussure. Das erstere bezieht sich auf historische Veränderungen, das zweite auf Sprache, wie sie zu einem bestimmten Zeitpunkt festgehalten werden kann. Vgl. Ernst H. Gombrich: Ornament und Kunst [wie Anm. 6], s205

⁴⁸ Alois Riegl: o. A.; zit. in: A. a. O., s195

⁴⁹ Michael Pollak: Rassenwahn und Wissenschaft. Anthropologie, Biologie, Justiz und die nationalsozialistische Bevölkerungspolitik. Übers. v. Thomas Steinfeld, Frankfurt am Main 1990 [Original 1989]

⁵⁰ Heinz Knobloch: Subjektivität und Kunstgeschichte. (Kunstwissenschaftliche Bibliothek, Bd.4) Hrsg. v. Christian Posthofen, Köln 1996, s145

⁵¹ Oleg Grabar: Die Entstehung der islamischen Kunst [wie Anm. 9]

Exzerpt aus

Oleg Grabar: Die Entstehung der islamischen Kunst.
Übers. v. Frank Rainer Scheck, Köln 1977 [Original New Haven 1973]

Nach heutigem Forschungsstand steht das frühislamische Ornament *s279* in der Nachfolge der gewaltigen Reiche von Rom, Frühbyzanz und dem Iran. Als eine aus *s282* der klassischen Antike hervorgegangenen Varianten... verwendet es zum größten Teil ältere mediterrane und mittelöstliche Formelemente. Die Entstehungszeit des frühislamischen Ornaments erreicht ihren Höhepunkt im 8.-9. Jahrhundert im Irak, in Bagdad und Samarra. (Abb. 18)



Abb. 18. Samarra. Stuckfeld, Mitte des 9. Jahrhunderts. Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, Museum für Islamische Kunst, Berlin⁵²

⁵² a. a. O., Abb. 124/125

s280 Der Typus von rechtlichem und sittlichem Zusammenhalt, den der Islam schuf, machte es... der neuen Kultur unmöglich, ein... traditionelles künstlerisches Vokabular zu übernehmen... und zugleich auch dessen vielfältige Bedeutungsgehalte zu akzeptieren... Gleichzeitig aber mangelte es dem Islam, bedingt durch Ort und Art seiner Entwicklung, an einem neuen eigenständigen Vokabular. Das Fehlen einer kirchlichen Organisation... und eine doppelte Patronage aus Fürstentum und städtischem Bürgertum band das islamische Ornament nicht an einen Geschmackskonsens und schränkte ein bedeutungsvolles visuelles Schaf-

fen eher ein. So konnte sich das Ornament verstärkt s282 den Wünschen lokaler Mäzene und lokalen Erfordernissen anpassen. Vor allem... deshalb sind die frühislamischen Monumente von... Vielfältigkeit geprägt. s276 Statt von Symbiose können wir auch von einer Spannung zwischen einer Vielzahl von formalen Tendenzen sprechen, alten und örtlich begrenzten und neueren und islamweiten... Doch trotz aller Widersprüchlichkeit der einzelnen Tendenzen wurde s282 ein monumentaler Rahmen für die neue Kultur... geschaffen, indem versucht wurde mit den Begriffen älterer Kulturen eine Sprache visueller Formen zu formulieren, die den Bedürfnissen der neuen Kultur dienen und ihre besondere Identität wahren würde. Da sie sich eher durch Einstellungen als durch Formen kennzeichnen lassen, ist es richtig den Begriff ‚islamisch‘ auf die Monumente anzuwenden, die zeitlich mehrere Jahrhunderte und räumlich ein Gebiet zwischen dem Atlantik und den Steppen Zentralasiens umfassen. (Abb. 19)

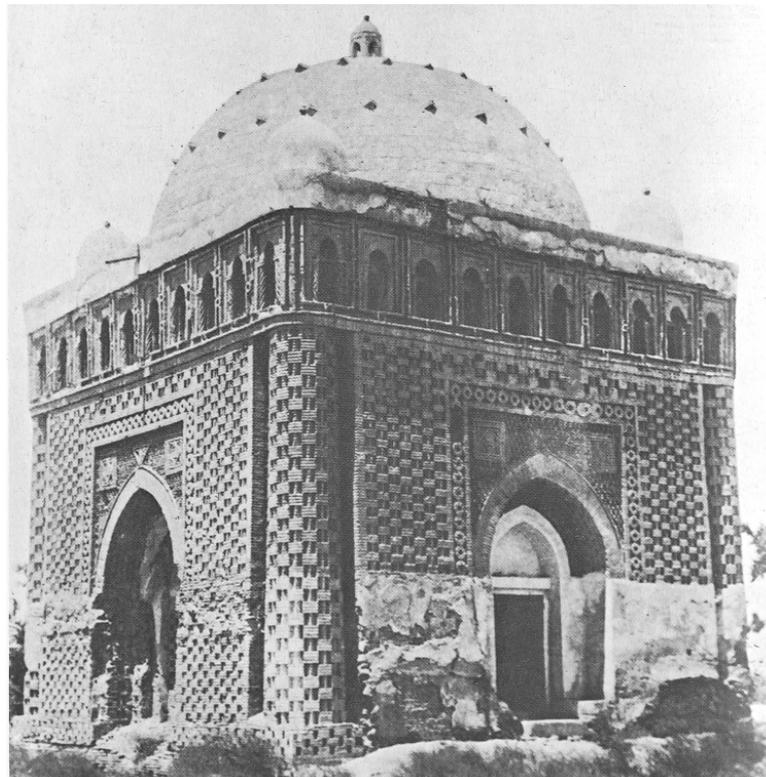


Abb. 19. Tim. Fassade des sog. Arab Ata-Mausoleums, zweite Hälfte 10. Jahrhundert⁵³

⁵³ a. a. O., Abb. 128

Der Rahmen, der eine Reihe von widersprüchlichen Einstellungen zum Schaffensprozess vereint, konnte nur so geschaffen werden: s279 In einer neuen kompositionellen

und distributiven Weise wird eine geringe Zahl von Formelementen eingesetzt. Zumindest auf einen heutigen Betrachter ergibt sich eine Wirkung s280 als habe die sichtbare Form keine über sich selbst hinausreichende Bedeutung oder als gewinne die Form ihre Bedeutung auf andere Weise... Unterschiede... manifestieren sich... nicht in den Monumenten selbst, sondern in den mit diesen Monumenten verbundenen Aktivitäten... Die Bauwerke... konnten... einer Vielzahl von Zwecken angepasst werden... Die Gebäudefassaden ließen nicht erkennen, ob es sich um eine Moschee oder Karawanserei handelte. Eine damit zusammenhängende Eigenart des frühislamischen Ornaments besteht in der s281 bewußten Ausscheidung der mit den Formen assoziierten Sinngehalten... im Verzicht auf konkrete Symbolik.

s265 *Eine der wichtigsten Folgeerscheinungen des neuen, durch den Islam geschaffenen Gleichgewichts zwischen den Regionen war die plötzliche und rasche Ausbreitung des Stucks vom Iran und Irak über die gesamte mohammedanische Welt. Die grundlegende Bedeutung von Stuck... lag in einigen seiner Eigenschaften. Der Umstand, daß er billig war, machte ihn zu einem allen zugänglichen Werkstoff...*

s266 *mit dem erwünschte Wirkungen auf jeder sozialen Ebene realisiert werden konnten. Durch seine Vielseitigkeit war Stuck ebenso gut für die Herstellung einer lebensgroßen Rundskulptur wie für eine geringfügige Ausbesserungsarbeit an einem beschädigten Kapitell verwendbar. Stuck eignete sich zum Farbauftrag. Er war nahezu unbegrenzt einsetzbar und wandlungsfähig... Stuck war ein Gehilfe der Architektur... Er war abhängig... von dieser... denn kaum jemals finden sich Stuckarbeiten ohne architektonischen Träger... Zugleich... konnten dessen Formen... relativ unabhängig von dieser Architektur sein und ausnahmslos alle Teile eines Bauwerks überziehen... um auf diese Weise dessen architektonisches Gepräge und die sichtbaren Merkmale seiner Konstruktion... entsprechend den jeweiligen Absichten und Wünschen eines Mäzens oder eines Künstlers... zu modifizieren... Nahezu alle... innovativen Techniken der frühislamischen Kunst, die Lüstermalerei, Deckklasuren und die Fixierung von Farbe auf Töpferware... waren auf Oberflächenwirkung angelegt... darauf... der Oberfläche den Vorzug zu geben... so unabhängig wie möglich von den physischen Eigenschaften eines Objekts oder Monuments...*

Zur Erklärung für die Eigenart des islamischen Ornaments, Formelemente aus einer Vielzahl verschiedener

Quellen zu verschmelzen, kann ein struktureller Vergleich mit dem Modus des islamischen Glaubens dienlich sein: Eine zentrale Realitätserklärung in der mohammedanischen Welt war die Grundlehre des Atomismus, die ihren Ursprung in der griechischen Philosophie hat. Der Atomismus nimmt an s274 *daß alle Dinge aus verschiedenen Kombinationen gleicher Einheiten bestehen und sich insofern voneinander unterscheiden...* Der islamische Glaube geht davon aus, daß die physische Realität nur insofern eine gleichbleibende ist, als Gott *dieselben Kompositionen immer wieder aufs neue in Erscheinung treten...* läßt. Da der Mensch in seinen Schöpfungen Gott nicht nachahmen soll *kann er die ihm bekannten Einheiten in der Natur nach seinem Gutdünken umgruppieren...* Ein weiteres gedankliches Konzept des islamischen Denkens *wird symbolisiert durch die pietistische Wendung lila al-baqi, ‚das, was bleibt ist Gottes‘. Es soll damit ausgedrückt werden, daß das Fehlen von Ordnung in der Welt und die Unwirklichkeit des Sichtbaren notwendig sind, weil sich darin die göttliche Beständigkeit erweist...* Infolgedessen begeht der eine schwere Sünde, der sich *in das verliebt, was er selbst geschaffen hat...* Jedoch bleibt es fraglich, inwiefern mystisches Gedankengut und mystische Bildersprache, ebenso wie wissenschaftliche und pseudowissenschaftliche Erkenntnisse gerade für eine *verhältnismäßig alltägliche ornamentale Tendenz...* prägend sind. Für kulturelle Verbindungen wichtige Orte waren wahrscheinlich s275 *die madhahib... Rechtsschulen, die von der zweiten Hälfte des 8. Jahrhundert an zu integrierenden Zentren der islamischen Gedankenwelt und Gesellschaft wurden.*

s275 *Die Einzigartigkeit des frühislamischen Ornaments bestand... fast niemals in einer radikalen Neuentwicklung von Formen, sondern vielmehr in einer bestimmten Weise der Behandlung der Formen, die selbst wiederum das Resultat einer spezifischen Sichtweise des menschlichen Schaffens gewesen sein mag. Das frühislamische Ornament kommt deshalb eher einer Idee, einer ‚Struktur‘ oder einer Methode gleich... es scheint angemessen, jenen Begriff auf das Ornament anzuwenden, den die italienische Renaissance für seine sehr viel späteren Nachfolger geprägt hat... den Begriff der Arabeske, wobei wir unter Arabeske nicht eine Form, sondern eine Idee verstehen wollen.*

G

s276 Ungeachtet der Unterschiede zwischen den einzelnen Monumenten und gleichgültig, welche kulturellen oder historischen Gründe man anführen mag, ging die Bildung einer syntaktischen Struktur der Entwicklung vieler neuer Begriffe voraus. Wenn sie zutrifft, mag die Hypothese, daß ein syntaktischer Wandel, der zeitlich vor einem morphematischen in Erscheinung tritt und diesen letzten Endes sogar erzwingt, auch für andere Momente der Kunstgeschichte von Interesse sein.

Methodenreflexion bei Oleg Grabar

Auf Grund der Betrachtung des frühislamischen Ornaments arbeitet Oleg Grabar die Idee der Arabeske heraus. Eine Reflexion seiner Methode gibt Oleg Grabar selbst. Ausdrücklich weist er darauf hin, daß der methodologischen Wahl seiner Schlußfolgerungen und Hypothesen folgende Annahme zugrundeliegt:

„Die Voraussetzung war die, daß ein historischer Prozeß im Bereich der Kunst - das heißt die Art und Weise, in der sich Veränderungen vollzogen haben - am leichtesten durch eine Analyse von Funktionen zu definieren ist. Symbole des Besitzes und der Inbesitznahme, Moscheen, Paläste, Keramiken und Dekorationsformen... können durch ihre jeweilige Funktion erklärt werden Funktionen lassen sich abstrakt, fast unabhängig von den Monumenten selbst darstellen... Die Grenzen dieses Verfahrens sind folgende: Einmal impliziert es allzu einfach, daß Form aus Funktion folgt... daß dies nicht immer der Fall ist... wird zu sehen sein, weil gerade das frühislamische Ornament, in Konfigurationen erscheint, aus denen der Funktionsgehalt nicht eindeutig zu erschließen ist. Zum anderen wird mit dieser Vorgehensweise praktischen, psychologischen und anderen Motiven im Vorfeld der Schöpfung eines Monuments mehr Bedeutung als dem Monument selbst beigemessen. Letzteres, ob es sich nun um ein Bauwerk oder um einen Keramikteller handelt, erscheint fast als eine Art Nebenprodukt mehr oder minder zutreffend bezeichneter Impulse, Bedürfnisse und Prozesse... Dieses Verfahren eignet sich vor allem dort zur intellektuellen Gliederung menschlichen Schaffens, wo es sich eher um ein Problem nach Formen drängender Bedürfnisse... handelt, als um eine Frage der Formen selbst.“⁵⁴

„Wir kennen jedoch die praktische und spirituelle Physiognomie eines Schafiiten oder Hahfiten sehr viel weniger gut als die eines Mystikers, und es scheint nicht möglich, für die frühislamische Zeit eine Korrelation zwischen einem gemeinsamen Nenner für die Kunst und dem, was anscheinend der wichtigste Nenner der Gesellschaft gewesen ist, zu formulieren.“⁵⁵

⁵⁴ a. a. O., s278

⁵⁵ a. a. O., s275

⁵⁶ Ernst Kühnel: Die Arabeske [wie Anm. 10]

⁵⁷ Vgl. Oleg Grabar: Die Entstehung der islamischen Kunst [wie Anm. 9], s297

Den bisher einzigen Versuch einer Definition der Arabeske hat laut Grabar teilweise unter Bezugnahme auf das theoretische Werk „Stilfragen“ von Alois Riegl, Ernst Kühnel in seinem Buch „Die Arabeske“⁵⁶ unternommen.⁵⁷

Exzerpt aus

Ernst Kühnel: Die Arabeske. Sinn und Wandlung eines Ornaments. Wiesbaden 1949

s4 Die Vorstellung, daß die Natur nicht aus sich selber schafft, sondern daß das Wirken des göttlichen Schöpfers sich in allen Vorgängen und Erscheinungen kundtut, daß diese immer nur vorübergehende Bedeutung haben und von vornherein zum Vergehen bestimmt sind, führt zu der Auffassung, daß es nicht Aufgabe des Künstlers sein kann, optisch wahrgenommene oder erlebte Wirklichkeit im Bilde festzuhalten, d. h. vergänglichen, irdischen Formen gleichsam entgegen dem göttlichen Ratschluß Dauer geben zu wollen. Er muß im Gegenteil versuchen, sich von der Natur der Dinge zu entfernen, rein aus der Phantasie seine Eingebungen zu gewinnen... Wesentlich ist, daß er... Natureindrücke... umarbeitet zu unwirklichen Gebilden. So entsteht die Arabeske aus der Idee der Blattranke... Die Blätter... werden... gegabelt und gespalten in Formen, wie sie in der Natur nicht vorkommen. (Abb. 20) Ansätze zu einer... Entwicklung... der Gabelblattranke... finden wir schon in der spätantiken Ornamentik, aber programmatische Bedeutung gewann sie erst im islamischen Bereich. s5 Der Eindruck... des Ornaments der Arabeske... war so stark und bleibend, daß es... wenn von außen her fremde Elemente in den Formenschatz... der Arabeske... eindringen... gelang... sie... dem Arabeskengefüge einzuordnen. s6 Der Vorsatz, alle Möglichkeiten eines beschwingten Linienklanges im selben gesteckten Rahmen auszuschöpfen, mußte für den schaffenden Geist einen unendlichen Reiz haben. (Abb. 21) s7 Wird schon durch den unendlichen Rapport die Belanglosigkeit der Einzelformen bekundet, werden sie durch die Wiederholung nicht schärfer eingepägt, sondern vielmehr verflüchtigt, so nimmt vollends die lückenlose Füllung der gegebenen Fläche ihnen alle gegenständliche Bedeutung... so daß nicht das Auge des Beschauers an wohlgefälligen Einzelheiten haftet, sondern, daß es... vorübergeführt wird... am ...wechselnden und schwindenden Zusammenklang... unwirklicher Formen... Die Liniengefüge... wirken ...der Erdschwere enthoben und doch nicht... als ...Wiedergabe eines bloßen Traumgesichts... Die Bindung an die Möglichkeiten der Gabelblattranke, so tausendfältig sie sein mögen, bewahrt den meditierenden Künstler davor, sich ganz über die kosmischen Gegebenheiten hinwegzusetzen und in die grenzenlosen Sphären des Abs-

H

⁵⁸ In der Ausgestaltung der Ranke trifft das Prinzip der Gabelung auf Prinzipien von Wachstum, Vergänglichkeit, Schwerkraft und Horizontbezogenheit.

trakten zu verlieren.⁵⁸ s8 Auch in der arabischen Poesie ist es oft so, daß der Dichter nicht wirkliche Vergangenheit zu erwecken sucht, sondern daß er die schemenhafte Erinnerung als solche nimmt... durch glänzende, aber flüchtige Schilderung das Ephemere des Vorgangs betont. s12 Die Kunst der Arabeske ist... anonym. Die Erinnerung an die Namen derer, die sich ihr widmeten, würde ihrer vornehmsten Aufgabe widersprechen: der Befreiung von der Vergänglichkeit irdischer Bindungen.

s26 Sobald man über die archaische Periode des kufischen Duktus hinaus war, der einfach und wuchtig die Buchstaben meißelte, bettete man die Inschriften mit Vorliebe in einen Grund von Gabelranken, die ihnen ein festliches Gepräge gaben. (Abb. 22) s28/29 Von Spanien her übermittelt, wo noch im fünfzehnten Jahrhundert die islamische Kunst in voller Blüte stand... kam das Arabeskenwerk nach Italien, Frankreich und Deutschland und rief in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts eine Ornamentmode hervor, die, als ‚Maureske‘ bezeichnet wird... Francesco Pelegrino... gab... 1530 ein ganzes Musterbuch dieser Art heraus. (Abb. 23)



⁵⁹ Frank-Lothar Kroll: Das Ornament [wie Anm. 7], s302, Abb. 97

Abb. 20. Ägypten: Keramikteller. 9.-10. Jahrhundert.⁵⁹



Abb. 21. C.Schnaase (1798-1876):Granada. Alhambra Wandverzierung. Geschichte der bildenden Künste. 1869 (S.36-46)⁶⁰

⁶⁰ a. a. O., s234, Abb. 23

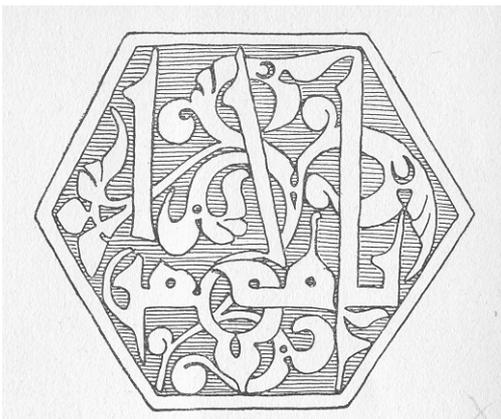


Abb. 22. Stuckfließe, Persien 12.Jahrhundert; Die Fliese enthält den Ausruf: ‚Ya múmin!‘ (O, Gläubiger!). Islamische Abteilung, Berlin⁶¹

⁶¹ Ernst Kühnel: Die Arabeske [wie Anm. 10] s26, Abb. 20

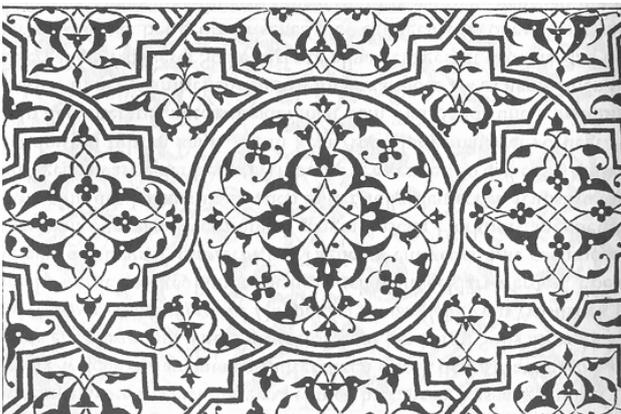


Abb. 23. F. Pelegrino, aus La fleur de la science, 1530 (nach Berliner 82.2)⁶²

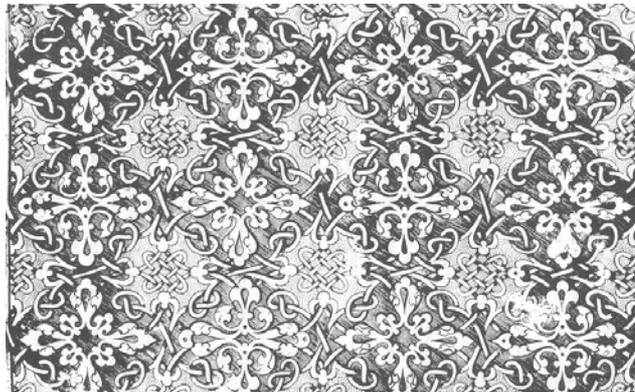
⁶² Günter Irmischer: Kleine Kunstgeschichte [wie Anm.11], s267, Z 102

Exzerpt aus

Günter Irmischer: Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400-1900). Darmstadt 1984

s267 A. Riegl... hat als erster auf den spätantiken Ursprung... der... Ornamente, die unter dem Sammelbegriff Maureske erscheinen hingewiesen, indem die spätantike Akanthus-Wellenranke aufgegriffen und... umgewandelt wurde.

s272/73 Seit der Spätantike wurden sich überschneidende Bänder resp. Leisten beliebt, die mit ihrer Bewegung geometrische Figuren (Kreise, Rechtecke, paßartige Formen) nachzeichnen; entweder vollziehen sie endlose Bewegungen, oder es handelt sich um kettenartig ineinandergehängte geschlossene Motive... Islamische Motive strahlten auf das christliche Europa zurück... Ein kulminationsartiges Verflechten eines oder mehrerer Bänder an bestimmten Stellen der Komposition... wurde... auch als Knotenwerk bezeichnet... Knotenbänder waren... oft Bestandteil von Maureskenkompositionen. (Abb. 24)



⁶³ a. a. O., s271, Z 104

Abb. 24. Monogramm f/(?), aus Variarum protactinu forme, ca. 1530-35 (n. Berliner 87.2).⁶³

s267 In islamischen Ausgestaltungen handelt es sich... trotz obligatorischer Überschneidung von Ranken und Bändern sowie zuweilen dreidimensionaler Ausprägung von Blüten und Blättern... um rein flächige Ornamente (Abb. 25). Aus den vielfältigen Erscheinungsformen der islamischen Maureske kristallisierte sich in Europa wahrscheinlich erst Ende des 15. Jahrhunderts eine nachahmende Interpretation heraus, für die im Titel ornamentaler Entwürfe von 1530...

die italienische Bezeichnung *Groppi moreschi et arabeschi* (*Tagliente, Modelbuch, Venedig, 1530*) bezeugt... ist. Der Begriff *arabeschi*... scheint bei *Tagliente* entweder eine ornamentale Variation oder eine (vermutete) geographische Herkunft anzudeuten. Sowohl in der Islamistik als auch in der außerdeutschen Kunstliteratur wird gegenwärtig der Begriff *Arabeske* verwendet, so daß es zu Mißverständnissen führen kann, wenn kein Abbildungsmaterial vorliegt.

s272 In Frankreich... neben Italien das Land mit den qualitativsten Mauresken... wurden Mauresken... für Titelblätter, Ledereinbände und Emailmalereien in der Schmuck- und Goldschmiedekunst... bis zum 18. Jahrhundert tradiert.

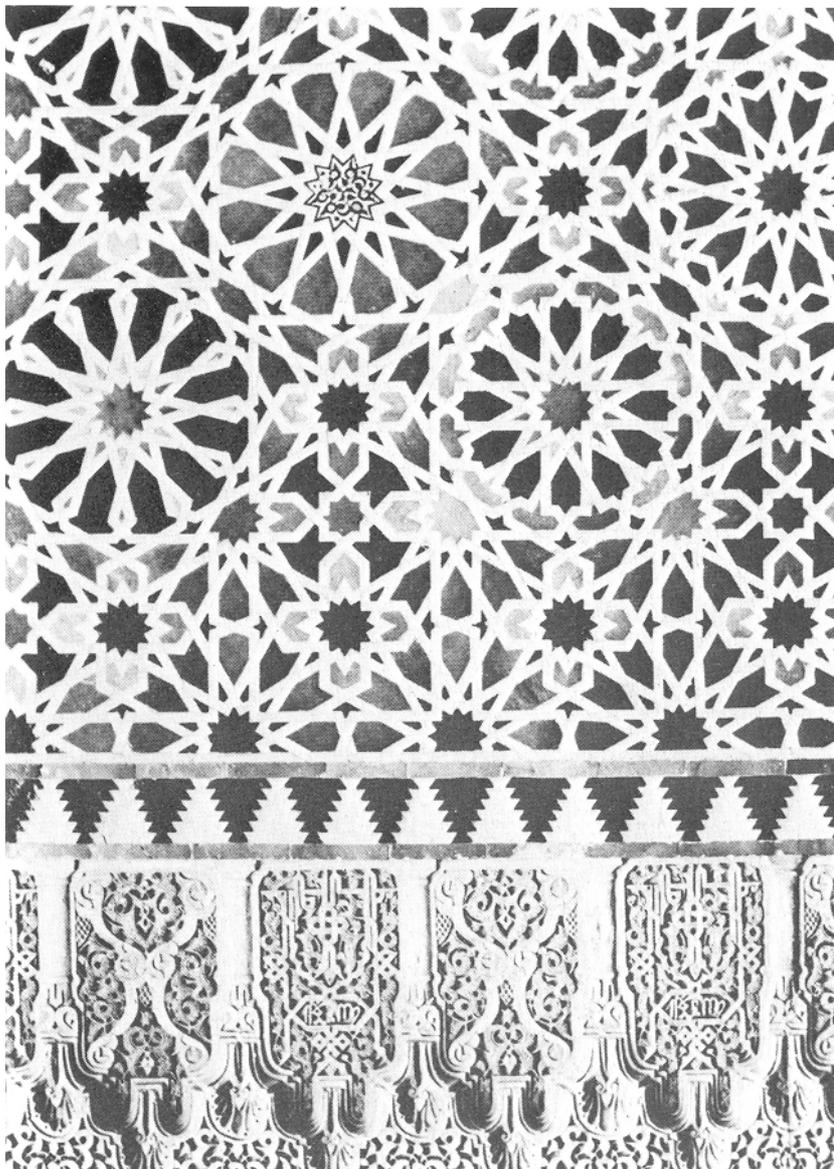


Abb. 25. Granada: Alhambra. Saal der Gesandten. Seitliche Alkovenwand. Detail. 14. Jahrhundert.⁶⁴

⁶⁴ Frank-Lothar Kroll: *Das Ornament* [wie Anm. 7], s298, Abb. 93

Sechs Prinzipien der arabesken Ausgestaltung

In Anlehnung an die Arabeskenkonzeptionen der genannten Fachliteratur - neben den grundlegenden Ornamentforschungen von Riegl, Grabar, Kühnel und Irmscher, wurden die Untersuchungen von Gombrich, Kroll und Kotzinger genannt - werden hier sechs Gestalt- und Wahrnehmungsprinzipien herausgearbeitet, von deren Zusammenwirken eine arabeske Ausgestaltung bestimmt ist. Zunächst wird nicht unterschieden (Abb. 26) hinsichtlich der Bedingung, Funktion und Wirkung der Prinzipien in einer bestimmten arabesken Ausgestaltung, sei es in einer ikonoklastischen oder einer ikonodulischen Kultur.

| SIGNES ELEMENTAIRES | 1. POLYGONAUX | | | | 2. SYMETRIQUES | | | 3. RADIAUX | | |
|------------------------|---------------|---------|----------|-----------|----------------|-------------|--------|------------|--------|------|
| | 11 — ti | 12 — ka | 13 — ga | 14 — raga | 21 — o | 22 — m | 23 — n | 31 r — | 32 — r | 33 g |
| p | puti | puka | puga 5 | puraga 5 | | | map | rup | puru | ge |
| d | ti | ka | ga 6 | raga 5 | | | mod | rud | duro | gei |
| f | futiv | fukav | fuga 6 | furaga 5 | fo | fam fem | mif | ruf | furo | ge |
| z | zuti | zuka | zuga 5 | zuraga 5 | zo | zim | mez | ruz | zuri | ger |
| s | suti | suka | suga 6 | suraga 7 | so | sim simob | mos | rus | suro | ger |
| zep(i) | zepti | zepuka | zepuga 4 | | zepo | zepam zepen | nozep | ruzep | zepuro | gerc |
| spi | sputi | spuka | spuga 5 | | spo | spam spem | nispi | rospu | spuri | gero |

Abb. 26. Eine allgemeine Übersicht bzw. einen Code der Entwicklung einzelner Ornamente enthält der Entwurf Jean-Claude Gardins. In Gardins Klassifizierungstafel der Ornamente wird das Ornament der Wellenranke den „Signes Elementaires“ in der fünften Reihe als „s“ und in der siebten Reihe als „spi“ zugeordnet. Unter „Symetriques“ wird die Wellenranke in entsprechend abgewandelter Form und Bezeichnung, in der fünften Reihe zu „so“ und „sim, simob“, sowie in der siebten Reihe zu „spo“ und „spam, spem“.⁶⁵

⁶⁵ „En premier lieu, ce code est un code général, établi à partir de l'étude de compositions ornementales de toute origine dans l'espace et dans le temps; les ouvrages consultés concernaient aussi bien le monde oriental que le monde classique, l'Amérique précolombienne ou le néolithique européen“. In: Jean-Claude Gardin: Code pour l'analyse des ornements. Paris 1978, s8

Erstes Prinzip: Endlichkeit / Unendlichkeit

Das erste Prinzip weist die Arabeske als Ausgestaltung aus, die die Anlage unbegrenzter Ausdehnung in sich trägt.

Die Grenzen einer arabesken Ausgestaltung werden einmal vom Willen derer geprägt, die sie ausführen, wobei ein Prozeß zwischen Wahrnehmung und Gestaltung stattfindet, der sich durch eine unbegrenzt angelegte Betrachterschaft fortsetzt. Eine weitere Grenze wird vom ausgeführten Arabeskengebilde umrissen, das sich als

aktuell-realisierter Indikator einer sich weiterentwickelnden Organisationsstruktur ausgestaltet. Die Unentschiedenheit⁶⁶ zwischen endlichem Umrissensein und unendlichem Offensein gestaltet sich deutlich in der intermittierenden Wellenranke (s. Abb. 5) aus. Diese Ausgestaltung hat oft die Wirkung der gegenseitigen Durchdringung von Hinter- und Vordergrund oder deren Verschmelzung in der Fläche.

Zweites Prinzip: Konstrukt / Metamorphose

Das zweite Prinzip verbindet Prinzipien der Kombination, Zerlegung, geometrischen Konstruktion, Abstraktion, Stilisierung, Schematisierung und Wiederholung mit Prinzipien organisch-metamorphotischer Bewegung. Bereits der geometrisch gleichmäßig-stilisierte Verlauf der Wellenbewegung des Urschemas⁶⁷ (Abb. 4) idealisiert die verschiedenen unregelmäßigen Rankenbewegungen in der Natur.

Im arabesken Muster (Abb. 27) laufen Ranken von den Spitzenden der Blüten weiter. Das ist eine Verbindung, die nicht Prinzipien des Wachsens lebendiger Organis-

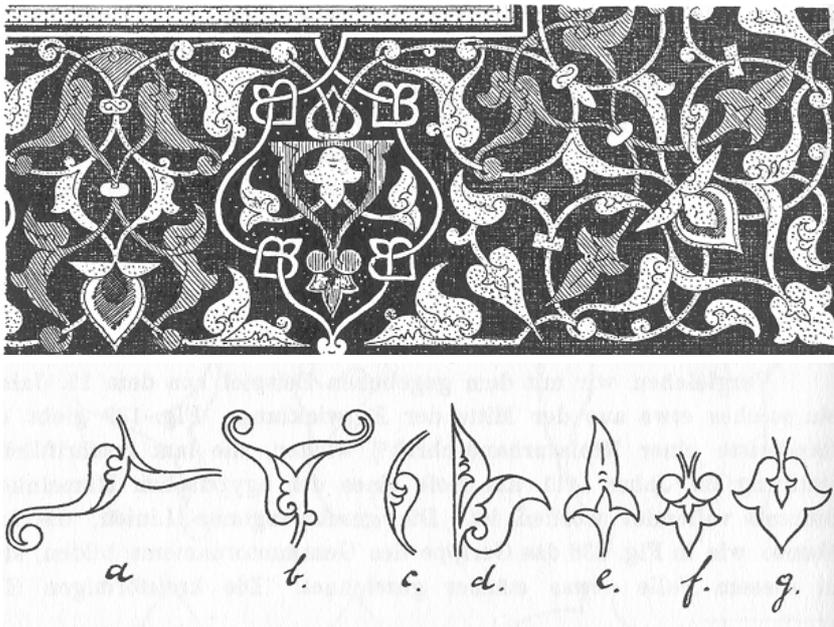


Abb. 27. Arabeske in Miniaturmalerei, aus einer Handschrift vom Jahre 1411, in Kairo⁷³

men entspricht, sondern einem Kombinationssprinzip. Ein weiterer antinaturalistischer Zug zeigt sich in der Linienführung der Ranken selbst. Sie werden meist aus der Bogenform herausgebildet. Ihr Verlauf in konvexen und

⁶⁶ Unentschiedenheit ist auf eine mögliche Entscheidung durch den Menschen bezogen. Zum Begriff der „Unentschiedenheit“ schreibt Hermann Schmitz: „Es... gibt... in der beobachtbaren, empirischen Welt eine Fülle von Phänomenen aufdringlicher objektiver Unentschiedenheit, die eine zutreffende Antwort mit „ja“ oder „nein“ auf eine gewisse Entscheidungsfrage auch dann noch nicht gestatten, wenn die Kenntnis des Befragten denkbar umfassend ist und seine Begriffe noch so scharf sind... Zur... Veranschaulichung des Gemeinten... [dient das Beispiel der] Husserl’schen Puppe. Husserl geht etwa von folgender Situation aus: An einem Schaufenster vorbeischlendernd, bemerke ich hinter der Scheibe eine weibliche Gestalt, die mir zunächst, als eine Puppe gilt, bis ich angesichts der lebens-vollen Erscheinung irre werde. Dann gerate ich selbst in einen Zustand des Zweifels und der Unsicherheit, ob ich eine Puppe oder eine Dame vor mir habe. Dieser subjektive Zustand interessiert hier nicht, sondern vielmehr das, was ihm bisweilen im objektiven Phänomen entspricht... Dann liegt also eine Unentschiedenheit vor, die zum anschaulich sich präsentierenden Sosein einer Sache gehört. Es ist ein Anschauungsphänomen das bestimmt oder entschieden ist, als Unentschiedenheit zwischen zwei Erscheinungsweisen, eine Erscheinung die eine Zusammenschau herausfordert, in der sowohl eine

puppenhaft-aussehende Dame als auch eine damenhaft-aussehende Puppe gegeben ist.“

⁶⁷ Alois Riegl: Stilfragen [wie Anm. 5], vgl. s296

⁶⁸ a. a. O., vgl. s262

⁶⁹ a. a. O., vgl. s282/285

⁷⁰ a. a. O., vgl. s261

⁷¹ Günter Irmscher: Kleine Kunstgeschichte [wie Anm. 11], vgl. s9

⁷² a. a. O. vgl. s8

⁷³ Alois Riegl: Stilfragen [wie Anm. 5], s262, Fig. 139

⁷⁴ „Die Gabelranke... umschreibt ein Blütenmotiv...und dient gleichzeitig mit ihrem Arme zur... Verbindung mit den benachbarten Blüten.“
In: a. a. O., s258/259

⁷⁵ a. a. O., vgl. s266/267

⁷⁶ Günter Irmscher: Kleine Kunstgeschichte [wie Anm. 11], vgl. s8

⁷⁷ Oleg Grabar: Die Entstehung der islamischen Kunst [wie Anm. 9], vgl. s270

⁷⁸ Ernst H. Gombrich: Ornament und Kunst [wie Anm. 6], vgl. s196

⁷⁹ Alois Riegl: Stilfragen [wie Anm. 5], vgl. s282

konkaven Ausbuchtungen läßt Gebilde mit spitzen Winkeln entstehen, die tendenziell konstruiert wirken. Oft setzen die Blütenmotive auch an den spitzen Winkeln der Ranke an⁶⁸ anders als im antiken Rankenornament, in dem die Blütenmotive an der Hauptranke ansetzen. (s. Abb. 5) Oder ein Blütenmotiv setzt sich aus zwei Hälften zusammen, die aus zwei verschiedenen Stengeln stammen.⁶⁹ Einzelne Motive werden zu geometrischen Formen stilisiert, die mehr oder weniger einen Bezug zu gewissen realen Dingen als Vorbilder aufweisen.⁷⁰ Sie werden von der Gesamtstruktur des arabesken Musters subsumiert und übergreifend typologisiert.⁷¹ Je indifferenter das Arabeskenmuster gegenüber empirisch-statischen Prinzipien ist, desto weniger gewachsen und umso abstrakter und schematischer ist die Wirkung.⁷²

Drittes Prinzip: Figur / Konfiguration

Das dritte Prinzip zeichnet sich dadurch aus, daß es die arabeske Ausgestaltung mit der Unentschiedenheit zwischen Figur und umgebender Konfiguration beherrscht. Dieses Prinzip bildet sich in der „Gabelranke“⁷⁴ (Abb. 28) aus. Im Gegensatz zur antiken „Gabelranke“ treten in der arabesken „Gabelranke“ Rankenlinien stellenweise zu Konfigurationen zusammen, denen gegenüber den Blütenmotiven eine gleichrangig-selbständige Stellung eingeräumt wird. Das sich wechselseitige Durchschneiden und Durchkreuzen der arabesken Rankenlinien trägt dazu bei.⁷⁵ Wenn eine oder mehrere Teilfigurationen aneinandergereiht, verknüpft und vervielfacht werden, kann der Eindruck eines alles überziehenden Musterrapports entstehen. Durch die Art der Verknüpfung ergeben sich aus den Einzelmotiven Sequenzen mit angelegten Permutationen.⁷⁶ Oft entwickeln sich Teilfigurationen in einer auf wechselnde Achsen bezogenen Symmetrie. Die Achsen eines arabesken Musters sind häufig eine Form visueller Einbildung. Sie ergeben sich meist aus der übrigen Figuration, die wiederum ohne ihre Achsen nicht beschreibbar ist.⁷⁷ So kann die biegsame, doch stilisierte Form der Pflanzenranke als Ausdruck der Umspielung unsichtbarer symmetrischer Achsen wirken.⁷⁸ Eine andere Variante ist die, daß das Blattmotiv die Ranke durchsetzt, mit der Ranke verwächst und selbst zur Ranke wird.⁷⁹

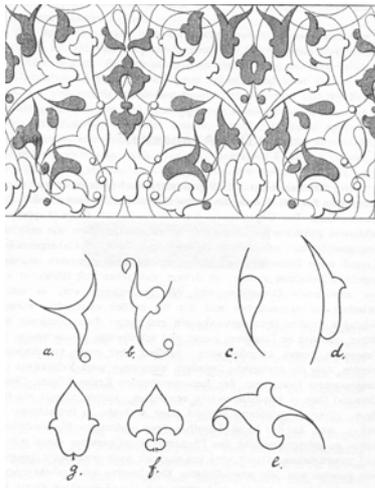


Abb. 28. Arabeske von einer modernen Wandmalerei aus Istanbul ⁸⁰

⁸⁰ a.a.O., s260. Fig. 138

Viertes Prinzip: Partielle Sicht / Gesamtsicht

Mit dem vierten Prinzip fordert die arabeske Ausgestaltung während des Betrachtungsvorgangs ein Wählen und Entscheiden aus „zum größten Teil isolierbaren Formeln“ heraus. Zugleich scheint sie in der Gesamtsicht „stets mehr zu enthalten, als sich dem Auge darbietet“.⁸¹ Dadurch wird eine eher „meditative“⁸² Einstellung des Betrachters erzeugt, in der er seine Begrenztheit durch physisch-psychische Horizontgebundenheit übersieht.

„Linienkreuzungen bewirken, dass Schnittflächen entstehen, die nicht eindeutig einem Einzelmotiv zugeordnet werden können. Hier sind verschiedene sich partiell einander ausschließende Sehweisen möglich, je nachdem, an welchem Teil der Oberfläche die Wahrnehmung stattfindet.“⁸³ „Greift man z. B. eine beliebige Rankenlinie heraus und verfolgt diese mit den Augen, so stößt man unweigerlich auf kreuzende Linien. Man hat die Wahl, die kreuzende Linie zu ignorieren und die ursprünglich gewählte nach der Unterbrechung weiterzuverfolgen oder aber den Blick auf die kreuzende Linie zu richten. Da man immer wieder erneut vor diese Entscheidung gestellt wird, verliert man leicht den Überblick.“⁸⁴ Man „kann sich in die Betrachtung von Details versenken oder thematische Einheiten auszählen... kann ein einzelnes Motiv herausgreifen und... seine Variationen prüfen... kann nach kompositionellen Mustern und nach... Farb- ...Effekten suchen“.⁸⁵

Das vierte Prinzip umfasst alle bisher angeführten Prinzipien sowie das noch folgende fünfte und sechste Prinzip. Das Zusammenwirken der sechs Wahrnehmungs- und Gestaltprinzipien weist die arabeske Ausgestaltung als ein

⁸¹ Oleg Grabar: Die Entstehung der islamischen Kunst [wie Anm. 9], s273

⁸² „Meditation: u. a. Nachdenken, sinnende Betrachtung“; In: Günther Drosdowski: Duden [wie Anm. 1], s453

⁸³ Jutta Ernst: Edgar Allan Poe und die Poetik des Arabesken. Würzburg 1996, s32

⁸⁴ a. a. O., s31

⁸⁵ Oleg Grabar: Die Entstehung der islamischen Kunst [wie Anm. 9], s271

Grenz- oder Schwellengebilde aus, in dem ein unentschiedener Blick zwischen Gesamtsicht und partieller Sicht stattfindet.

Fünftes Prinzip: Bedeutung / Nicht-Bedeutung

Das fünfte Prinzip besteht darin, daß die arabeske Organisationsstruktur als Indikator für Ansätze von Bedeutung wirkt und damit das Ensemble: Wahrnehmung - Arabeskenmuster - Gebilde für Fragestellungen⁸⁶ nach seiner Erscheinung und Funktion öffnet und offen hält.

⁸⁶ Laut Grabar erlangt das frühislamische Ornament, indem es „Fragen nach dem Verhältnis zwischen dem Sichtbaren und seiner Bedeutung aufwirft, den intellektuellen Status eines Kunstwerks“. In: A. a. O., s273

Trotz weniger, sich wiederholender Teilkonfigurationen, ist eine eindeutige Bestimmung der einzelnen Teile in ihren Bedingungen, Funktionen und Wirkungen problematisch. Das wechselseitige Bezugsgefüge der sechs Prinzipien wirkt kurzschlüssigen Erklärungen, bezüglich der Bedeutung oder Nicht-Bedeutung einer arabesken Ausgestaltung entgegen. Deshalb kann die arabeske Organisationsstruktur die Funktion einer Methode übernehmen, mit der sich Oberflächen so organisieren lassen, daß ein Feld der Bedeutungslosigkeit entsteht, das eine Leere und zugleich einen Überschuß an Bedeutung ausbildet. Diese Methode eignet sich als

*„eine Art der Behandlung einer Vielzahl von Themen ohne Zerstörung der unabhängig von ihnen bestimmbareren Bedeutungsgehalte“.*⁸⁷

⁸⁷ a. a. O., s271

Sechstes Prinzip: Trennung / Verbindung

Das sechste Prinzip bestimmt die Arabeske als eine Struktur, die eine Oberfläche, bzw. das Ensemble: Wahrnehmung - Arabeskenmuster - Gebilde so organisiert, daß alle drei Faktoren in tendenzieller Getrenntheit verbunden sind.

In der Tendenz zur Selbstreferentialität werden Wahrnehmung und Gebilde an ihren „Rändern“ umrissen. Sie gestalten sich im Zusammenwirken mit dem Arabeskenmuster in ihrer Rückbezüglichkeit aufeinander aus. Zum einen tendiert die Arabeskenstruktur dazu, sich aus Gestaltformeln mit eigenen Gesetzmäßigkeiten in der Fläche zu bilden und unabhängig von Trägermaterial und Wahrnehmungsweise zu sein. Es kann sogar die Wirkung entstehen, die Struktur sei nicht nur nach streng mathematischen Prinzipien konstruiert, sondern generiere sich selbst. Der Eindruck eines mathematischen Konstrukts führt jedoch in der Konsequenz von der arabesken Organisationsstruktur weg. Diese erweckt vielmehr den

- I Eindruck, die Oberfläche des Trägermaterials eines Gebildes durch schmückendes Muster so zu gestalten, daß dieses sich in seinem Geschmücktsein selbst darstellen kann.

Überblick der Textexzerpte zur Arabeske, Perspektive und Grotteske

Die anvisierte arabeske Organisationsstruktur ist vom Auffassungshorizont der Verfasserin geprägt und steht folglich in der abendländisch westlichen Auffassung der Arabeske.

Die Erfassungsschwierigkeit der Arabeske in ikonoklastisch geprägter östlich-islamischer Kultur in westeuropäischer Forschungsliteratur wird in einem Textauszug von Frank-Lothar Kroll⁸⁸ thematisiert.

Ausgehend von einem Aufsatz Michel Authiers⁸⁹ kann eine Entsprechung zur unterschiedlichen Ausprägung von Ornamenten in östlicher und westlicher Tradition in deren konträren Auffassungen von Lichtbrechung vermutet werden.

Die mathematischen Gesetzmäßigkeiten ornamentaler Muster in ikonoklastischer Kulturprägung untersuchen Wolf Kittler und Gisela Kommerell⁹⁰.

Textexzerpte von Erwin Panofsky⁹¹ und Hartmut Winkler⁹² befassen sich mit perspektivisch angelegten Ausgestaltungen aus der Zeit der griechischen Antike bis zum 15. Jahrhundert. Beide verwenden einen an diesen Ausgestaltungen orientierten Bildbegriff.

In der ikonodulischen Kultur des Abendlands gestaltet sich im 15. Jahrhundert neben nachahmenden Interpretationen der islamischen Arabeske - Irmscher⁹³ hat sie erwähnt - im Zusammenwirken mit der Entwicklung von Verfahrensweisen perspektivischer Flächenprojektion, sowie deren Bedingungen, Funktionen und Wirkungen ein Ornament heraus, das als Grotteske bezeichnet wird.

Auszüge aus Friedrich Piel's⁹⁴ Untersuchung stellen die Ausgestaltung der Grotteske, bzw. „*Grotteske*“ vor.

Eine Differenzierung der Begriffe „Arabeske“ und „Grotteske“ nimmt Susi Kotzinger⁹⁵ in ihrem Aufsatz vor.

Der letzte Textauszug ist Michael Polanyis⁹⁶ Aufsatz entnommen. Hier wird ein Bildbegriff für die abend-

⁸⁸ Frank-Lothar Kroll: Das Ornament [wie Anm. 7]

⁸⁹ Michel Authier: Die Geschichte der Brechung und Descartes, vergessene Quellen. In: Michel Serres (Hrsg.): Elemente einer Geschichte der Wissenschaften. Übers. v. Horst Brühmann, Frankfurt am Main 1998 [1989]

⁹⁰ Wolfgang Kittler und Gisela Kommerell: Unendlicher Rapport. Maurische Muster in Turbo-Pascal. In: Kultur & Technik 3, 1993,

⁹¹ Erwin Panofsky: Die Perspektive als „symbolische Form“ (Bibl. Nr. 36). In: Hariolf v. Oberer und Egon Verheyen (Hrsg.): Erwin Panofsky. Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Berlin 1992 [Original 1924/25]

⁹² Hartmut Winkler: Der filmische Raum und der Zuschauer: Apparatus, - Semantik - Ideology (Reihe Siegen; Bd. 110: Medienwissenschaft) Heidelberg 1992

⁹³ Günter Irmscher: Kleine Kunstgeschichte [wie Anm. 11]

⁹⁴ Friedrich Piel: Die Ornament-Grotteske in der italienischen Renaissance. Zu ihrer kategorialen Struktur und Entstehung. Berlin 1962

⁹⁵ Susi Kotzinger: Arabeske - Grotteske [wie Anm. 8]

⁹⁶ Michael Polanyi: Was ist ein Bild? In: Gottfried Boehm (Hrsg.): Was ist ein Bild? (Bild und Text) München 1994, s148 –s162

ländische Bildtradition entworfen, der an der Bildwahrnehmung orientiert ist.

Exzerpt aus

Frank-Lothar Kroll: Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts. Hildesheim/Zürich/New York 1987

In Anlehnung an Heinrich Lützelers „*komparatistisches Verfahren*“⁹⁷ beschreibt Frank-Lothar Kroll die Aufnahme des islamischen Ornaments im 19. und 20. Jahrhundert in Europa.

s149 *Die Erkenntnis dessen, was das Fremde nicht ist, soll die Einsicht in das, was es ist, vorbereiten, der Vergleich... der islamischen und der abendländischen Ausprägung der arabesken Tradition zur Freilegung ihrer einzigartigen 'Unvergleichbarkeit' führen.*⁹⁸

s4 *Schon rein etymologisch verweisen... Begriffe wie... 'Arabeske'... auf 'morgendländische' Zusammenhänge, ohne daß sie die europäische Kunstgeschichtsforschung... bis weit ins 19. Jahrhundert hinein... zum Nachdenken über das Wesen... islamischen Ornaments anzuregen vermocht hätten. Äußerungen wie die von Christian Ludwig Stieglitz (1756-1836) sind für den Deutungshorizont der 'Fachleute'... repräsentativ: ‚Die Araber waren sehr große Liebhaber von Pracht, Verschwendung und von glänzenden Verzierungen... Da Mohammed den Arabern verboten hatte, Menschen und Thiere auszubilden, so gebrauchten sie Sonne, Mond, Sterne, Schnörkeln, Bluhmenzüge und dergleichen zu ihren Verzierungen... Und dieses ist die Ursache, warum man dergleichen Bluhmenzüge in den nachfolgenden Zeiten Arabesken und bisweilen Moresken nannte‘⁹⁹*

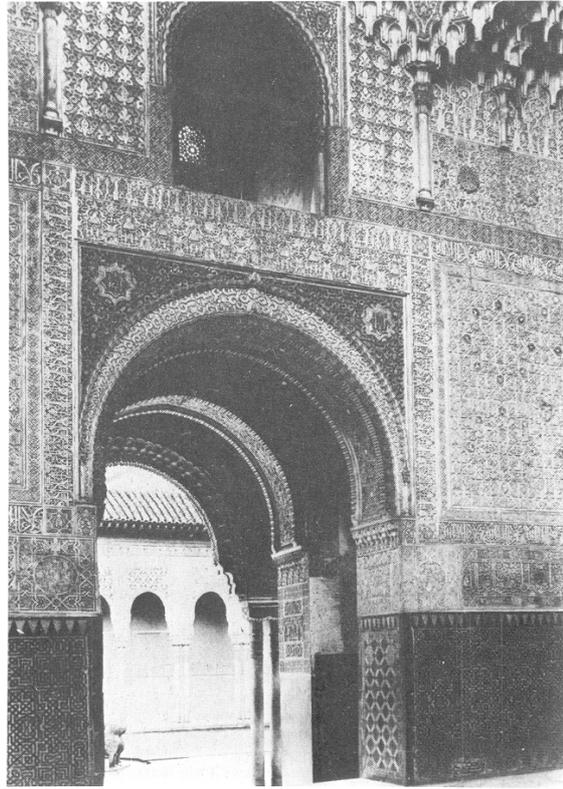
s150/51 *Statt daß die Ornamentik - wie so häufig in der abendländischen Baukunst - der gliedernden Akzentuierung des Raumes und der Flächen... dient... verdeckt sie im islamischen Kulturkreis... Bausubstanz und... verunklärt... die tektonischen Grundformen... Die kaum Raum aussparende Totalität der Flächenfüllung führt zur 'Entwertung' der Wand als einer festen Raumgrenze... und die beliebige Fortsetzbarkeit der miteinander verflochtenen Muster... scheint die tatsächlich vorhandenen Formen ins Unendliche hin zu erweitern... Das Ornament wirkt wie eine maskierende Hülle, hinter der das Bauwerk... seine Zugehörigkeit zur Welt verbirgt¹⁰⁰. All dies evoziert den Eindruck unbegrenzter Bewegung, schwerelosen... entmaterialisierten Schwebens. (Abb. 29, 30)*

⁹⁷ Frank-Lothar Kroll: Das Ornament [wie Anm. 7], s150

⁹⁸ vgl. Heinrich Lützelers: Die Moschee. Raum in der islamischen Architektur. (Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 26) o. A., 1981., s14; zit. in: a. a. O.

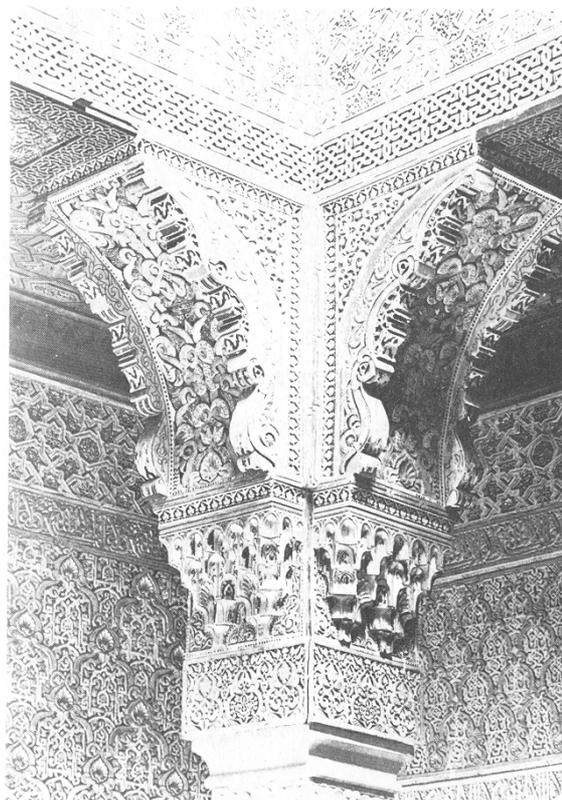
⁹⁹ Christian, Ludwig Stieglitz: Ueber den Gebrauch der Grottesken und Arabesken. Leibzig 1790, s22; zit. in: Kroll, a. a. O.

¹⁰⁰ Heinrich Lützelers: Die Moschee. [wie Anm. 98] vgl. s21, 52, 55; zit. in: Kroll, a. a. O.



¹⁰¹ Frank-Lothar Kroll: Das Ornament [wie Anm. 7], s294, Abb. 89

Abb. 29. Granada: Alhambra. Saal der zwei Schwestern. Blick in Richtung auf den Löwenhof. 14. Jahrhundert.¹⁰¹



¹⁰² a. a. O., s295, Abb. 90

Abb. 30. Granada: Alhambra. Bad. Gitterwerk. Mehrfarbig. 14. Jahrhundert¹⁰²

Exzerpt aus

Michel Authier: Die Geschichte der Brechung und Descartes, vergessene Quellen. In: Michel Serres (Hrsg.): Elemente einer Geschichte der Wissenschaften. Übers. v. Horst Brühmann, Frankfurt am Main 1998 [1989]

Nicht nur religiösen¹⁰³, sondern auch physikalisch-mathematischen Denkweisen^{104 105}, wie sie im 9. Jahrhundert n. Chr. im ikonoklastischen Bereich der arabischen Gebiete stattfanden, können Entsprechungen zu den arabesken Ausgestaltungen des islamischen Ornaments zugeschrieben werden. Diesbezüglich aufschlußreich ist Michel Authiers Erläuterung der Umkehrung der abendländischen Optik in der arabischen Wissenschaft.

s446 *Eine besondere Bedeutung der Brechung liegt... darin, daß die Fragen, die sie aufwirft, nicht verschwinden.*

s447. *Man... kann sich... die Frage stellen... ob das Licht (lux) als notwendige und zureichende Bedingung der Sichtbarkeit der Dinge ohne die Psyche existieren würde... Und dennoch scheint es kaum möglich, sich dem langsamen Verblenden des Lichts (lux) hinter den Lichtstrahlen (lumen) zu entziehen. Die physikalische Beschreibung der Phänomene läßt ihre Wahrnehmung nicht unberührt; die Sinnesempfindungen wandeln sich mit dem theoretischen Wissen.*

s451 *Der Vorrang des Gesichtssinns gegenüber anderen Sinnen - bei Aristoteles... leitet... die Einbildungskraft [phantasia] ihren Namen von dem des Lichts [phaos] her - rückt die vom Sehenden aufgeworfenen Probleme in den Mittelpunkt des Interesses... griechischer ‚Naturwissenschaftler‘... In hellenistischer Zeit... stützt sich Euklid, sonst Aristoteliker, auf das Modell von Archytas, um seine eigene Optik auszuarbeiten. s452 *Das Licht verliert jegliche Substanz, die Strahlen gehorchen den Regeln einer Elementargeometrie, ein einziges Punkt-Auge ist am Sehvorgang beteiligt; die Welt ist reduziert auf eine Wiedergabe, die man rechts, links, weiter oben oder weiter unten beobachten kann... Diese Optik... ist... eine Perspektive... Vitruv erinnert in... De architectura daran, wie man... zur Zeit Aischylos` mit dem Bühnenbild... Realitätsillusion erzeugen konnte, indem man mit den auseinanderlaufenden Fluchtlinien spielte. s455 *Im weiteren wurde es üblich, die physikalische Optik in drei Kapitel einzuteilen: Perspektive, Katoptrik und Dioptrik (Lehre von der Brechung des Lichts).***

¹⁰³ Vgl. Oleg Grabar: Die Entstehung der islamischen Kunst [wie Anm. 9], s274

¹⁰⁴ Vgl. Paul Benoît und Françoise Micheau.: Die Araber als Vermittler? In: Michel Serres (Hrsg.): Elemente einer Geschichte der Wissenschaften. Übers. v. Horst Brühmann, Frankfurt am Main 1998 [1989], s269f

¹⁰⁵ Wolfgang Kittler und Gisela Kommerell: Unendlicher Rapport [wie Anm. 90]

Die arabische Wissenschaft... wird die Optik... umkehren... Eine nur schwer beweisbare Hypothese würde... die... Ablehnung... des... darstellende(n) Bild(es)... gerade zur Bedingung dafür machen, daß es möglich wurde, den perspektivischen Kegel zugunsten eines Lichtstrahls aufzugeben, der vom Objekt ausgeht und ins Auge eindringt. Von dieser radikal neuen Konzeption aus werden die arabischen Optiker... die Einheit der Optik insgesamt wieder herstellen. Dies ist das Werk von... al-Haitam, im Abendland unter dem Namen Alhazen bekannt, der 965... geboren wurde... Für ein Auge, das zum Empfänger geworden ist, stellt sich das Problem des Sendens nicht mehr, sowenig wie die Frage, warum sehr unterschiedlich entfernte Gegenstände nebeneinander gesehen werden... Dafür erneuert sich das Problem der Wahrnehmung, wengleich erheblich kompliziert durch das Prinzip der punktförmigen Zerlegung des Objekts in eine Vielzahl von Strahlen, die das Auge wieder zusammensetzen muß. s456/457 Indem er das Auge zu einem optischen Apparat macht, bekräftigt al-Haitam entschieden den schon bei Aristoteles erkennbaren Gedanken, daß ‚beim Sehen alles Brechung ist‘. Und wengleich er weder die Umkehrung des Netzhautbildes noch die von der Linse bewirkte Fokalisierung berücksichtigt, ist er es, der die allgemeine Struktur des Sehens entdeckt, wie sie noch in unseren Tagen gelehrt wird. In dieser Epoche wird die Refraktion¹⁰⁶ zum Schlüsselproblem der Optik, nicht nur der physiologischen, sondern auch der geometrischen... Im Unterschied zu den alexandrinischen Gelehrten... beschreibt... al-Haitam... Phänomene mit Hilfe nicht-numerischer Regeln... Diese Regeln... geben... die Verhältnisse an, die bei der Brechung zwischen verschiedenen Winkeln bestehen. s458 Die Arbeit des arabischen Mathematikers und Physikers wird im Abendland zwar erst 1572 gedruckt, hat aber beträchtlichen Einfluß auf die wenigen Gelehrten, die die Optik im Mittelalter weiterentwickeln.

¹⁰⁶ Zur allgemeinen Begriffsdefinition: „Refraktion... Brechung von Lichtquellen... an Grenzflächen zweier Medien...“ Günther Drosdowski: Duden [wie Anm. 1], s621 „Medium... Träger physikalischer... chemischer Vorgänge z.B. Luft als Träger von Schallwellen“ a. a. O. s453

s458/459 In Europa... unternehmen... im... dreizehnten Jahrhundert... die Gelehrten der Schule von Oxford, insbesondere ihr Begründer Robert Grosseteste (1168-1253)... anknüpfend an die augustinische Konzeption, die im Licht ein Abbild der göttlichen Gnade sieht... eine ganz andere Aristoteles-Lektüre als die Pariser Scholastiker... die der antiken Konzeption des Sehens treu bleiben... Grosseteste unterscheidet in der Wissenschaft die Erkenntnis der Tatsachen von der Erkenntnis der Ursachen. Drei grundlegende Aspekte der wissenschaftlichen Forschung hebt er deshalb hervor: die in-

duktive, die experimentelle und die mathematische Seite... Die Erforschung des Lichts... rückt... in den Mittelpunkt seiner Auffassung der physischen Welt... In dieser Optik ist das Licht... ‚Elementarform‘, ‚das erste Bewegungsprinzip der Wirkursache‘... Der Regenbogen... Wunder der... Natur, Symbol des Bundes Gottes mit den Menschen... findet in... sphärischen Linsen... diesen hochentwickelten Erzeugnissen der Glastechnik, angeregt von der Kunst der Kirchenfenster, sein Labormodell. Die Refraktion, als Schlüssel zu beiden Phänomenen, ist über sie mit dem Problem der Farbe verknüpft.

s462 In der... arabischen Optik führt... al-Farisi... am Ende des vierzehnten Jahrhunderts... die Untersuchungen seines berühmten Vorgängers mit der camera obscura fort, die Leonardo da Vinci aufgreifen wird.

s464/465 Um 1500 wiederholt Leonardo da Vinci die Experimente al-Haitams mit der camera obscura, ohne daß wir wüßten, daß er sie kannte. Er setzt die Funktionsweise der camera obscura mit der des Auges gleich und bemerkt die Umkehrung des Bildes auf der Netzhaut... Damit... setzt... die Blüte der optischen Forschung ein, die von Italien aus ihren Siegeszug durch ganz Europa antritt... Indem... die Malerei... die Probleme der Perspektive... in aller Öffentlichkeit behandelt, entreißt sie die Optik den Philosophen und Theologen und macht sie zu einem weltlichen Gegenstand...

s466 1590 wird das erste Fernrohr mit Zerstreuungslinse in Italien hergestellt... 1604 beendet... Johannes Kepler... die Paralipomena ad Vitellionem... Als... Leser al-Haitams und Witelos hat Kepler... den erheblichen Einfluß optischer Phänomene bei astronomischen Beobachtungen erkannt... Wieder einmal ist die Refraktion... das Schlüsselproblem der Beobachtung.

s473/474 Descartes... kennt Kepler, Witelo und al-Haitam ebenso gründlich wie... sämtliche andere Gelehrtenforschungen. Und dennoch werden alle diese Gelehrten... im Discours und den anschließenden Essais kein einziges Mal zitiert, während ihre Entdeckungen auf jeder Seite gegenwärtig sind... Mit Descartes vollzieht sich keine wissenschaftliche Revolution, allenfalls eine Revolution in der Darstellungsweise wissenschaftlicher Resultate... In dieser neuen Erzählung hat sich die Geschichte verflüchtigt... Damit reißt Descartes die Wissenschaft aus ihrer epistemologischen und sozialen Verankerung und kehrt im selben Zuge die Richtung ihrer Tatsacheninterpretation um. Natur, gesunder Menschenverstand und Anschauung schreiben eine bestimmte Natur des Lichts vor, aus der sich ein Brechungsgesetz her-

leitet, das auf deduktivem Wege die Deutung sämtlicher Phänomene beherrscht... Descartes... erfindet einen neuen Gelehrtentyp, der seine Wissenschaft, in Unkenntnis ihrer Geschichte... als logisches Puzzle behandeln kann... Dieser neue Mensch, oft eher ignorant und arrogant als gelehrt, unterwirft sich seiner Praxis so sehr, daß er sich ihren Namen gibt: Von nun an nennt er sich 'Wissenschaftler'.

s482/483 So wird die Brechung... nun zwar noch immer nicht ihrer Natur nach verstanden, aber doch in der Praxis der Messung beherrscht. Am Phänomen der Refraktion orientiert sich das Konstruktionsprinzip der Apparate, die eine immer genauere Beobachtung gestatten. s484/485 In... Auseinandersetzungen... ob... dem Licht eine hypothetische Beschaffenheit (Wellen oder Partikel) zugeschrieben wird - wie... bei Huygens, Newton und Grimaldi - ... oder ob... - wie... bei Fermat, Leibniz oder Maupertius - das Licht einem gleichsam göttlichen Minimalprinzip (Zeit, Widerstand oder Wirkung) unterstellt wird, werden sich über ein Jahrhundert hinziehen, bis schließlich das von Huygens vorgeschlagene Wellenmodell (1690) triumphiert.

Exzerpt aus

Wolfgang Kittler und Gisela Kommerell: Unendlicher Rapport. Maurische Muster in Turbo-Pascal. In: Kultur & Technik 3, 1993

Wolf Kittler und Gisela Kommerell thematisieren die mathematischen Gesetzmäßigkeiten der Muster arabischer Ornamente, wie sie auf den Kacheln der Alhambra in Granada zu finden sind.

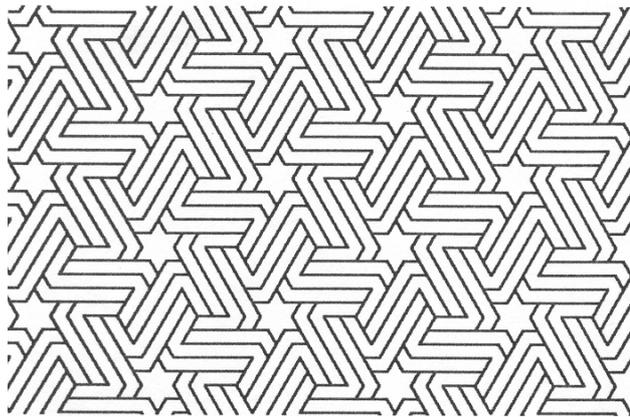
s41 Die Tradition, mathematische Gesetzmäßigkeiten im Bereich der Ornamente anzuwenden *beginnt spätestens mit einem Traktat des Gelehrten Abu l-Wafa aus der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts... mit dem Titel 'Über jene Teile der Geometrie, die für Handwerker von Nutzen sind'.*

s42 *Die Handwerker, die... die Ornamente der Alhambra konzipierten... es sind Kachelmosaiken, deren einzelne Teile aus großen farbigen Platten ausgeschnitten wurden, und in Stuck geritzte Linienzüge... arbeiteten mit den Erkenntnissen der griechischen und arabischen Geometer... Sie spiegelten die fünf- bis zwölfseitigen Polygone in immer neuen Kombinationen.*

s43 *Die gruppentheoretische Analyse¹⁰⁷ der Kristallformen konstatiert eine begrenzte Anzahl möglicher Strukturen. Unter diesem Blick reduziert sich die Vielfalt der maurischen Flächenornamente auf ein System von 17 Symmetriegruppen. Die unendliche Wiederholung einer endlichen Menge von Figuren ist das ideale Muster, für das gilt: Jede Operation, die eine Figur auf eine andere abbildet, bringt das gesamte Muster mit sich selbst zur Deckung. In der Wirklichkeit erscheint dieser unendliche Rapport wie durch ein Guckfenster.*

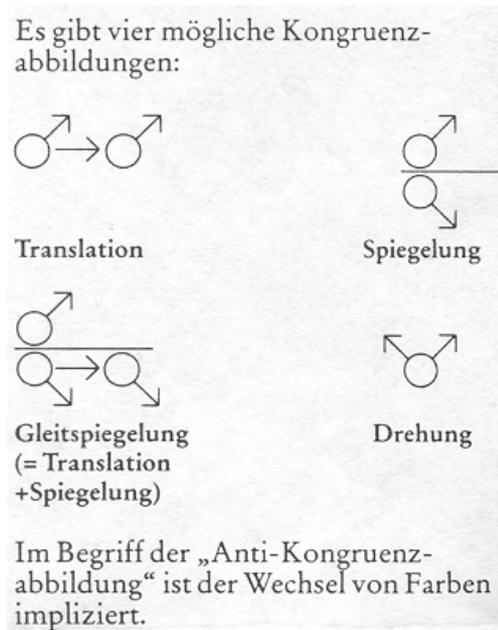
Die primitivsten Muster sind aus gleichseitigen Dreiecken, aus Rauten, Sechsecken oder Parallelogrammen aufgebaut und repräsentieren zugleich die Modelle oder Gitter komplexerer Strukturen... Das Ornament entsteht entweder durch Aussparung (Abb. 31) oder durch Modifikation bestimmter Linien. Ist eine Form mit der benachbarten kongruent (Abb. 32), so besitzt sie eine Schnittstelle mit sich selbst, wie die geschwungenen Dreiecke... (Abb. 33) zeigen.

¹⁰⁷ Edith Müller:
Gruppentheoretische und
strukturanalytische
Untersuchungen der
maurischen Ornamente
aus der Alhambra in
Granada. Rüsçhlikon 1944



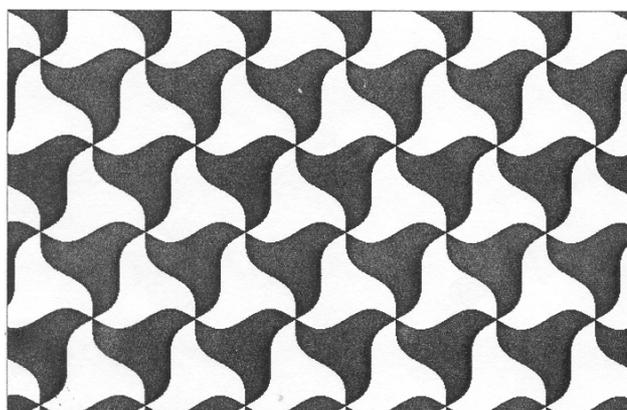
¹⁰⁸ Wolfgang Kittler und
Gisela Kommerell:
Unendlicher Rapport [wie
Anm. 90], s40, Abb. 1

Abb. 31. Das Ornament entsteht durch Ausparung.¹⁰⁸



¹⁰⁹ a. a. O., Abbildung

Abb. 32. Abb. zur Form-Kongruenz¹⁰⁹



¹¹⁰ a. a. O., Abb. 2

Abb. 33. Das Ornament entsteht durch Modifikation bestimmter Linien.¹¹⁰

Die kleinste Einheit, die immer wieder aneinandergelegt das... Ganze... ergibt, heißt Zelle und umfaßt mindestens ein Gitterelement. In ihr sind alle Abbildungsverhältnisse des Musters enthalten... (Abb. 34) Ein einziges achsensymmetrisches Motiv bestimmt die Flächenaufteilung. Bedingung ist, daß die Strecke $AB =$ Strecke DE , Strecke $BC =$ Strecke CD , Winkel $ABC =$ Winkel $BCD =$ Winkel $CDE = 90$ Grad. Die Figur ist also durch das Dreieck ABY (oder ABX) vollständig definiert. Der Winkel BAE kann Werte zwischen 45 und 90 Grad annehmen. (Abb. 35, 36)¹¹¹

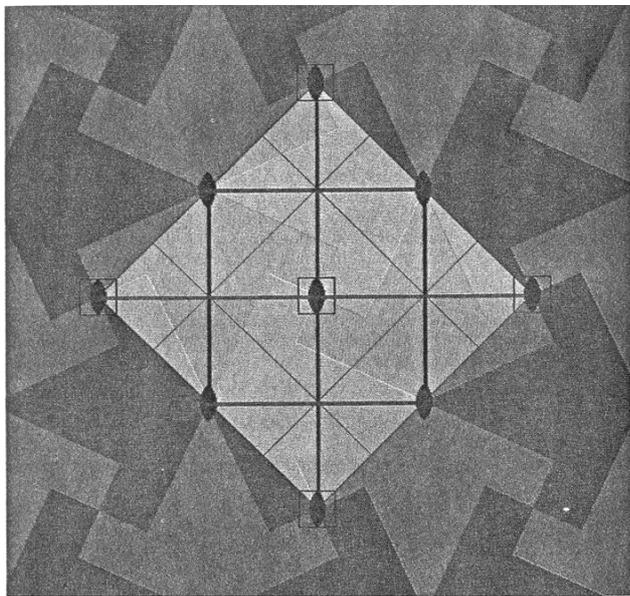


Abb. 34. Die ‚Zelle‘ des Unendlichen Rapports, hier auf der Basis eines Quadrats.¹¹²

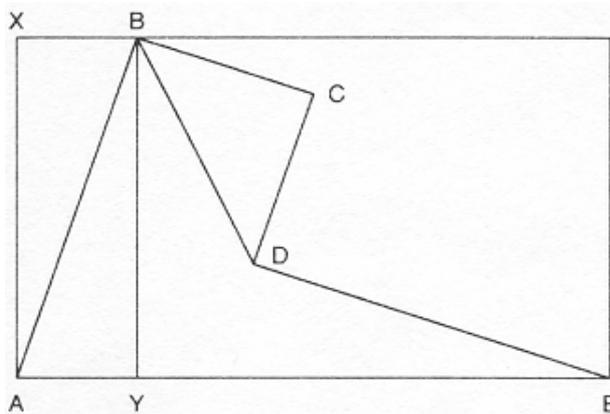
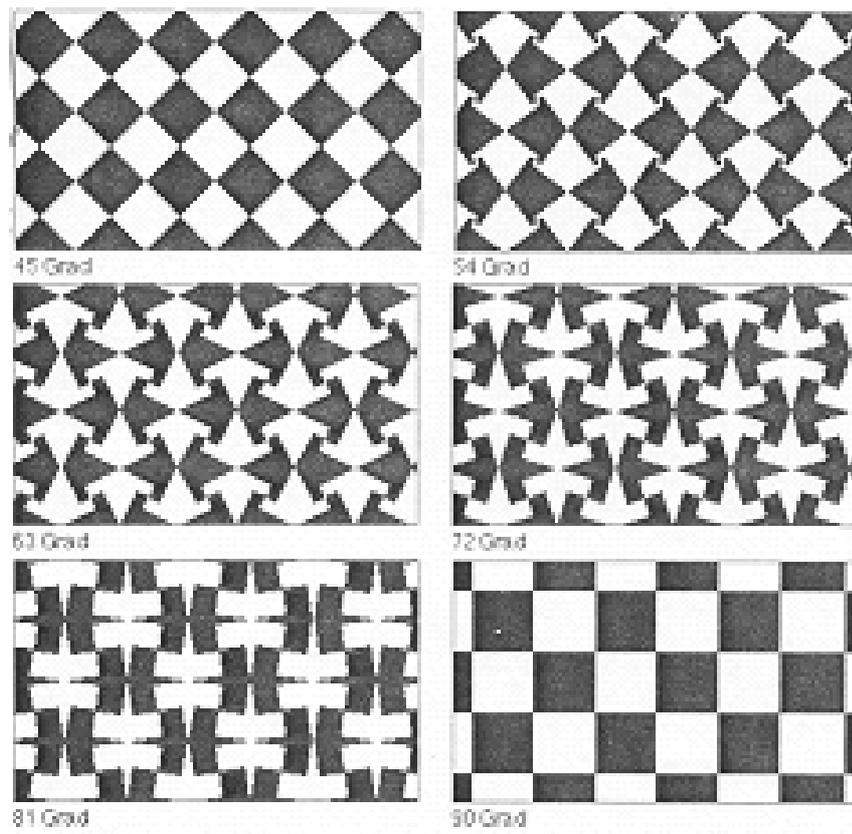


Abb. 35. Dargestellte Hälfte eines achsensymmetrischen Motivs...

¹¹¹ Von M. C. Escher ist bekannt, daß er sich seit 1922 mit den Ornamenten der Alhambra befasste. Auch Escher arbeitete als Lithograph mit reproduzierbaren Elementen. Ihn beschäftigte jedoch die Grenze des unendlichen Rapports. Eine Variante seiner Lösungsvorschläge... sind Kreisflächen, die Krümmungen der Fläche simulieren, indem sich deren Mittelpunkt oder äußere Grenze aus der unendlichen Spiegelung des dargestellten Motivs ergeben. Hier wird nicht mehr der dargestellte Gegenstand, sondern die Fläche, auf der er dargestellt ist, einer perspektivischen Verzerrung unterworfen. So wird der euklidische Raum, in dem sich die Araber ergingen, für uns zu einem unter vielen Räumen. In diesem Zusammenhang s. a. H. S. M. Coxeter u. a. (Hrsg.): Maurits Cornelis Escher. Art and Science. Amsterdam/NewYork/Oxford/Tokio 1986; Vgl. Kittler / Kommerell a. a. O., s45

¹¹² Kittler / Kommerell, a. a. O., s42, Abb. 7



¹¹³ a. a. O., s41, Abb. 5,
Abb. 6

Abb. 36. Je nach Wahl des Winkels BAE... zeigt ein einziges
achsensymmetrisches Motiv ganz verschiedene Formen¹¹³

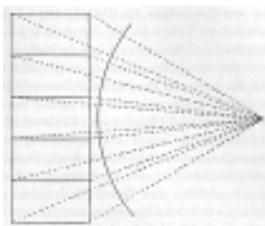
Exzerpt aus

Erwin Panofsky: Die Perspektive als „symbolische Form“ (Bibl. Nr. 36). In: Hariolf v. Oberer und Egon Verheyen (Hrsg.): Erwin Panofsky. Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Berlin 1992 [Original 1924/25]

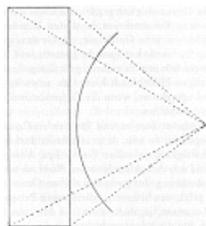
Erwin Panofsky stellt westeuropäische Ausgestaltungen antik-skenographischer, byzantinischer, romanischer, gotischer und zentralperspektivischer Ausprägung vor. Letztere werden bestimmt durch einen mathematisch konstruierten Sehraum und finden Entsprechung in Albertis¹¹⁴ Definition des Bildes.

M

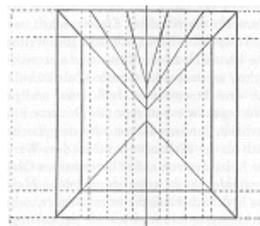
s106 Für die antike Raumdarstellung... ist ein... Fluchtachsenprinzip maßgebend gewesen... Die Verlängerungen der Tiefenlinien laufen nicht, streng konkurrierend, in einem Punkte zusammen, sondern sie treffen sich... nur leise konvergierend paarweise in mehreren Punkten, die alle auf einer gemeinsamen Achse liegen. (Abb. 37) s109 Der dargestellte Raum... ist... ein Aggregatraum... und wird nicht zum Systemraum. s110 Raumtheorien der Antike... definieren... den Raum... nicht... als ein System von bloßen Relationen zwischen Höhe, Breite und Tiefe.



Grundriß



Aufriß



perspektivisches Bild, gewonnen durch Kombination der auf dem 'Projektionskreis' abgeschnittenen Strecken.

Abb. 37. Antike, 'winkelperspektivische' Konstruktion eines rechtwinkligen Innenraums.¹¹⁵

¹¹⁴ Leon Battista Alberti (1404-1472): Della Pittura... Libre tre. Drei Bücher über die Malerei. Kleinere kunsttheoretische Schriften. Hrsg. u. übers. v. Hubert Janitschek, (Wiener Quellenschriften, XI) Wien 1877

¹¹⁵ Erwin Panofsky: Die Perspektive [wie Anm. 91], s107, Textfig. 5

s137 Nach der Begriffsbestimmung bei Geminus... ist die s138 Skenographie... die Methode des Malers... und... des Architekten... den Täuschungen des Auges entgegen zuarbeiten... Wenn ein Autor wie Vitruv oder etwa Polybios aus dem Gesamtprogramm der Skenographie lediglich den ersten Teilpunkt (die bildmäßig-perspektivische Darstellung)

herausgreift, so rückt für den Platoniker Proklos... gerade umgekehrt der dritte Teilpunkt in den Vordergrund des Interesses: für ihn ist die 'scenographia' ausschließlich Lehre von den Ausgleichsmitteln gegen die scheinbaren Verzerrungen hoch aufgestellter oder auf Fernsicht berechneter Kunstwerke. s104 Bei den antiken Optikern... Kunsttheoretikern und Philosophen finden wir immer wieder Beobachtungen ausgesprochen wie die, daß das Gerade krumm und das Krümme gerade erblickt werde... daß die Säulen... um den Eindruck einer Durchbiegung zu vermeiden, kurviert zu bauen seien. s132 Euklid... lehrt... daß Rechtecke, aus der Ferne betrachtet, rund aussehen. (Abb. 38)

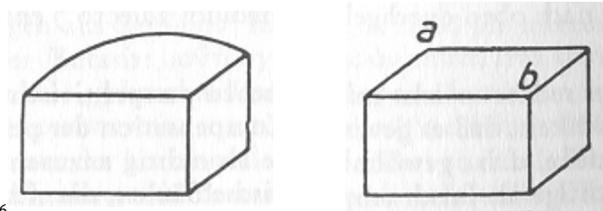


Abb. 38.¹¹⁶

¹¹⁶ a. a. O., s134, Textfig. 12a, 12b

¹¹⁷ H. Werner vgl. Zschr. f. Psychologie, XCIV, 1924, S. 248 ff; in: Panofsky, a. a. O.

s134 Die antike Theorie... befindet... sich mit den Ergebnissen der neuesten psychologischen Forschung im Einklang... H. Werner¹¹⁷ hat nachgewiesen... je mehr man die 'Ecke' als bloßen Umbruch einer Form, und nicht als Zusammenstoß zweier Formen apperzipiert... diese... um so mehr... dem Eindruck einer abrundenden Verschleifung der Ecke unterliegt. s102 Das... Netzhautbild zeigt... ganz abgesehen von seiner psychologischen 'Ausdeutung', und abgesehen auch von der Tatsache der Blickbewegung, – schon seinerseits die Formen nicht auf eine ebene, sondern auf eine konkav gekrümmte Fläche projiziert... Dadurch entstehen... 'Randverzerrungen' die... das planperspektivisch konstruierte Bild vom Netzhautbild unterscheiden.

s113 Im... südosteuropäischen Byzantinismus... in Mosaiken des 6. Jahrhunderts n. Chr. werden ehemals durch körperlich-mimische und räumlich-perspektivische Verbindung zusammengeschlossene Einzeldinge... isoliert.

s111 Im... Abrahamsmosaik aus San Vitale in Ravenna (Abb. 39) ... müssen sich... nicht nur die Pflanzen, sondern auch die Erdformationen, in den Odysseelandschaften vom Bildrand als einem bloßen 'Fensterrahmen' überschritten... der Kurve desselben anbequemen. s146 Östliche Einflüsse... hatten vielfach eine Rückbildung der hellenistisch-römischen

- O** Boden-Fläche im Sinn der altorientalischen Boden-Linie im Gefolge. s145 Die Konturen des – räumlich betrachtet – zurückstehenden Gebildes... wurden... lieber um die des ‚vorderen‘ herumgeführt, als durch dieselben unterbrochen.¹⁵ s113 Landschaftsmotive und Architekturgebilde... wirken... als Versatzstücke vor... Folie... als... nicht mehr Raum-umschließende, so doch... Raum-andeutende Elemente. s112 Der Raum hat sich zu einem homogenen, aber unmeßbaren... dimensionslosen Fluidum umgebildet.

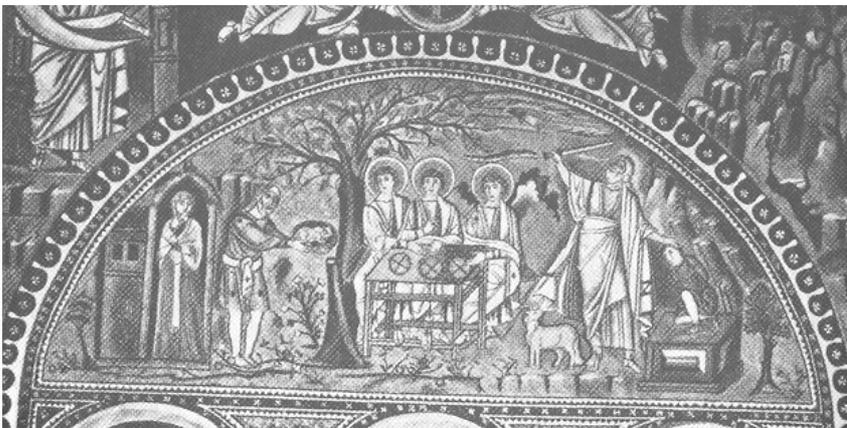


Abb. 39. Ravenna, S. Vitale. Abraham, die Engel bewirtend, und Opferung Isaaks; Mosaik gegen Mitte des VI. Jahrh. n. Chr.¹¹⁸

¹¹⁸ Panofsky
a. a. O., Abb. 6

- P** s113 Um die Mitte des XII Jahrhunderts... bildet sich im nordwesteuropäischen Abendland... derjenige Stil heraus, den wir den ‚romanischen‘ zu nennen pflegen... Die Linie... ist... ein graphisches Ausdrucksmittel sui generis, das seinen Sinn in der Begrenzung und Ornamentierung von Flächen erfüllt und die Fläche... ist... nicht mehr... Andeutung einer immateriellen Räumlichkeit, sondern die... Oberfläche eines materiellen... Trägers... Von nun an sind Körper und Raum verbunden, und wenn sich in der Folge der Körper aus der flächenhaften Bindung wieder befreit, so kann er nicht wachsen, ohne daß der Raum in gleichem Maße mit ihm wüchse. s114 Hochmittelalterliche Plastik... zeigt die... durch Licht und Schatten aufgelockerte Oberfläche in eine stereometrisch zusammengefaßte, durch zeichnerische Konturen gegliederte verwandelt... Figur und Reliefgrund sind die Erscheinungsformen einer und derselben Substanz... Die romanische Portalstatue ist plastisch ausgestalteter Gewändepfosten, die romanische Relieffigur plastisch ausgestaltete Wand...

s115 Das... gotische... Relief (Abb. 40)... erhält... seine tiefschattende Bogenbedachung... die ebenfalls die Aufgabe erfüllt, den nun mehr plastisch emanzipierten Figuren eine bestimmte Raumzone zu sichern und ihr Aktionsfeld geradezu zur Bühne zu machen... Diese Bühne ist in dieser ihrer Begrenztheit doch schon... einer unbegrenzten Ausdehnung fähig...

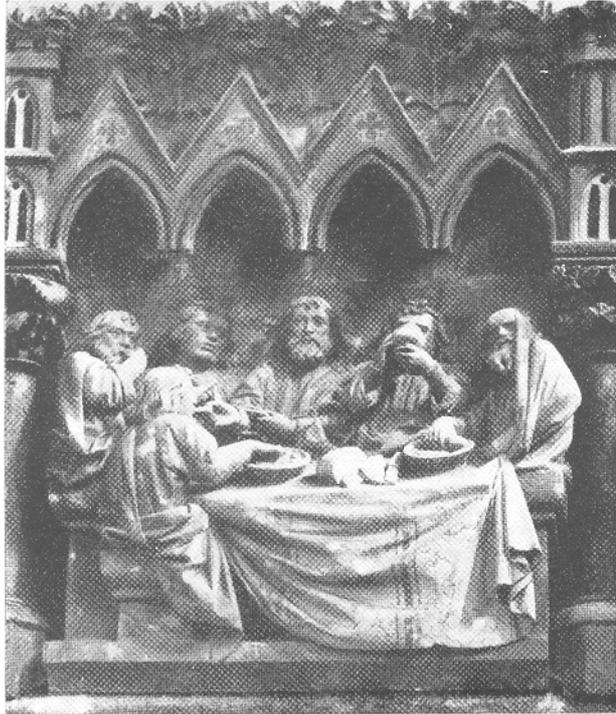


Abb. 40. Naumburg, Dom. Abendmahlsrelief vom Westlettner. Um 1260¹¹⁹

¹¹⁹ a. a. O., Abb. 17

Die große Synthese des Gotischen mit dem Byzantinischen vollzieht... sich bei Giotto und Duccio. s116 Die Darstellung eines geschlossenen und deutlich als Hohlkörper empfundenen Innenraums... bedeutet eine Revolution in der formalen Bewertung der Darstellungsfläche: diese ist nun nicht mehr die Wand oder die Tafel, auf die die Formen einzelner Dinge und Figuren aufgetragen sind, sondern sie ist wieder die durchsichtige Ebene, durch die hindurch wir in einen, wenn auch noch allseitig begrenzten Raum hineinzublicken glauben sollen... Der seit der Antike versperrte 'Durchblick' hat sich aufs neue zu öffnen begonnen... Duccios Räumlichkeit (Abb. 41) ist nicht nur eine begrenzte insofern, als sie vorn in der 'Bildebene', hinten in der rückwärtigen Zimmerwand und seitlich in den Orthogonalwänden ihren Abschluß findet: sie ist auch eine widerspruchsvolle insofern, als die Dinge... nicht eigentlich in, sondern vor diesem Raumkasten

zu stehen scheinen, und als die Tiefenlinien bei asymmetrischer Ansicht... noch annähernd parallel laufen... Es ist... perspektivische Vereinheitlichung einer 'Partialebene'... nicht... die perspektivische Vereinheitlichung des ganzen Raumes.



Abb. 41. Duccio di Buoninsegna: Abendmahl vom Hochaltar. Siena, Dom-Opera. 1301-1308¹²⁰

¹²⁰ a. a. o., Abb. 21

P s117 Bereits in... Ambrosio Lorenzettis Verkündigung vom Jahre 1344 (Abb. 42).. ist die... Grundebene... nicht mehr die Bodenfläche eines rechts und links abgeschlossenen Raumkastens... sondern die Grundfläche eines Raumstreifens, der... seitlich beliebig weit ausgedehnt gedacht werden kann.



Abb. 42. Ambrogio Lorenzetti: Verkündigung. Siena, Akademie. 1344¹²¹

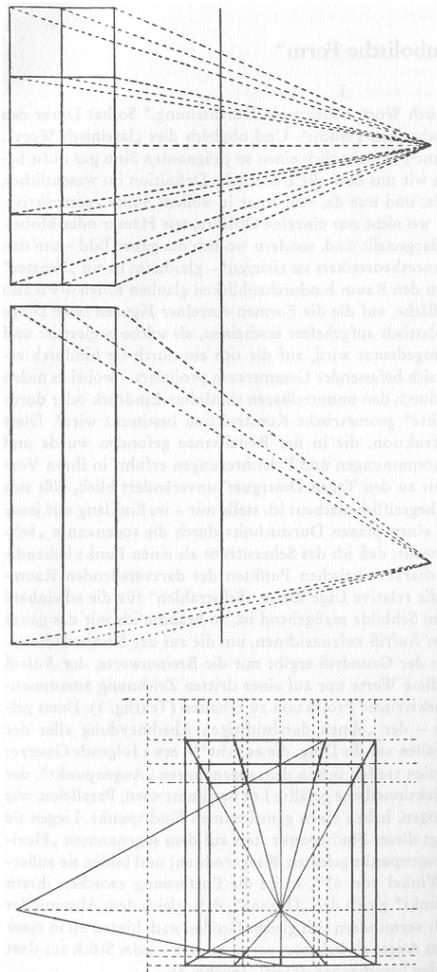
¹²¹ a. a. o., Abb. 22

s101 Die... Zentralperspektive... ist eine Abstraktion von der... unmittelbaren Wahrnehmung s119/120 Wir wissen nicht, ob wirklich Brunellesco der Erste war, der ein mathematisch exaktes planperspektivisches Verfahren angegeben hat, und ob dieses Verfahren in der Grund- und Aufriß-konstruktion (Abb. 43) bestand, die schriftlich erst zwei Menschenalter später in Piero della Francescas ‚Prospectiva pingendi‘ beglaubigt erscheint. s127 Das Italienische... hat den Ausdruck ‚perspettiva‘ zu ‚prospettiva‘ umgebildet.

s119 Durch die Vermittlung Albrecht Dürers... wurde, die exakt mathematisch begründete Theorie der Italiener... im Norden aufgenommen. s99 ‚Item Perspectiva ist ein lateinisch Wort, bedeutet ein Durchsehung‘¹²² s127 Die Dürersche Deutung geht... schon von der neuzeitlichen Definition des Bildes als eines Durchschnitts der Sehpyramide aus... s121 Albertis Definition lautet: ‚Das Bild ist ein ebener Durchschnitt der Sehpyramide.‘¹²³

¹²² Lange und Fuhse: Dürers Schriftlicher Nachlaß. O. O. 1893, s319; zit. in: Panofsky, a. a. O., s99

¹²³ Leon Battista Alberti o. A. s79; zit. in: Panofsky, a. a. O., s79



¹²³ Panofsky, a. a. o., Textfig. 1

Abb. 43. Moderne, ‚Planperspektivische‘ Konstruktion eines rechteckigen Innenraums („Raumkastens“).¹²⁴

Exzerpt aus

Hartmut Winkler: Der filmische Raum und der Zuschauer: 'Apparatus, - Semantik - 'Ideology. (Reihe Siegen; Bd. 110: Medienwissenschaft) Heidelberg 1992

Aufbauend auf Erwin Panofskys Perspektive-Forschungen expliziert Hartmut Winkler die Perspektive als bestimmten Code.

s106 In vorperspektivischen Ausgestaltungen blieb nicht in einer ‚Simultanperspektive, sondern... in einer Sukzessionsperspektive... eine Mehrzahl von Blickpunkten bestehen‘¹²⁵ (Abb. 44)



Abb. 44. Die Jungfrauen von Phidias, Ausschnitt aus dem Fries... vom Parthenon. Paris Louvre. ca 490-430 v. Chr.¹²⁶

Bereits im 5. Jh. v. Chr... stand die wissenschaftliche Theorie der Perspektive fest. s108 Im Altgriechischen gab es keinen eigenen Begriff für die Perspektive; jede räumlich-perspektivische Darstellung wurde mit ‚Skenographie‘ bezeichnet... Die ...Bühnenmalerei... gab... als ‚Skenographie‘ der Perspektive für lange Zeit den Namen. s105 ‚Bühnenprospekte... täuschten... durch das Mittel der perspektivischen Darstellung Körperlichkeit und Raumvolumen vor... Die gemalten Hintergründe des griechischen Theaters stellten vorzugsweise eine Palastfassade oder Häuser dar‘.¹²⁷ Architektonische Versatzstücke... stellten zwischen der Welt der Gegenstände und dem ‚leeren‘ Raum eine erste Verbindung her. s106 Die zweite Natur, nicht die erste scheint die Perspektive zu lehren. s107 Griechische Theater waren Amphitheater, gruppierten ihr Publikum... im Halbrund um die

¹²⁵ Bernhard Schweitzer: Vom Sinn der Perspektive. In: Die Gestalt. Abhandlungen zu einer allgemeinen Morphologie. Heft 24. Tübingen 1953 [Original 1945], s16; zit. in: Hartmut Winkler: Der filmische Raum [wie Anm. 92], s106

¹²⁶ Gina Pischel: Illustrierte Kunstgeschichte der Welt. Übers. v. Wilhelm Meyer-Voigtländer, München 1979 [Original Mailand 1966], s104/05, Abbildung

¹²⁷ Bernhard Schweitzer: Vom Sinn der Perspektive [wie Anm. 125], s15f; zit. in: Hartmut Winkler: Der filmische Raum [wie Anm. 92], s105

¹²⁸ „Guckkastenbühne und der Film haben den Unterschied als konkret sozialen wieder eliminiert, indem sie nur die frontalen, ´privilegierten` Sitze übriggelassen haben; um den Preis... daß das Publikum ´sich selber aus dem Blick verloren hat` und den Charakter einer Versammlung weitgehend einbüßte.“ In: Hartmut Winkler: Der filmische Raum [wie Anm. 92], s110

¹²⁹ a. a. O., s113
Assoziationen zur
Photographie

¹³⁰ Bernhard Schweitzer:
Vom Sinn der Perspektive
[wie Anm. 125], s20; zit.
in: Hartmut Winkler: Der
filmische Raum [wie Anm.
92], s114

¹³¹ „lange vor dem Staffeleimaler, dem Photographen und dem Filmer“, schreibt Virilio, hatten die Schießscharte und der verengte Blick des Zielenden die Kadrierung des Bildes vorvollzogen... ,Zieleinstellung, Blickwinkel, toter Winkel, toter Punkt, Expositionszeit: in der Visierlinie kündigte sich schon die Fluchtlinie an, mit deren Hilfe der Staffeleimaler – der nicht selten, wie Dürer oder Leonardo, auch Militäringenieur und Belagerungsfachmann war – die Perspektive schuf‘... Die Wahrnehmung, die durch die Geschwindigkeit der tatsächlichen Vorgänge überfordert und durch die zunehmende Abstraktheit der Bedrohung zutiefst verunsichert ist, findet in den technischen Bildern eine Art Substitut für die verlorene konkrete

Bühne. s108 Die ursprüngliche Bühne der Anlage war quer orientiert. Sie hatte zwei seitliche Zugänge, einen tief gelegenen im Westen und einen erhöhten im Osten, die Bühne selbst war durch eine Terrassenmauer begrenzt, die ein niedriges technisches Gebäude oder Zelt verbarg, das der Vorbereitung der Schauspieler diente... Um 460... wurden mit dem Umbau... des Athener Dionysostheater... Auftritte aus einem Portal, in der Bühnenmitte... möglich... s109 Mit der Zentrierung des Geschehens... erfolgte die Abwertung der Querachse und eine neue Betonung der Tiefe der Bühne. Damit wurde diejenige Achse wichtig, die die Bühne mit dem Publikum verband... und... einen bestimmten Teil des Publikums... privilegierte... s114 Die griechische Raumperspektive... hierarchisierte... das Publikum... ließ... es als Kollektiv aber bestehen.¹²⁸

s113 ,In der vorperspektivischen Kunst (...) waren die Teile vor dem Ganzen da; Raumperspektive aber heißt, daß das räumliche Ganze vor den Teilen, nämlich den dargestellten Teilen, vorhanden ist (...). Weil aber das Ganze sich einem Blick eröffnet, wirkt es als Momentbild und weil es in einem ,Augenblick´ zusammengefaßt erscheint, trägt es in sich die Plötzlichkeit` ... Der Rahmen... durchschneidet nun ,zufällig´ das Kontinuum des Abgebildeten und die bewußte Komposition des Bildes wird durch die ,Wahl der Ansicht´ abgelöst...¹²⁹ ,Die Perspektive hat es... mit der Zeit zu tun. Denn sie bringt eine neue Aktualität des Bildganzen`¹⁸ s114 ,Je ausschnittthafter (...) mit der sich entwickelnden Perspektive das Bild wurde und die geschlossene Komposition ihre zusammenfassende Kraft an die Perspektive abgab, je mehr sich das Bild einem scheinbar zufällig sich einstellenden Augeneindruck anglich, desto mehr mußte es die scheinbar verlorene Flächenkonzentration in der räumlich-zeitlichen Einheit der Perspektive wiederfinden.`¹³⁰ Der Betrachter... auf den die Bildstruktur... zielt... ist ...unbewegt... der... singuläre ,ideale Betrachter´... Dieser ,Subjektivierung´ aber steht... eine ,Objektivierung´ gegenüber, insofern die Perspektive eine neue ,Distanz schafft zwischen den Menschen und den Dingen´... und das Bild einer rationalen und kohärenten Regel unterwirft.¹³¹ s115/16 Der Aufbruch der Naturwissenschaften ,objektiviert´ die Realität, das Subjekt umgekehrt trat in dem Maß aus der Verflechtung mit der Natur hinaus, als es sich als deren Beobachter, und der Tendenz nach: deren Meister¹³² setzte... Indem es die Position des Betrachters aber scheinbar einbegreift, den Vordergrund bis unter seine Füße verlängert und seinen Blick als das organisierende Zentrum

Q

R

der Abbildung akzeptiert, schlägt das zentralperspektivische Bild gleichzeitig jene ‚Brücke‘, um die es dem Betrachter gerade dann zu tun sein muß, wenn ihm sein zunehmender Abstand zur Objektwelt und seine ‚Einsamkeit‘ bedrohlich zu Bewußtsein kommt. s115 ‚(Die Perspektive) mathematisiert (den) Sehraum, aber es ist eben doch der Sehraum, den sie mathematisiert.‘¹³³

s116/17 Die Zentralperspektive... wird... dechiffrierbar, als ein historisch relativer Code, der... mit anderen Codes konkurriert... dessen strukturierende Wirkung zumindest zu einem Teil darauf beruht, die eigene Partikularität immer wieder vergessen zu machen... Ist die Partikularität einer historischen Konstellation erwiesen, wird umgekehrt ihre Stabilität zum Rätsel... Um die Härte und die Dauer der Zentralperspektive und der mit ihr verbundenen Weltsicht plausibler... zu machen... kann davon ausgegangen werden, daß Bedürfniskonstellationen einer Vergegenständlichung im Material bedürfen... daß sich in materiellen Strukturen (Codes, Institutionen, Maschinen) also die jeweilige Weltsicht nicht nur spiegelt, sondern auch perpetuiert.

Sinnlichkeit auf. Und sie findet ein Trainingsfeld, das es ihr möglich macht, sich in die neue Zerstückelung des Raumes und der Zeit einzuüben.“ In: Hartmut Winkler: Der filmische Raum [wie Anm. 92], s190

¹³² Michel Authier: Die Geschichte der Brechung [wie Anm. 89], vgl. s473/474 Descartes und Wissenschaft

¹³³ Erwin Panofsky: Die Perspektive [wie Anm. 91], vgl. s126

Exzerpt aus

Friedrich Piel: Die Ornament-Grotteske in der italienischen Renaissance. Zu ihrer kategorialen Struktur und Entstehung. Berlin 1962

Dieser Textauszug zitiert Friedrich Piels Strukturanalyse der Ausgestaltung der Grotteske, die in Westeuropa zeitgleich mit der zentralperspektivischen Ausgestaltung des Bildes entsteht.

s182 *Im Übergang von der Früh- zur Hochrenaissance... ist in Italien s180 gegen 1493... die Grotteske... entstanden.*
 s1 *Das Wort 'Grotteske' leitet sich von 'grotte' her; die Kunstgeschichte sollte den Terminus... einheitlich mit Doppel-T schreiben.* s86 *Die Grotteske... ist... übersteigertes Ornament... das zum Bild tendiert, – dieses Bild aber nicht erreicht, wo es ornamentale 'Rückstände' gibt... die das Bild sich nicht verwirklichen lassen.* s87 *So ist die Grotteske orientiert am Betrachter, dem sie ihre eigene Doppelorientierung überträgt.*

s179 *Im 15. Jahrhundert bringt... die 'Erfindung' der Zentralperspektive... eine 'technische Kategorie' in die Malerei, die 'das Plastische' zu verdrängen in der Lage ist, und die Malerei aus ihrer Bindung... an das Trägermaterial tendenziell befreien kann.*

s174 *Seit dem 16. Jahrhundert... bezeichnet jedoch... in der Malerei... die Zunahme des Malerischen, der Licht- und Schattenmassen, der bewegten Farbe, des Atmosphärischen nicht ein Abnehmen des plastischen Gefühls... sondern... gerade umgekehrt... gibt... es jetzt keine Stelle in einem Bilde... die nicht am Plastischen teilhätte ... Das bedeutet... daß die einzelnen Materialien: Holz, Stein, Bronze, Stuck, sich verwandeln in die Vorstellung einer einheitlichen plastischen Materie, einer Materie gleichsam, die in ihrer potentiellen Plastizität der gestaltenden Kraft entgegenkommt.*

s183 *Bei Piero della Francesca (Abb. 45)... werden... die Entkörperung, die Hohlformbildung, die Labilität der Raumgrenzen, die isolierende Optik... in der 'potentiellen Plastik' integriert... Wo das Licht als Integrationsfaktor eintritt.*

s65 *verdichtet sich im Sehen eines... Bildwerks die Anschaulichkeit wobei zunächst Wahrgenommenes immer gestalthafter ('dichter') wird, so ist in der Grotteske gerade das Gegenteil der Fall.*

S



Abb. 45. Piero della Francesca:
Battista Sforza, Herzogin von Urbino, 1465, Urbino.¹³⁴

¹³⁴ Abbildung o. A.

T

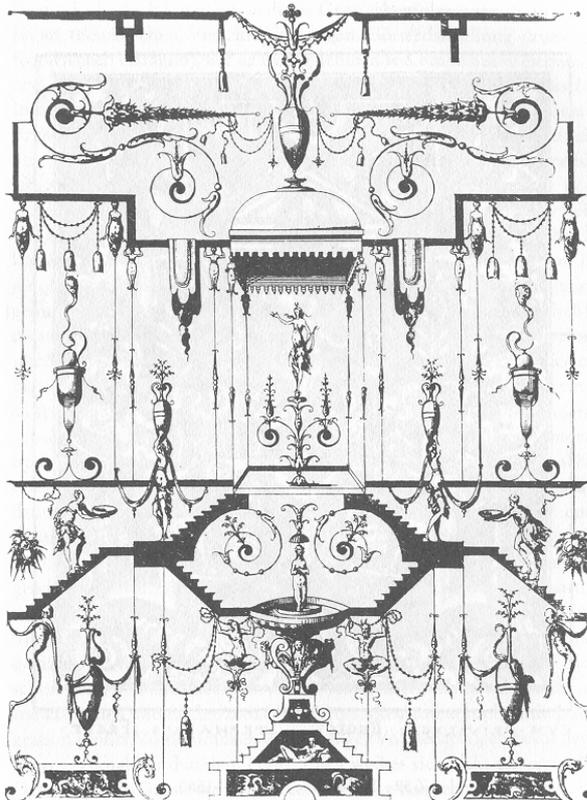


Abb. 46. D. Hopfer, 1525 – 1530 (nach Berliner 60.2)¹³⁵

¹³⁵ Günter Irmscher: Kleine Kunstgeschichte [wie Anm. 11], s171, z54

Die Grotteske wird durch sechs Prinzipien strukturiert:

Erstens: s37 *In der Grotteske sind nach unten zugespitzte oder verjüngte Formen häufig... Mit diesen Formen ist der Ansatz einer Bewegung gegeben, die sich als 'Schweben' manifestieren möchte, doch nicht zustandekommt... Genien können ein Bauwerk tragen, können zugleich auf Blütenkelchen stehen... (Abb. 46) Das lineare Moment einer starken Umrandung macht die Formen unverrückbar. Gemalte Formen, deren Erscheinung den Charakter des Schwebens... trägt, sind in kleine Tafeln gefasst. (Abb. 47)*



¹³⁶ Friedrich Piel: Die Ornament-Grotteske [wie Anm. 94], Abb. 10

Abb. 47. Orvieto Cappelladi S. Brizio am Dom Wanddekoration (Detail)¹³⁶

Zweitens: s38 *Akanthus-Wellenranken (darin kleines Gertier: Käfer, Schnecken, Mäuse, Schlangen, Vögel) sind... in ihrer... Überbetontheit an die Starre des allgemeinen Schemas gebunden... (Abb. 48) Durch die 'Drehung in sich' wird Raum angesetzt... durch das 'in sich der Drehung' diese Tendenz gleichzeitig zurückgenommen... Diese ,figura serpentinata'... deutet Raum lediglich an, ohne ihn zu verwirklichen. (Abb. 49)*



¹³⁷ a. a. O., Abb. 3

Abb. 48. Loggien Raffaels: Pilasterdekoration (Detail)¹³⁷

T

U

U

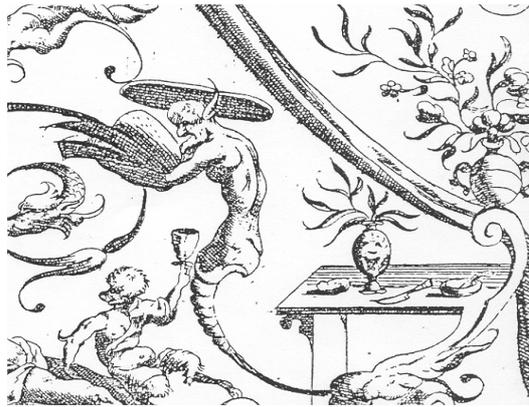


Abb. 49. Balthasar Lemercier (1620-30): Ausschnitt: Grotteske¹³⁸

Drittens: Wie in einem s52 Labyrinth... gibt es in der Grotteske s53 kein Licht. s55 Mit dem Weiß des Grundes... ist zwar im Ansatz Licht gegeben... es ...zieht sich aber mehr und mehr in sich zurück bis der Grund ein s64 Licht als Licht, nicht aber ein 'Lichtes' ist... ebenso wie der... 'Raum als Raum' nichts 'Räumliches'... ist... Analog steht die Bewegung in der Grotteske als Bewegung; daneben Schwere als Schwere. s47/48 Einzelne Teile isolieren sich so sehr gegeneinander, daß es nicht zur Spannung zwischen ihnen kommt, sondern zur Überspanntheit, wie zur Tendenz der Inversion des jeweiligen Extrems. (Abb. 50)

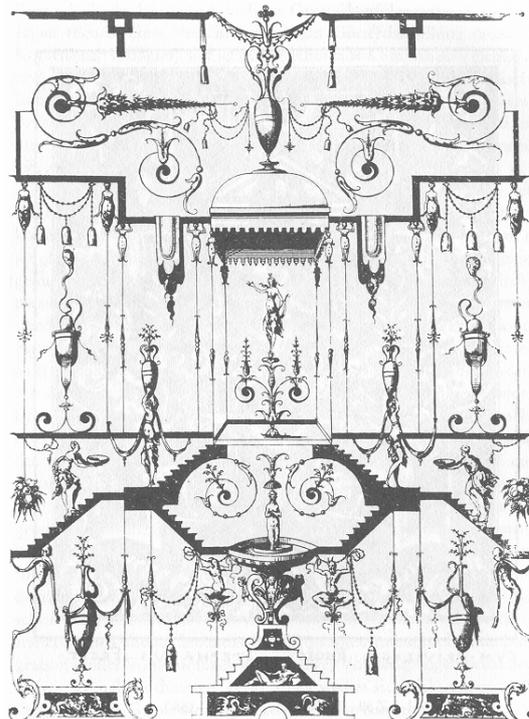


Abb. 50. J. A. I Du Cerceau, 1566 (nach Berliner 193).¹³⁹

¹³⁸ Rudolf Berliner und Gerhart Egger: Ornamentale Vorlagenblätter. 15.-17. Jahrhundert. Bd 2, München 1981, Abb. 855

¹³⁹ Günter Irmischer: Kleine Kunstgeschichte [wie Anm. 11], s177, z58

Viertens: s29 Werden die Musterintervalle des Grundes mit dem farbigen Muster der Grotteskenschicht zusammengesehen, erscheinen sie nicht mehr als Füllung, sondern haben die Tendenz, sich als gegenstandsfreier Grund gegen das Formengitter des Musters abzusetzen. s31/32 In jedem Augenblick kann eine Dominanzverschiebung auftreten und der Grund kann in seiner Erscheinung zwischen Raum, Fläche und Oberfläche umschlagen. Dieser Umschlag erfolgt zum Beispiel, wenn die Erscheinungsweise des Grotteskenmusters als Formgitter gestört wird und Bilder im Bilde, d.h. ‚Nester‘, auftreten, die als tiefenräumlich bestimmt oder als oberflächengebunden wahrgenommen werden können: Z. B. wenn eine Architektur perspektivisch gegeben, aber nur in einer vorderen Lage gestützt ist. s143 Durch das Zusammenfallen von *Symmetrieachse und Fluchtachse* ist die Grotteske weder ganz an die Oberfläche gebunden, noch ‚eigenständiger‘ Bildtiefenraum. (Abb. 51)



Abb. 51. "Schule von Fontainebleau", Grottesken-Stich um 1540¹⁴⁰

¹⁴⁰ Rudolf Berliner und Gerhart Egger: Ornamentale Vorlagenblätter. 15.-17. Jahrhundert. Bd 2, München 1981, Abb. 411

Fünftens: s26 Die Grotteske erscheint als ‚Stückelung von Einheiten‘ und für Momente als ‚Einheit von Stückelungen‘ s60 *Dieser Teil, der gesehen wurde, wird von dem Teil, der gesehen wird, ‚aufgezehrt‘. Der Teil, der noch nicht wahrgenommen wurde, zieht, beide ersten verschlingend, den Blick auf sich.* s55 Es gestaltet sich das Nebeneinander der Extreme im Nacheinander der Wahrnehmung aus.²³ Der Übergang erfolgt ruckartig. s60 *Jedes neue Wahrnehmungsgebilde ist einem eigenen Augenblick verhaftet... Durch dieses dauernd mögliche Umschlagen gewinnt der Augenblick im hektischen Hin und Her keine Dauer Die anschaulichen Qualitäten... fallen... bis zu einem Moment ab, in dem sich das Langweilige manifestiert.*

V

W

Sechstens: s84 In der Löschung der Anschaulichkeit ist der Punkt erreicht, wo sich die Betrachtung ‚spießt‘ und der Betrachter auf ein Andres, Nicht-Grotteskes verwiesen wird. s85 D. h. nach dem Erlebnis des Nullpunktes wird der Schirm, auf dem die Grotteske dargeboten wird, dominant. Ist der Schirm in seiner Grundstruktur tektonisch, so rekonstituiert sich zunächst die orthogonale Rahmung und über dieses tektonische Element erfolgt der ‚Umschlag‘ (gegebenenfalls) auf den Pilaster als architektonisches Strukturglied, über das der Umraum als Architektur erlebt wird, die am menschlichen Körper als Bezugszentrum gemessen ist. (Abb. 52)



Abb. 52. Perspektivische Ansicht der vatikanischen Loggien¹⁴¹

¹⁴¹ Gerhart von Graevenitz: Das Ornament des Blicks. Über die Grundlagen des neuzeitlichen Sehens, die Poetik der Arabeske und Goethes „West-östlichen Divan“. Stuttgart/Weimar 1994, s97, Abb. 27 (Ausschnitt)

Erstes Exzerpt aus

Susi Kotzinger: Arabeske - Grotteske: Versuch einer Differenzierung. In: Susi Kotzinger / Gabriele Rippl (Hrsg.): Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. (Konferenz des Konstanzer Graduiertenkollegs <Theorie der Literatur> veranstaltet im Oktober 1992) Amsterdam/ Atlanta 1994, s219 - s228

Eine Unterscheidung zwischen Arabeske und Grotteske hinsichtlich deren verschiedener Funktion in einer ikonoklastischen und einer ikonodulischen Kultur und die damit zusammenhängenden verschiedenen Ausgestaltungen, werden in folgendem Teil eines Aufsatzes von Susi Kotzinger thematisiert.

s220 *Im Hinblick auf die unterschiedliche Funktion, die Ornamente in einer 'ikonoklastischen' und einer nicht-ikonoklastischen Kultur haben, muß man Alois Riegls These von einer Kulturgrenzen überschreitenden Kontinuität in der Ornamententwicklung, nämlich vom griechisch-antiken Palmettenornament zur islamisch-ägyptischen Arabeske (Abb. 17), widersprechen... muß... von unterschiedlichen Ornamentbegriffen sprechen... weil das Ornament in der 'ikonodulischen' Kultur in einer Hierarchie dem Bild untergeordnet ist, in der ikonoklastischen aber nicht... In der islamischen Tradition... der Arabeske bilden... Schrift und Ornament... eine Einheit, die eine kryptische Wirkung der Schriftzeichen des heiligen Textes hervorruft. (Abb. 53)*

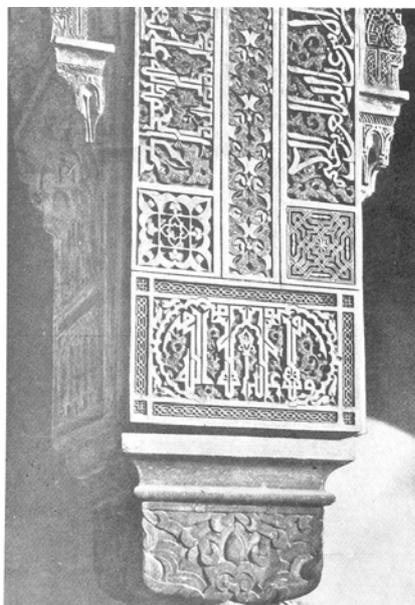


Abb. 53.
Granada: Alhambra.
Myrtenhof. Kapitell
14. Jahrhundert.¹⁴²

¹⁴² Frank-Lothar Kroll: Das Ornament [wie Anm. 7], s296, Abb. 91

s221 Innerhalb der (Renaissance-) Ornamentik läßt sich die Differenz von Arabeske und Grotteske... in bezug auf die Art der Elemente und ihre Syntax folgendermaßen bestimmen: Während die Arabeske (Abb. 54) ein... Ornament ist, dessen Elemente ein universale Rapportfähigkeit auszeichnet... sind die Elemente der Grotteske (Abb. 55) untereinander und in sich (Mischwesen) heterogen (belebt, vegetabil, artifiziell) und deshalb in der Ornamentlogik nicht rapportfähig. Die Syntax der Arabeske ist sowohl organisch als auch symmetrisch, künstlich-symmetrische Ordnung und natürlich-organische treten jedoch nicht in Konkurrenz... Weil sie keinen semantischen Eigenwert haben... werden... die Elemente der Arabeske... erst in der ornamentalen Syntax semantisiert... Bei der Grotteske dagegen treffen... in der symmetrisch-ornamentalen Ordnung kontradiktorisch Ornament- und Bildlogik aufeinander und bewirken eine unaufhörliche semantische Kippbewegung...

Gustav René Hocke¹⁴³ weist in seinem Manierismusbuch darauf hin, daß in Vasaris Michelangelobiographie und bei Serlio der artifizielle und willkürliche Charakter der Grotteske mit einem neuen Subjektivismus in Zusammenhang gebracht und mit dem Begriff der ‚phantasia‘ belegt wurde, der ihre antimimetische Ausrichtung charakterisieren soll...

s222 Die Grotteske bildet das Nichtabbildbare ab: das schrankenlose Spiel der Einbildungskraft. Insofern sie aber dabei dennoch Abbildung ist, bleibt sie in der Negation auf das mimesis-Prinzip und das ihr zugrundeliegende Weltverständnis bezogen, ohne es zu transzendieren...

s223 Hocke zitiert... die Stelle bei Quintilian, wo ‚phantasia‘ als das Vermögen beschrieben wird, ‚Bilder abwesender Dinge so lebhaft vorzustellen, daß wir sie mit Augen zu sehen und leibhaftig vor uns zu haben glauben.¹⁴⁴ Als lateinische Entsprechung nennt Quintilian hier ‚visio‘...

‚Phantasia‘ bedeutet... aber nicht nur bei Quintilian wie vorher schon bei Aristoteles, sondern vor allem auch im Traktat des Pseudo-Longin ‚Peri hypsous‘ die durch einen Text angeregte Kraft der Präsentifikation: ‚Ferner rufen, junger Freund, die Bilder der Phantasie auch Erhabenheit, Größe und Energie des Stils hervor – so jedenfalls nenne ich sie; manche sprechen von Bilderzeugung. Denn gewöhnlich heißt Vorstellung jeder aufsteigende Gedanke, der einen sprachlichen Ausdruck hervorruft; das Wort hat sich aber auch für die Fälle eingebürgert, wo man das Gesagte in Begeisterung und leidenschaftlich erregt zu schauen meint und es den Hörern vor Augen stellt.¹⁴⁵

¹⁴³ G. R. Hocke: Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur. Hamburg 1987 [Original 1957]

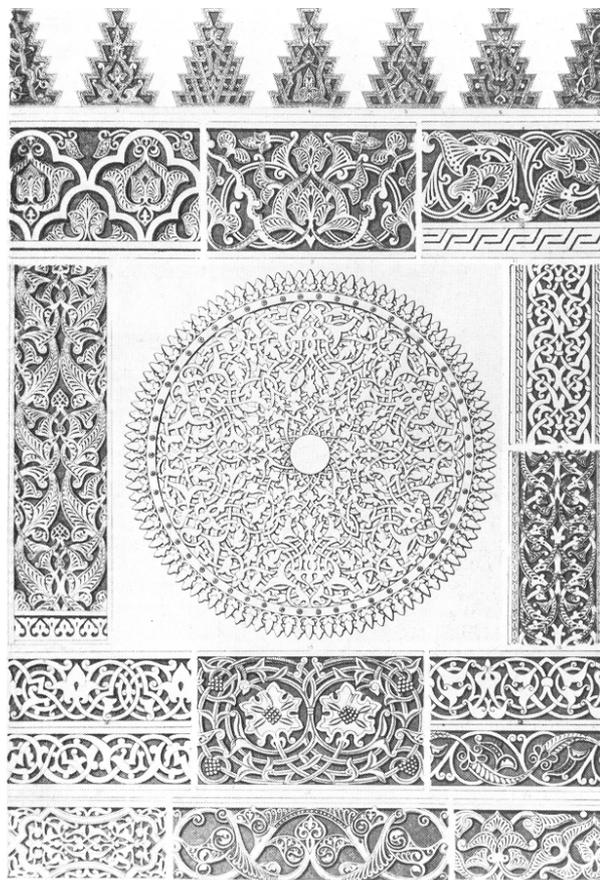
¹⁴⁴ Hocke a. a. O., s283; zit. in: Susi Kotzinger: Arabeske - Grotteske [wie Anm. 8]

¹⁴⁵ ‚Peri hypsous‘ § 16., Ausgabe Longinus: Vom Erhabenen. Griechisch/Deutsch. Stuttgart 1988, s43; zit. in: Kotzinger, a. a. O. s223

s224 Die in der Rhetorik Longins somit als poetischer Begriff etablierte phantasia... ist in produktionsästhetischer und poetologischer Hinsicht... Methode zur Schaffung eines kryptisch-‘hieroglyphischen’, d. h. inkommunikablen Textes, der jedoch wirkungsästhetisch gesehen gerade als so strukturierter die Kraft hat, unmittelbare, d. h. ‘transsemiotische’ Einsicht zu bewirken...

s226 Resumierend kann behauptet werden, dass Arabeske und Grotteske sich gerade in der Aktivierung... unterschiedlicher Dimensionen der phantasia unterscheiden...¹⁴⁶

¹⁴⁶ „Der religiöse Begriff der visio (gr. phantasia), der philosophische Begriff der theoria und der longinsche Begriff der phantasia (mit Betonung auf dem wirkungsästhetischen Aspekt) kommen in der romantischen Arabeske zum Tragen...“ In: Susi Kotzinger, a. a. O., s227 Vgl. Kotzinger-Exzerpt, Zweites. In: Arabeske Bildfassung 3, s174/175



¹⁴⁷ Frank - Lothar Kroll:
Das Ornament (wie
Anm.7) s255, Abb. 47

Abb. 54. Owen Jones: Arabische Ornamente. The Grammar of Ornament. 1856. (s69-81, 101-104)¹⁴⁷

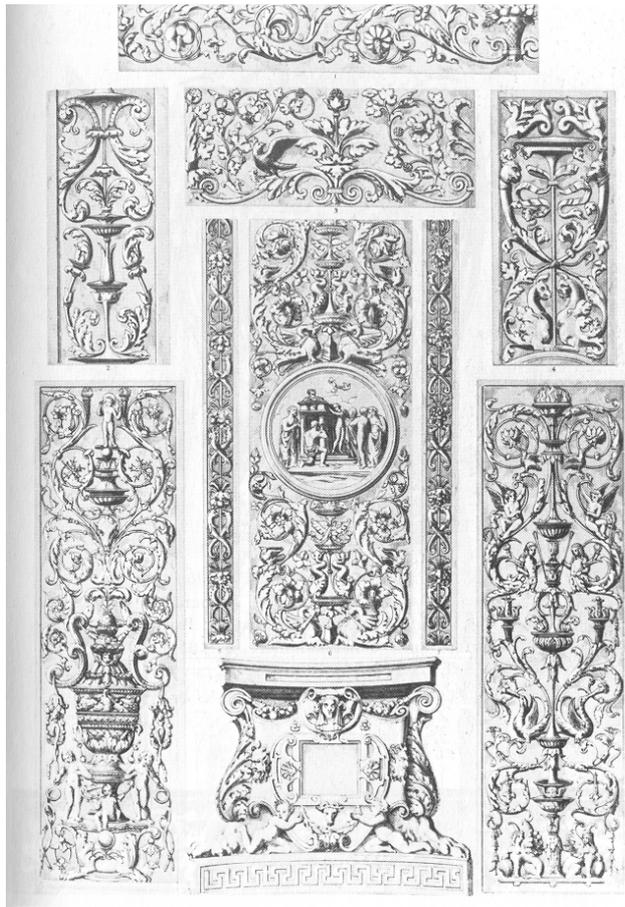


Abb. 55. Owen Jones: Renaissance-Ornamente. The Grammar of Ornament. 1856. (s69-81, 101-104)¹⁴⁸

¹⁴⁸ a. a. O., s257, Abb. 49

Exzerpt aus

Michael Polanyi: Was ist ein Bild? In: Gottfried Boehm (Hrsg.): Was ist ein Bild? (Bild und Text) München 1994 s148 - s162

M. Polanyi verwendet in seinem Aufsatz den Begriff des „begleitenden Sehens“. Er beschreibt ein bestimmtes Sehen in dem eine fortwährende Verschiebung zwischen Übersicht und Fokus stattfindet, ein Sehen, das seiner Meinung dem Sehen eines Bildes entspricht.

s153 *Teile einzeln zu sehen, heißt sie fokussiert zu sehen, während zu sehen, wie sie zusammen ein Ganzes bilden, ein Sehen mit begleitender Wahrnehmung bedeutet... Und diese begleitende Wahrnehmung unterscheidet... sich sowohl von der fokussierten Wahrnehmung von Leinwand plus Pinselstrichen, bei der das Bild auseinander fällt, als auch von der völligen Nicht-Wahrnehmung der Leinwand, wo ein Täuschungseffekt erzielt wird wie bei der Pozzoschen Decke. s156 Die selbstwidersprüchliche flache Tiefe eines Bildes... scheint... in der Darstellung eines Gegenstandes in einem künstlichen Rahmenwerk zu bestehen, das den Darstellungsaspekten widerspricht. s154 Solch ein Bild umfaßt sowohl die perspektivische Tiefe seiner Malerei als auch die Flachheit seiner Leinwand, wobei diese beiden kontradiktorischen Eigenschaften als eine verbundene Qualität gesehen werden. s155 Die Integration von Inkompatiblen in einem Bild eröffnet uns etwas völlig jenseits von Natur und menschlicher Praxis: denn was wir sehen, ist eine flache Oberfläche mit einer tiefen Perspektive.¹⁴⁹*

¹⁴⁹ „Meine Theorie... schließt Möglichkeiten, die den Weg zur modernen Kunst in ihren verschiedenen Zweigen geöffnet haben, ein... Das... Bestreben... der Malerei... die Bedeutung der Fläche...“ zu steigern.
In: Michael Polanyi: Was ist ein Bild? (wie Anm.96) s155/56

Arabesker Entwurf: Paradox und Ensemble

O. Grabars Ornament-Studie lässt einen entscheidenden Unterschied zu dem hier verfolgten Arabeskenentwurf¹⁵⁰ erkennen. Im Zuge seiner Herausarbeitung einer „Idee der Arabeske“ wird für Grabar das frühislamische Ornament in dreierlei Hinsicht zu einer „in sich paradoxen Erscheinung“¹⁵¹.

Ein erstes Paradox sieht Grabar darin, daß das islamische Ornament

„zugleich Sklave und Herr der Fläche ist, die es schmückt.“¹⁵²

In dieser Aussage setzt Grabar Fläche¹⁵³ und Oberfläche ideell gleich. Er scheut nicht davor zurück, die zweite Dimension der Fläche und die dritte Dimension der Oberfläche von Körpern zu vermischen¹⁵⁴. (Abb. 56)

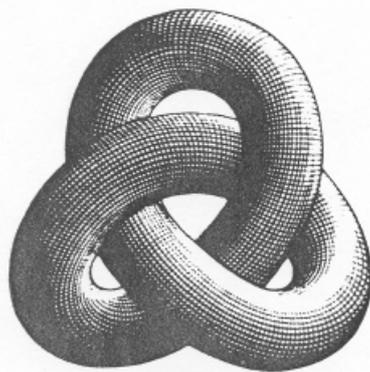


Abb. 56. M. c. Escher, Holzschnitt, 1964 ¹⁵⁴

Anzumerken ist hier, daß eine Differenzierung von Fläche und Oberfläche, von zweiter und dritter Dimension Teil der euklidischen Geometrie ist, aber vermutlich nicht arabischer Geometrie. Die Auffassung von „Oberfläche“ ist in vorliegendem arabesken Entwurf, dessen Auffassungshorizont der, der Verfasserin ist, sowohl an einer euklidischen Geometrie als auch an einer topographischen¹⁵⁵ Sicht orientiert. Nach den Grundlagen des hier angestrebten Arabeskenentwurfs, müßte die Aussage zum islamischen Ornament etwa so lauten: Das arabeske Muster ist Herr der Fläche und schmückt die Oberfläche von dreidimensionalen Gegenständen. Darin ist aber kein Paradox zu erkennen, vielmehr ist das Ornament in zwei sich nicht ausschließenden menschlichen Auffassungsweisen beschrieben.

¹⁵⁰ Zum Begriff des „Entwurfs“ vgl. Hermann Schmitz: „Die Person umkreist gleichsam in sukzessivem Schwanken personaler Emanzipation und personaler Regression ihre simultane Zwiespältigkeit oder Multivalenz, die dafür verantwortlich ist, daß sie sich nicht auf einem stabilen Niveau halten kann... Es ist eine Geschlossenheit durch Brüche, da die personale Regression des Einbruchs des Packenden, Plötzlichen bedarf, um aus der primitiven Gegenwart... Subjektivität zu schöpfen und deren Ablassung durch objektivierende personale Emanzipation wett zu machen... Die Person bedarf einer Stabilisierung, die dem desintegrierenden Zwiespalt und Schwanken entgegenwirkt. Diese Stabilisierung ist der Entwurf, wodurch sich die Person darauf festlegt, etwas zu sein, das eindeutiger bestimmt ist als sie selbst...“ In: Hermann Schmitz: Der Spielraum der Gegenwart. Bonn 1999, s103. „Der Entwurf... entspricht... einem elementaren Bedürfnis der Person... und... ist... unwillkürlich und nur in seiner besonderen Ausführung... willkürlich gestaltet... Der Entwurf ist kein Betrug, sondern spielerische Identifizierung... von etwas mit etwas ohne Rücksicht auf Tatsächlichkeit, daher ohne Verwechslung und ohne Fiktion... Der Ausdruck ‚spielerische Identifizierung‘ nimmt auf den Schauspieler Bezug und hat nichts mit verspieltem Unernst zu tun“ In: A. a. O., s104. Es ist der „Entwurf, womit die Person

nicht nur sich in der ganzen Spannweite ihrer präpersonal-personalen Ambivalenz... also auch leiblich, auf eine Bestimmtheit festlegt, sondern auch in antagonistischer Einlebung sensibel reagiert und sich angepaßt einstellt“ In: A. a. O., s246. „Das Motiv der Ich-Angst liegt... im Konflikt zwischen der Multivalenz der Bestimmtheit der Person und dem Sich dem Entgleiten ins Vieldeutige entgegenstimmenden Entwurf“ In: A. a. O., s190. „Der Entwurf ist das, was der Mensch ein-büßt, wenn er im Sturz personaler Regression auf primitive Gegenwart zu die Fassung verliert, die seiner Person die integrierende Form gibt.“ In: A. a. O., s105.

¹⁵¹ Oleg Grabar: Die Entstehung der islamischen Kunst [wie Anm. 9], s273

¹⁵² a. a. O.

¹⁵³ „Mit der Fläche beginnt die Entfremdung des Raumes vom Leib... Flächen kann man am eigenen Leib nicht spüren... Optisch stehen Glanz und Schatten sowie die... Flächenfarben der Wahrnehmung von Flächen im Wege, taktil die Rauheit; die phänomenale Heimat der Fläche ist das Glatte, das der Mensch schon am eigenen Körper ertasten kann... Der leibliche... Richtungsraum... wird unumkehrbar aus der Enge in die Weite führende, nicht eigentlich weitende, aber Gegenden bahnende Richtungen gliedert... Indem die Fläche den Tiefenzug

Das zweite Paradox ist laut Grabar:

„teilweise subjektiv: In seinen gelungensten Beispielen ist das islamische Ornament eine praktische Übung und eine intellektuelle Meditation. Es ist Übung in dem Sinne, daß es zum größten Teil aus isolierbaren Formeln besteht; zugleich ist es aber auch Meditation, denn es enthält stets mehr, als sich dem Auge darbietet. Aber wie bei der Gebetskette des Mönches liegt die Meditation, zu der es anregt, nicht in ihm selbst, sondern im Geist des Betrachters.“¹⁵⁶

Kein Paradox liegt vor, betrachtet man das islamische Ornament, wie in vorliegender Konzeption der Arabeske, als Ensemble, in dem verschiedene Auffassungsweisen fluktuieren. Demzufolge ist das Ornament eine Organisationsstruktur, die eine Einstellung hervorrufen kann, welche sowohl „praktische Übung“, als auch „Meditation“ ist. Negativ formuliert heißt das, daß im arabesken Entwurf die ausschließliche Einstellung von entweder „praktischer Übung“ oder „Meditation“¹⁵⁷ tendenziell unterbunden ist.

Das dritte Paradox besteht nach Grabars Meinung darin, daß die

„abstrakten Qualitäten der bewußt gesuchte Gegenstand des Ornaments oder aber das Ergebnis einer bislang noch nicht geklärten Entwicklung traditioneller dekorativer Formen sind... seine Abstraktion... nicht, wie etwa in einer chemischen Formel, die vereinfachte Symbolisierung eines Stücks Realität... ist, sondern ...vergleichbar bestimmten mathematischen Abstraktionen... eine Realität für sich, eine artifizielle Erfindung mit eigenen Gesetzmäßigkeiten. Es ist durchaus möglich, daß die letzte Erklärung für das Wesen des Ornaments viel weniger aus kunsthistorischen Bemühungen als aus der Beschäftigung mit dem zeitgenössischen mathematischen Denken hervorgehen wird.“¹⁵⁸

Offenbar erscheint für Grabar das frühislamische Ornament als paradox, nicht, weil er in ihm Strukturen erkennt, die eigene Gesetzmäßigkeiten aufweisen, sondern, weil er es in der „Idee der Arabeske“ auf diese Strukturen reduziert. Er spricht von einer „in sich paradoxen Erscheinung“ und setzt die Ausgestaltung der Erscheinung des Ornaments mit dessen Erscheinungsweise gleich.

Ganz anders als in Grabars Studie werden im hier entstehenden Arabeskenentwurf abstrakte Strukturen in ihrer Ausgestaltung in einem Ensemble betrachtet. Es wird

davon ausgegangen, daß eine abstrakte Struktur, eine Idee oder eine Möglichkeit, sobald sie sich realisiert - sei es, daß sie als Möglichkeit, als syntaktische, begriffliche oder mathematische Struktur formuliert wird - sich in einem Ensemble ausgestaltet.

Hinzuzufügen bleibt, daß Entwürfe, in welchen „Ensembles“, „Fluktuationen“ untersucht werden, sich ebenso in zeitgenössischen Geistes-, Kunst- und Gesellschaftswissenschaften finden wie in den Naturwissenschaften Biologie, Chemie und Physik sowie in der Mathematik.

In vorliegendem Arabeskenentwurf wird die Arabeske als die Organisationsstruktur der drei Faktoren der Oberfläche aufgefasst, als Struktur, die das Ensemble: Wahrnehmung-Arabeskenmuster-Gebilde organisiert. Indem die Arabeske bezüglich der Wahrnehmung¹⁵⁹ eine Doppelorientierung (Abb. 57) aufweist, tendiert der Arabeskenentwurf dazu, nicht nur ein ausgebildeter, sondern ebenso ein eingebildeter zu sein. Der Entwurf der Arabeske ist deshalb, indem er an der Auffassung des Entwerfenden orientiert ist, Teil dieser selbst.

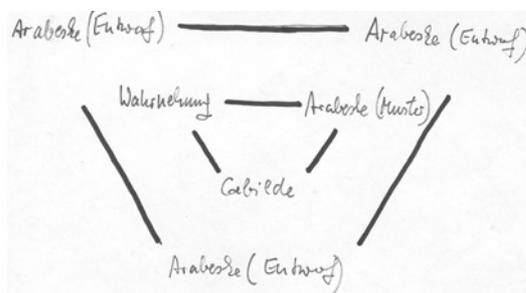


Abb. 57. Skizze zum arabesken Entwurf

Im Entstehungsprozess einer arabesken Organisationsstruktur, im methodischen Vorgehen, Bildfassungen zu entwickeln, setzt der Entwerfende und Untersuchende unentwegt zum Versuch an, sich in seiner Auffassung zu fassen; umgekehrt stellt sich eine arabeske Organisationsstruktur dar, indem sie immer wieder aktuell die Frage nach ihrer Bedingung, Funktion und Wirkung aufwirft.

Im Versuch, sich selbst in ihrer Auffassung zu fassen, hat sich die Verfasserin zu vergeschichtlichen. Eine Geschichte, die in den hier zitierten Textexzerpten der abendländischen Bildwissenschaft erzählt wird, ist folgende:

leiblicher Richtung in die Breite kreuzend abfängt... befreit... sie den Menschen vom Druck leiblich-dynamischer, kommunikativer Verstrickung... Ferner stellt sie... ihm ein leibfremdes Übungsfeld für beliebiges Verknüpfen einzelner Terme (z.B. durch Zeichnen) zur Verfügung... und schließlich erlaubt sie eine Reflexion der zuvor unumkehrbaren Richtungen, wodurch diese zu umkehrbaren Bahnen werden... so daß der eigene Leib... in das Netzwerk der Verbindungen und damit schließlich in das System der relativen Orte einbezogen werden kann.“ In: Hermann Schmitz: Der Spielraum [wie Anm. 150], s160/61.

¹⁵⁴ In der abendländischen Mathematik gibt es „räumliche Flächen“, die „Einflächner“ genannt werden. Für den Mathematiker ist z. B. M. C. Eschers „Knoten“ geworden aus einer räumlichen Fläche, die keinen Rand besitzt, ein Einflächner ohne Rand. Jedoch wird von der Warte der Mathematik aus klar unterschieden, wenn die Fläche oder die Oberfläche ein und desselben Gebildes beschrieben wird. So haben wir es mathematisch gesehen bei Eschers Knoten mit einem Band zu tun, das zwei Oberflächen und zwei Ränder besitzt. Man kann nicht von der einen Seite des Bandes zur anderen gelangen, ohne über einen Rand zu gehen. Vgl. Dietmar Guderian: Mathematik in der Kunst [wie Anm. 12], s224/25, Abb.

In anderen Teilgebieten der Geometrie, wie in der Topologie wird zwischen Fläche und Oberfläche nicht unterschieden. Die Topologie befaßt sich mit den Eigenschaften, die bei einer elastischen Verformung invariant bleiben. In Eschers Knotengebilde ist die Größe der Fläche und Oberfläche eine invariante Eigenschaft. Gebilde, die durch eine elastische Verformung (nach Einführung der Formelsprache der Mathematik spricht man hier von einer 'topologischen Abbildung') in sich überführt werden können, heißen 'topologisch äquivalent'. Vgl. a. a. O., s223.

Eine allgemeine Definition von „Topologie“ lautet „Taxionomie“: „System“. Vgl. Günther Drosdowsky: Duden [wie Anm. 1], s731.

¹⁵⁵ Topographie wird im Duden einmal definiert als: „Beschreibung und Darstellung geographischer Örtlichkeiten...“ Vgl. Günther Drosdowsky: Duden [wie Anm. 1], s731. Die „Geographie: Erdkunde...“ ist dabei die Erkundung der Erde, der Umgebung des Menschen. Vgl. a. a. O., s263. Zum Zweiten wird Topographie mit „topographischer Anatomie“ gleichgesetzt. Vgl. a. a. O., s731. „Anatomie: (Zergliederung) Wissenschaftsgebiet, auf dem man sich mit Form und Körperbau der Lebewesen befaßt.“ In: A. a. O., s60

- In der antik-griechischen Optik gehorchen die Lichtstrahlen den Regeln einer Elementargeometrie. Diese Optik ist eine Perspektive. Perspektivisch angelegte Ausgestaltungen können seit der Antike als Begrenzungsstruktur aufgefasst werden, in der Unübersichtliches übersichtlich wird, indem einzelne Formen den Fluchtlinien einer Sehpyramide zugeordnet werden.

- Die arabische Wissenschaft kehrt seit dem 10. Jahrhundert n. Chr. die griechische Optik um und gibt „den perspektivischen Kegel zugunsten eines Lichtstrahls auf... der vom Objekt ausgeht und ins Auge eindringt“. Zentral ist dabei „das Prinzip der punktförmigen Zerlegung des Objekts in eine Vielzahl von Strahlen, die das Auge wieder zusammensetzen muß“¹⁶⁰. In der ikonoklastischen Kultur östlich-islamischer Tradition gestaltet sich das arabeske Ornament aus. Durch flächendeckende Musterbildung, in der ein Oszillieren von Hinter- und Vordergrundsformen und -farben wahrnehmbar ist, wirkt die Ausgestaltung der islamischen Arabeske wie eine Haut: Abziehbar und immer wieder neu anpassbar, entsprechend den sich wandelnden Bedürfnissen. Sie zeigt ein Bauwerk gerade dadurch, daß sie dessen Oberfläche verborgenhält. Dabei erscheint sie weniger den materiellen Träger schmückend, als vielmehr ihn auflösend und in Flächen und Farben organisierend. Sie tendenziell in einer Flächenstruktur ausbildend, wirkt sie durch den Rapport weniger Gestaltformen auf sich selbst bezogen. Ausgestaltungen der islamischen Arabeske wirken nicht als Ausschnitt von etwas Sichtbarem, das in seinem Sichtbarwerden auf eine menschliche Sichtbarkeitserfahrung - deren begrenztes Sehfeld und physisch-psychische Horizontgebundenheit - geöffnet ist.

- Byzantinische Mosaiken, in welchen sich der Raum zu einem „unmeßbaren Fluidum“ umgebildet hat, erhalten ihre Umrissbegrenzung durch Einpassung in ein unabhängig von der Mosaikgestaltung vorhandenes Gestaltungsfeld. Sie weisen sowohl Versatzstücke hellenistisch-römischer, perspektivisch-angelegter Darstellung als auch Ansätze tradierter Ornamentik auf.

- Im christlich geprägten Nordwesteuropa werden Mitte des 12. Jahrhunderts Oberflächen von materiellen Trägern, z. B. von Papier oder Stein, durch geometrische Liniensysteme gegliedert und daraus figürliche Schemata

und Bewegungsformen entwickelt. In diesen Ausgestaltungen entsteht nicht wie in einer arabesken Ausgestaltung ein bedeutungsloses Oszillieren von Unentschiedenheiten, sondern eine bedeutungsvoll-symbolische Korrespondenz zwischen den Dualismen Licht/Materie und Ewigkeit/Vergänglichkeit.

- Dem Fluchtpunkt der im 15. Jahrhundert in Westeuropa entstandenen zentralperspektivischen Konstruktion entspricht ein einziges Punkt-Auge, das seine äußere Umgebung rechts, links, weiter oben oder weiter unten sieht. Wie Panofsky bemerkt, mathematisiert die Perspektive den Sehraum, doch es ist der Sehraum, den sie mathematisiert. Leonardo hat das Auge, gleich der camera obscura erklärt, als Öffnung auf die Umgebung des Menschen, in der sich die Lichtbrechung oder Reflexion vollzieht. Alberti definierte einen „*ebenen Durchschnitt der Sehpypamide*“ als „*Bild*“.¹⁶¹ Durch das in einer Ausgestaltung der Zentralperspektive konstruierte „*Bildlicht*“, kann im Gemaltem die Wirkung der sogenannten „*Lichtüberwölbung*“ und „*potentiellen Plastik*“ entstehen.

- Etwa zeitgleich mit Ausgestaltungen der Zentralperspektive entsteht die Grotteske, auch „*Grotteske*“¹⁶² genannt. Sie setzt sich aus Versatzstücken zusammen, die sowohl aus arabesken Gestaltungsweisen, als auch aus perspektivischen Darstellungsweisen entnommen sind. Ist die Grotteske als Rahmeneinfassung einem perspektivisch-konstruierten Feld zugeordnet, hat sie die Tendenz, in bezug auf das Feld ikonodulisch, bezüglich sich selbst ikonoklastisch zu wirken. Sie lenkt den Blick eines Betrachters an sich vorbei auf das Feld, das sie rahmt. Die Ausgestaltung der Grotteske macht ein perspektivisch-konstruiertes Feld als solches sichtbar.¹⁶³

- Die Entwicklung des Bildes, - die Konzeption des perspektivischen Sehens und die damit zusammenhängende Auffassung des Menschen zunächst als Individuum, später als Subjekt - führen in der abendländischen Bildtradition folgerichtig zu einer Bildwissenschaft, die schließlich das Bild als bestimmte Blickeinstellung beschreibt. Nach einer im 20. Jahrhundert gegebenen Bildauffassung von M. Polanyi gestaltet sich das Bild in einem „*begleitenden Sehen*“, d. h. als bestimmte Art der Verbindung mehrerer Blickeinstellungen aus. Dem „*begleitenden Sehen*“, bzw. dem Bild entspricht hier die Ausgestaltung einer „*flachen*

¹⁵⁶ Oleg Grabar: Die Entstehung der islamischen Kunst [wie Anm. 9], s273

¹⁵⁷ a. a. O.

¹⁵⁸ a. a. O.

¹⁵⁹ Hermann Schmitz bestimmt die Wahrnehmung als leibliche Kommunikation. Vgl. Hermann Schmitz: Der Spielraum [wie Anm. 150], s183 „Von leiblicher Kommunikation im Allgemeinen will ich immer dann sprechen, wenn jemand von etwas in einer für ihn leiblich spürbaren Weise so betroffen und heimgesucht wird, daß er mehr oder weniger in dessen Bann gerät und mindestens in Versuchung ist, sich unwillkürlich danach zu richten und sich davon für sein Befinden und Verhalten in Erleiden und Reaktion Maß geben zu lassen.“ In: A. a. O., s245. Wenn man sagt „man habe sich eigentümlich berührt gefühlt... ist wichtiger als einzelne leibliche Regungen... dafür... der Entwurf... Diese ganzheitliche innere Haltung... ist ...der empfindlichste Fühler der Einleibung.“ In: A. a. O., s246

¹⁶⁰ Authier-Exzerpt, s67 - 70

¹⁶¹ Panofsky-Exzerpt., s75 - 80

¹⁶² Piel-Exzerpt, s84 - 89

¹⁶³ Zum Unterschied von „Sichtbarmachen“ und „Sichtbarwerden“: In: Arabeske Bildfassung 3, s213 - 215

¹⁶⁴ Polanyi-Exzerpt, s94

*Tiefe*¹⁶⁴, die sich jenseits aller Dinge der Natur als künstliches Gebilde ausgestaltet.

In diesem historischen Zusammenhang ist erkennbar, daß die angestrebte arabeske Organisationsstruktur von Bildfassungen eine euklidisch-geometrisch sowie topographisch orientierte Auffassung der Oberfläche ist. Es stellt sich die Frage nach der Bedingung, Funktion und Wirkung der sechs Prinzipien, die in der arabesken Organisationsstruktur zusammenwirken.

Y

Arabeske Organisationsstruktur von Bildfassungen

Ausgestaltung des Bildes:

Ausgehend von Albertis Definition des Bildes als ebenen Durchschnitt der Sehpyramide, werden die einem Punktauge zugeordneten Sehstrahlen als Ausblick auf ein von ihnen Entferntes aufgefasst, nämlich auf den Rest der Sehpyramide, eine verflächigte Pyramide, ein Prospekt: Ausblick und Prospekt sind über die intermittierende Stelle, die Differenz, die durch den Durchschnitt entsteht, verbunden und zugleich getrennt. (Abb. 58)

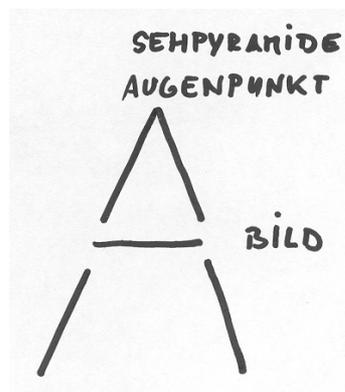


Abb. 58. Skizze zur Ausblick-Prospekt-Perspektive

Der einem Prospekt entsprechende Ausblick, ist ein Blick, der einen Ausschnitt der Sehpyramide, als perspektivische Flächenprojektion auf der Oberfläche eines materiellen Trägers reflektiert. Dieser Blick soll mit dem Blick des vierten Prinzips der arabesken Ausgestaltung verglichen werden. Letzterer wurde beschrieben, als ein Blick, der sich in der Unentschiedenheit zwischen „partieller Sicht“ und „Gesamtsicht“ ausgestaltet. Die „partielle

Sicht“ ist im vierten Prinzip der arabesken Ausgestaltung gekennzeichnet als ein Betrachtungsvorgang des „Wählens und Entscheidens“ aus einem Nebeneinander von „zum größten Teil isolierbaren Formeln“, die durch intermittierende Stellen verbunden und getrennt sind. In der Ausblick-Prospekt-Perspektive werden in der „partiellen Sicht“, Details aus der Umgebung des Menschen selektiert, isoliert, in einer Fluchtpunktkonstruktion gestaffelt, zusammengesetzt und materialisiert. (Abb. 59)

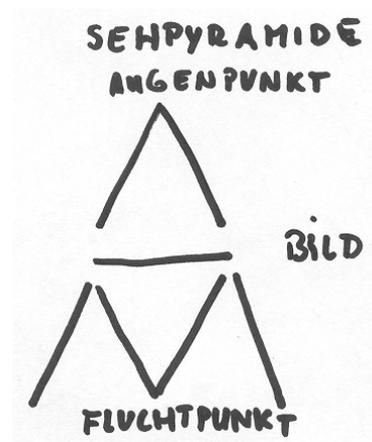


Abb. 59. Skizze zur Ausblick-Prospekt-Perspektive mit Fluchtpunktconstruction

Die „Gesamtsicht“ entspricht im vierten Prinzip einem eher „meditativen Blick“¹⁶⁵, in dem sich der Schauende in seiner Körperlichkeit übersieht. In der Ausblick-Prospekt-Perspektive übersieht sich der Schauende tendenziell auch, jedoch nicht, wie in der arabesken Ausgestaltung islamischer Prägung, durch Verlust der Übersicht, sondern durch eine Konstruktion der Übersichtlichkeit, in der die Sehstrahlen eines Punktauges aufgenommen sind. Die Unentschiedenheit des Blicks zwischen „partieller Sicht“ und „Gesamtsicht“ bleibt auf einen Reflexionsprozess hin geöffnet, in dem ein Wechsel in der Seheinstellung, z. B. der Wechsel zwischen „nahem“ „haptischem“ Sehen und „optischem“, „entferntem“ Sehen¹⁶⁶ stattfindet. Der Wechsel der Blickeinstellungen kann als Sprung, intermittierende Stelle oder Leerstelle im perspektivischen Sehen begriffen werden. Ein Bild, als zentralperspektivische Ausgestaltung aufgefasst, entspricht einem perspektivisch-konzipierten Augenblick der Reflexion, der auf einen Reflexionsprozess hin geöffnet ist. (Abb. 60) Intermittierende Stellen entstehen an den Grenzen

¹⁶⁵ s58 - 63

¹⁶⁶ Alois Riegl stellte fest: „Das haptische (oder 'nahe') Sehen entspricht insoweit dem Tastsinn, als dass es eine Reihe von zusammenhangslosen sinnlichen Daten im Geiste miteinander verbinden muß. Im Gegensatz dazu nimmt das optische (oder

‘entfernte’) Sehen eine synoptische Anordnung von Objekten im Raum wahr.“ In: Margaret Iverson: Alois Riegl. Art History and Theory, MIT Press, 1993, s9; zit. in: Neil Forrest: Ornamentale Felder. Übers. Fritz Schneider. In: Arch+, Heft 159/60, Mai. Aachen 2002, s82.

S. a. Gombrich-Exzerpt. In: Arabeske Bildfassung 2, s142 - 143

zwischen der Bilddarstellung und ihren „Darstellungsaspekten“. Als letztere können sowohl die Ausgestaltungen von Konstruktionsregeln und tradierten Musterformeln, als auch die Bestandteile der Oberfläche eines übersichtlichen, begrenzten Bildobjekts (Trägermaterial, Farbauftrag, Struktur, Faktur, Pinselstriche) beschrieben werden, das wie der Betrachter an einer von der Schwerkraft bestimmten Umgebung teilhat.

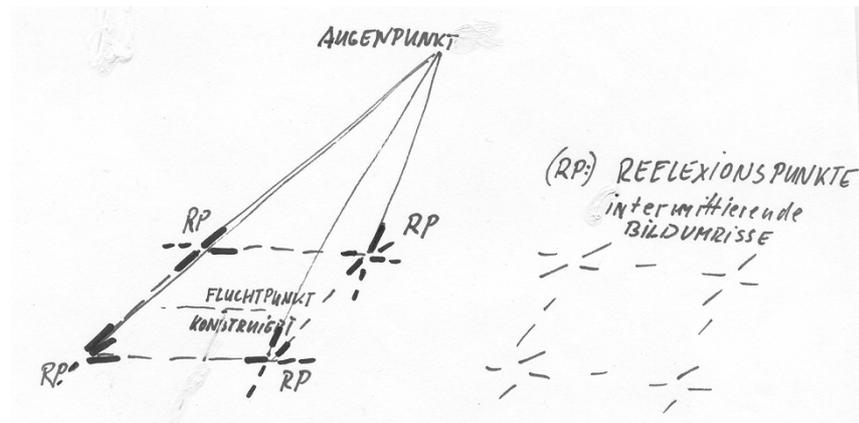


Abb. 60. Skizze zur Ausblick-Prospekt-Perspektive: intermittierende Stellen zwischen Bild und Nicht-Bild

Ausgestaltung des islamisch-orientalischen Arabeskenmusters:

Finden unübersichtlich viele dieser Leerstellen statt, verdichten sich einzelne sichtbarwerdende Momente nicht zu einem Bild, das hier als Raumgebilde des „begleitenden Sehens“¹⁶⁷ verstanden wird, sondern zerstreuen sich. Durch Wiederholung in redundanter Wirkung, verschwinden die einzelnen sichtbarwerdenden Momente in ihrer materiellen Ausgestaltung aus der Wahrnehmung und gehen in einem Gesamtmuster auf. (Abb. 61) In islamisch geprägter Arabeskenausgestaltung sind intermittierende Stellen Teil des arabesken Musters. Es entsteht ein Oszillieren zwischen den Unentschiedenheits-Paaren: Endlichkeit / Unendlichkeit, Konstrukt / Metamorphose, Figur / Konfiguration, Partielle Sicht / Gesamtsicht, Bedeutung / Nicht-Bedeutung, Trennung / Verbindung. Das Oszillieren lenkt von der materiellen, vom physisch-psychischen Horizont begrenzten, Ausgestaltung ab. Es lässt tendenziell einen Zustand entstehen, in dem die Sehpyramide aufgehoben ist und kein Reflexionsprozess erzeugt wird.

¹⁶⁷ Polanyi-Exzerpt, s94

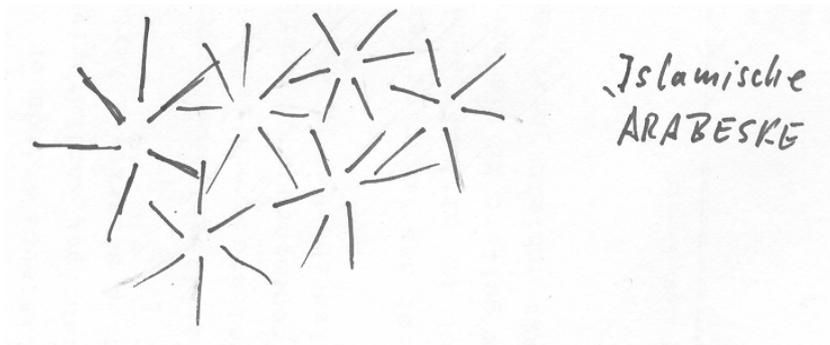


Abb. 61. Skizze zum islamisch-orientalischen arabesken Muster

Das islamisch geprägte arabeske Muster kann durch die westeuropäische Horizontauffassung der Verfasserin und deren Gebundenheit an die in euklidischer Tradition stehende Optik der Sehpyramide begrenzt und durch die intermittierende Stelle der Ausblick-Prospekt-Perspektive auf einen Reflexionsprozeß hin geöffnet werden. (Abb. 62)

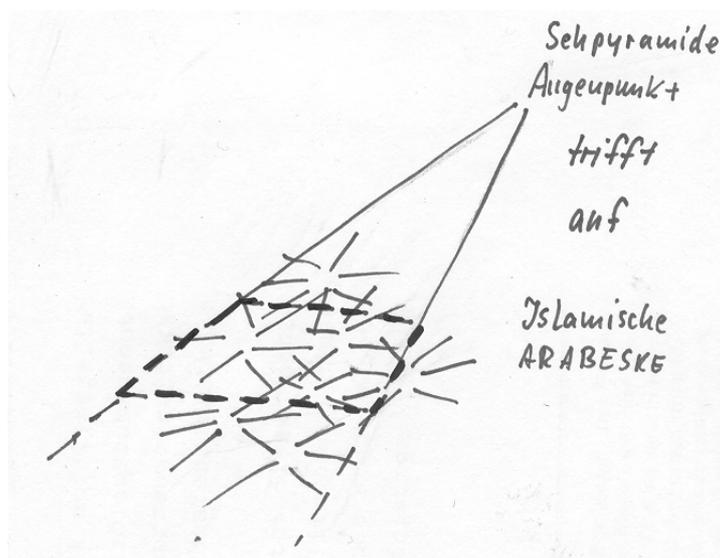


Abb. 62. Skizze zur Sehpyramide und islamisch-arabesken Muster: Ausgestaltung des islamisch-arabesken Musters

Islamisch-geprägte Ausgestaltungen der Arabeske werden in der Ausblick-Prospekt-Perspektive zu Ausgestaltungen, die an einer Sichtbarkeitserfahrung des Menschen, welche am perspektivischen Blick und dessen Horizontgebundenheit orientiert ist, vorbeilenken. In ihnen ist die Ausgestaltung der Sehpyramide aufgehoben. (Abb. 63)

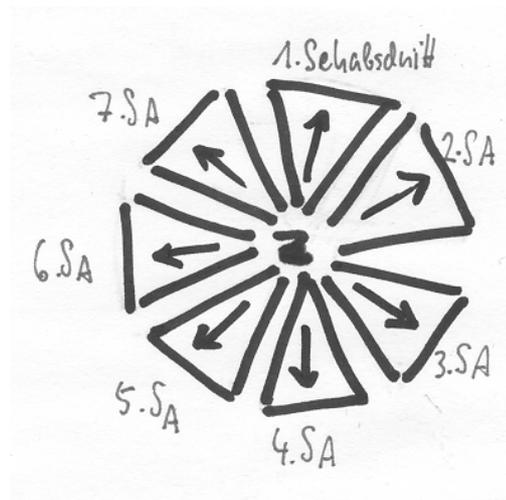


Abb. 63. Skizze zur Ausgestaltung des islamisch-arabesken Musters: Von einem Zentrum gehen Strahlen aus zu verschiedenen Sehababschnitten, aus deren Zusammenwirken eine bestimmte Wahrnehmung entsteht.

Insofern kann ihnen eine ikonoklastische Tendenz zugesprochen werden. Ausgestaltungen des islamisch-arabesken Musters, mit der Tendenz zur Oszillation erzeugen eher Vorstellungen oder Visionen. In einer orientalistisch-islamischen Sichtweise mag die Vision folgende sein:

*„In der islamischen Kosmologie... ist... die Leere... ein ständig wiederkehrender Refrain...“*¹⁶⁸ *„Die Leere, oder das, was frei von Dingen ist, wird zu einer Spur und einem Echo Gottes in der geschaffenen Ordnung, denn allein schon durch ihre Negation von Dingen verweist sie auf das, was über und jenseits von allen Dingen liegt... Der... vergängliche und temporäre Charakter der materiellen Dinge... wird hervorgehoben und die Nichtigkeit der Dinge betont“.*¹⁶⁹ *„Durch die Arabeske... nimmt die Leere den materiellen Dingen ihre erdrückende Schwere und erlaubt es dem Geist zu atmen und sich zu weiten“.*¹⁷⁰

¹⁶⁸ Neil Forrest: Ornamentale Felder [wie Anm. 166], s82

¹⁶⁹ Seyyed Hossein Nasr: Islamic Art and Spirituality. University Press of New York 1987, s186; zit. in: Forrest, a. a. O.

¹⁷⁰ Nasr, a. a. O., s29; zit. in Forrest, a. a. O.

¹⁷¹ Im Aufsatz von Wolfgang Kittler und Gisela Kommerell: werden die Musterformeln der in der Alhambra vorgefundenen Arabesken-Ausgestaltungen in der Anwendung eines Computerprogramms (Turbo-Pascal) nachvollzogen. Die Arabesken-Muster werden graphisch als geometrische Muster ausge-

Entsprechend dieser Idee werden nicht materielle Ausgestaltungen, sondern materialisierte Musterformeln¹⁷¹ wahrnehmbar. Dadurch wird nicht nur die Vergänglichkeit des Materials, sondern auch die Vergänglichkeit des menschlichen, an die Schwerkraft und die Vergänglichkeit des Körpers gebundenen Blicks veranschaulicht. Die Wahrnehmung islamischer Arabeskenausgestaltungen als Materialisierungen abstrakter Musterformeln, wird durch spezifische Erfindungen unterstützt, die den Blick auf die Oberfläche des Trägermaterials konzentrieren. Letztere findet ihren Ausdruck in der Oberflächenbehandlung des Trägermaterials, insbeson-

dere durch chemische Verschmelzung von Silikaten, strukturelle Verflechtung von Webstoffen, Laminierung von Metallen sowie durch den Einsatz von Stuck.

Ausgestaltung der Groteske:

Im Unterschied zur islamischen Arabeskenausgestaltung sind in grotesken Ausgestaltungen bestimmte Einzelmotive nicht in redundanter Wiederholung gegeben. Hier werden eher Vorstellungen bildlicher Versatzstücke erzeugt. In einer grotesken Ausgestaltung werden durch die jeweilige Art der Kombination der Einzelmotive Brüche in der Ordnungsstruktur eines topographisch geprägten Sehens erzeugt. Diese Brüche werden jedoch nicht als intermittierende Stellen sichtbar, sondern lenken den Betrachterblick von der grotesken Ausgestaltung weg, auf Ausgestaltungen der, an die Schwerkraft gebundenen Umgebung, sei dies eine perspektivische Bilddarstellung, der Ort des Betrachterstandpunkts oder eine Architektur.

staltet, sowie in der Transformation in die dazugehörigen Gleichungsformeln analysiert und dargestellt. Vgl. Kittler/Kommerell-Exzerpt, s71 - 74

Z Ausgestaltung der arabesken Bildfassung:

Wird die Grenze zwischen Bild und Nichtbild sichtbar, zwischen der auf einen Prozess hin geöffneten Reflexion und dem Zustand des Oszillierens, in dem die durch die perspektivische Optik der Sehpyramide erzeugte Begrenzung aufgehoben ist, entsteht die arabeske Organisationsstruktur einer Bildfassung, kurz eine arabeske Bildfassung. Dem Nichtbild, dem Zustand des Oszillierens, kann sowohl ein Muster entsprechen, als auch der, während einer Bildbetrachtung nicht sichtbar werdende, Umgebungsraum des Betrachters. Die Grenze, der Zwischenraum oder die intermittierende Stelle zwischen dem künstlichen Raum der „*flachen Tiefe*“ bzw. eines Bildes und dem „*natürlichen*“ Betrachtterraum kann als Bildoberfläche aufgefasst werden: Eine Oberfläche, die das Bild, die „*flache Tiefe*“ bzw. das „*begleitende Sehen*“¹⁷² sichtbar werden lässt. Eine arabeske Bildfassung lässt das Gefasste sichtbar werden, indem sie es in der Oberflächengestaltung oder Fassung so verborgenhält, dass die Ränder, d. h. die Bedingungen, Funktionen und Wirkungen einer Ausgestaltung sichtbar werden. Die arabeske Organisationsstruktur von Bildfassungen ist ein verbildlichender oder imaginativer Prozess, in dem Bilder nicht nur angelegt, vorstrukturiert oder umrissen werden, sondern als bestimmte Bilder sichtbar werden. So kann z. B. ein Bauwerkteil, ein Stück Wand, ein Blatt Papier, ein Möbelstück, ein

¹⁷² Polanyi-Exzerpt, s94

gemaltes oder gezeichnetes perspektivisch angelegtes Bildfeld, ein Ausschnitt aus einem mit islamisch-arabeschem Muster gestalteten Feld, aber auch ein Mensch, ein Tier u. a. verbildlicht und als bestimmtes Bild sichtbar werden.

Zusammenfassend kann formuliert werden: Im Reflexionsprozess zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit entsteht Sichtbarwerdung. Oder: Der Reflexionsprozess zwischen Reflexion und Oszillation ist ein Imaginationsprozess.¹⁷³

¹⁷³ Zum Begriff der „Imagination“ vgl. den Entwurf E. A. Poes, In: Arabeske Bildfassung 4

¹⁷⁴ Vgl. Arabeske Bildfassung 6, s391/392

¹⁷⁵ s58 - 63

Sechs Prinzipien der arabesken Bildfassung¹⁷⁴

Die sechs Prinzipien einer arabesken Ausgestaltung islamischer Prägung lassen sich für die arabeske Organisationsstruktur von Bildfassungen in ihrer allgemeinen Formulierung übernehmen¹⁷⁵ und ergänzen:

Erstes Prinzip: Endlichkeit / Unendlichkeit

Das erste Prinzip weist die Arabeske als Ausgestaltung aus, die die Anlage unbegrenzter Ausdehnung in sich trägt.

Die arabeske Bildfassung ist ein endlicher Ausschnitt aus der Umgebung eines Menschen, die durch dessen an den zeitlichen und örtlichen Horizont gebundenen Blick begrenzt ist, doch zugleich unendlich ausdehnbar gedacht werden kann. Mittels des endlichen zentralperspektivischen Regelwerks ist ein Bild unendlicher räumlich-zeitlicher Ausdehnung konstruierbar, ein Fluchtpunkt, der sich in unendlicher Entfernung zum idealen Punktauge des Betrachters befindet.

Zweites Prinzip: Konstrukt / Metamorphose

Das zweite Prinzip verbindet Prinzipien der Kombination, Zerlegung, geometrischen Konstruktion, Abstraktion, Stilisierung, Schematisierung und Wiederholung mit Prinzipien organisch-metamorphotischer Bewegung.

Das Regelwerk perspektivischer Konstruktion, d. h. der Flächenprojektion, Körperzerlegung und zentralperspektivischen Raumkonstruktion, wird in einer arabesken Bildfassung als ein ideales Konstrukt und eine Abstraktion vom menschlich-organischen Blick, der an den Prozess des physisch-psychischen Werdens und Vergehens gebunden ist, aufgefasst.

Z

AA

AA Drittes Prinzip: Figur / Konfiguration

Das dritte Prinzip zeichnet sich dadurch aus, daß es die arabeske Ausgestaltung mit die Unentschiedenheit zwischen Figur und umgebender Konfiguration beherrscht.

In einer arabesken Bildfassung sind „*Figur und Grund... die Erscheinungsformen ein und derselben Substanz*“, „*Körper und Raum sind verbunden und wenn sich... der Körper aus der flächenhaften Bindung befreit, so kann er nicht wachsen, ohne daß der Raum in gleichem Maße wüchse.*“¹⁷⁶

¹⁷⁶ Panofsky-Exzerpt,
s75 - 80

Viertes Prinzip: Partielle Sicht / Gesamtsicht

Mit dem vierten Prinzip fordert die arabeske Ausgestaltung während des Betrachtungsvorgangs ein Wählen und Entscheiden aus ‚zum größten Teil isolierbaren Formeln‘ heraus. Zugleich scheint sie in der Gesamtsicht stets mehr zu enthalten, als sich dem Auge darbietet. Dadurch wird eine eher ‚meditative‘ Einstellung des Betrachters erzeugt, in der er seine Begrenztheit durch physisch-psychische Horizontgebundenheit übersieht.

Die arabeske Bildfassung materialisiert den aus seiner Umgebung auswählenden Blick des Betrachters, aufgehoben in einer perspektivischen Konstruktion der Übersichtlichkeit. Dadurch entsteht eine Zusammenschau von partieller Sicht und Gesamtsicht.

Fünftes Prinzip: Bedeutung / Nicht-Bedeutung

Das fünfte Prinzip besteht darin, daß die arabeske Organisationsstruktur als Indikator für Ansätze von Bedeutung wirkt und damit das Ensemble: Wahrnehmung - Arabeskenmuster - Gebilde für Fragestellungen nach seiner Erscheinung und Funktion öffnet und offenhält.

In einer arabesken Bildfassung wird sichtbar, daß die strukturierende Wirkung der Zentralperspektive „*zumindest zu einem Teil darauf beruht, die eigene Partikularität immer wieder vergessen zu machen*“¹⁷⁷. Die Vorrangigkeit der historischen Größe zentralperspektivischer Ausgestaltungen und der mit ihr verbundenen Weltsicht im Abendland, ist in der durch sie erfolgten Vergegenständlichung von Bedürfniskonstellationen im Material angelegt, jedoch nicht festgelegt.

¹⁷⁷ Winkler-Exzerpt,
s81 - 83

Sechstes Prinzip: Trennung / Verbindung

Das sechste Prinzip bestimmt die Arabeske als eine Struktur, die eine Oberfläche, bzw. das Ensemble: Wahrnehmung - Arabeskenmuster - Gebilde so organisiert, daß alle drei Faktoren in tendenzieller Getrenntheit verbunden sind. Die Konstruktion der perspektivischen Flächenprojektion ist in der arabesken Bildfassung vom Menschen geschaffener Abdruck bzw. Index auf der Oberfläche eines materiellen Trägers.

AA

Reflexion zur vorliegenden Textfassung

Die sechs Prinzipien einer arabesken Bildfassung islamischer Prägung entsprechen in ihrer allgemeinen Formulierung den sechs Prinzipien eines arabesken Entwurfs, mittels dessen in vorliegender Textfassung die arabeske Organisationsstruktur von Bildfassungen anvisiert wird. Im methodologischen Vorgehen sind bildwissenschaftlich-orientierte Textexzerpte und Abbildungen als Mittel der Thematisierung und Veranschaulichung von Wahrnehmungs- und Gestaltprinzipien eingesetzt. Vorliegende Untersuchung wird ihrem Anspruch nach gelungen sein, wenn sie Indikator eines bildnerischen Prozesses wird. Im bildnerischen Prozess wird ein der Fassungsmethode angemessenes Bildwerk, als Bildwerk vorstrukturiert und damit zur Bildfassung eines bestimmten Bildwerks. Das Bildwerk wird zur arabesken Bildfassung. Als arabeske Bildfassung kann ein Bildwerk wiederum Indikator eines bildnerischen Prozesses werden. Der Indikator eines bildnerischen Prozesses organisiert und strukturiert Zustände vorgegen-ständlicher Art (z. B. Vorstellungen, Ideen), indem er sie verbildlicht: Befindet sich ein Mensch im bildnerischen Prozess mit seiner Umgebung, kann er sich in seiner Sichtbarkeitserfahrung imaginativ fassen.

BB

In einen Prozess von Fragen und Antworten fordert die arabeske Organisationsstruktur die Frage nach ihren Grenzen, ihrer Bedingung, Wirkung und Funktion immer wieder neu heraus. In einer arabesken Organisationsstruktur werden weniger Entscheidungen getroffen, sie ist vielmehr Auslöser eines Unterscheidungsprozesses.

ARABESKE BILDFASSUNG 2:

FIGURA SERPENTINATA

Dem arabesken Entwurf läßt sich das Schema der *Figura serpentinata* zuordnen. Das Urschema der *Figura serpentinata*, der Schlangenlinie ist das Schema einer Wellenlinie. Die *Figura serpentinata*, wie sie seit Dürer eingesetzt und entwickelt wurde, war eine der wichtigen Gestaltformeln in Theorie und Praxis im Europa des 14. Jahrhunderts. Dürers Traktate konnten ihre europäische Wirkung erst im 18. Jahrhundert über den Umweg der lateinischen und italienischen Übersetzungen oder Adaptionen entfalten. Seitdem wurde die *Figura serpentinata* zur zentralen Gestaltformel in Entwürfen der Wahrnehmungsforschung.

Überblick der Textexzerpte zur *Figura serpentinata*

Die Schlangenlinie wird zunächst in Untersuchungen zu zwei Werken Dürers, den „Randzeichnungen zum Gebetbuch Maximilians“¹ und der „Unterweisung der Messung“² vorgestellt.

Die ersten beiden Exzerpte stammen aus zwei Schriften von Gerhart von Graevenitz^{3 4}, der die Schlangenlinie als Variante einer geometrischen Grundfigur beschreibt.

Ganz anders wird die Schlangenlinie von Friedrich Teja Bach⁵ interpretiert, der eine Unterscheidung von freier und konstruktiver Linie vornimmt.

Ein Exkurs über französische „Arabesken“⁶ impliziert, wie sich die *Figura serpentinata* Anfang des 18. Jahrhunderts in Dekorationen und insbesondere in Gemälden von Watteau ausgestaltet.

Ein weiterer Textauszug von Gerhart von Graevenitz⁷ nimmt Bezug auf William Hogarths Werk „Analysis of

¹ Albrecht Dürer: Das Gebetbuch Kaiser Maximilians. Der Münchner Teil mit den Randzeichnungen von Albrecht Dürer und Lucas Cranach d. Ae., Rekonstruierte Wiedergabe, Einführung von Heinrich Sieveking, München 1987 [Original 1514/15]

² Albrecht Dürer: Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit. Faksimiledruck, hrsg. v. Alvin Jaeggli, Zürich 1966 [Original 1525]

³ Gerhart von Graevenitz: Das Ornament des Blicks. Über die Grundlagen des neuzeitlichen Sehens, die Poetik der Arabeske und Goethes „West-östlichen Divan“. Stuttgart/Weimar 1994;

⁴ Gerhart von Graevenitz: Das Ich am Rande. Zur Topik der Selbstdarstellung bei Dürer, Montaigne und Goethe. (Konstanzer Universitätsreden 172) Konstanz 1989

⁵ Friedrich Teja Bach: Struktur und Erscheinung. Untersuchungen zu Dürers graphischer Kunst. Berlin 1996

⁶ M. Stuffmann u. a. (Hrsg.): Jean-Antoine Watteau, Einschiffung nach Cythera. L'Île de Cythère. (Ausstellungskatalog: Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut) Frankfurt am Main 1982

⁷ Gerhart v. Graevenitz: Locke, Schlange, Schrift. Poetologische Ornamente der Lyrik (Zesen, Klopstock, Goethe, Handke) In: Susi Kötzingler / Gabriele Rippl (Hrsg.): Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. (Konferenz des Konstanzer Graduiertenkollegs „Theorie der Literatur“ veranstaltet im Oktober 1992) Amsterdam/Atlanta 1994, s241-262

⁸ William Hogarth: The Analysis of Beauty (...). Hrsg. mit Vorwort v. Joseph Burke, Oxford 1933 [Original 1753]

⁹ Gerhart v. Graevenitz: Das Ornament des Blicks [wie Anm. 3], s19/20

¹⁰ Ernst. H. Gombrich: Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens. Übers. v. Albrecht Joseph, Stuttgart 1982 [Original London/Oxford 1979]

¹¹ Gottfried Boehm: Die Wiederkehr der Bilder. In: Ders. (Hrsg.): Was ist ein Bild? (Bild und Text) München 1994, s11-38

¹² Dietmar Guderian: Mathematik in der Kunst der letzten dreissig Jahre. Von der magischen Zahl über das endlose Band zum Computerprogramm. Ludwigshafen am Rhein 1987, s265; s. a. Arabeske Bildfassung 1, Anm.12

Beauty“⁸, in dem die „geschlängelte Schönheitslinie“ als „serpentine line“ im 18. Jahrhundert vermittelt wird, bis sie zum Allgemeinplatz in künstlerischen Werken wird.⁹

Im Anschluß daran folgt ein Textauszug aus Ernst Gombrichs Forschungen zu Ornament und Kunst¹⁰, der sich mit verschiedenen Prinzipien der Wahrnehmung und Gestaltung beschäftigt.

Das Textexzerpt aus dem Aufsatz von Gottfried Boehm¹¹ zeigt den Versuch, einen Bildbegriff für die abendländische Bildtradition seit dem 15. Jahrhundert zu formulieren, der sich an der Bildwahrnehmung orientiert.

Exkurs: Urschema Wellenlinie

Wellenlinienmotive sind fester Bestandteil des Formenschatzes prähistorischer Funde.^{12 13} Aus gestalttheoretischer Sicht ist die Wellenlinie

„ein Motiv für improvisierende Erfindung, die ein gewisses Maß von Nachgiebigkeit und Unregelmäßigkeit gestattet... Durch diese Nachgiebigkeit... kann... die Wellenlinie... sich jeder Fläche anpassen... Sie erlaubt Verengungen und Ausweitungen, läuft Rändern entlang und füllt Lücken... Gewiss sicherte diese Anpassungsfähigkeit und Biagsamkeit den Erfolg des Motivs, nachdem es einmal eingeführt worden war... Für die Wahrnehmung ist die Wellenlinie... nicht einfach wegen der fluktuierenden Zusammenwirkung von Figur und Hintergrund, die stattfindet, wenn wir von Ausbuchtung zu Ausbuchtung blicken oder von Wellental zu Wellental. Außerdem ist jede diagonale Anwendung für das Wahrnehmen weniger leicht erfaßbar als die Horizontale oder Vertikale.“¹⁴ (Abb. 1)



Abb. 1¹⁵

¹³ Gerhart Dotzler:
Ornament als Zeichen.
Methodologische
Probleme der archäologi-
schen Interpretation.
(Arbeiten zur Urgeschichte
des Menschen, Band 8
Hrsg. v. Helmut Ziegert,
Frankfurt am Main/Bern/
New York/Nancy 1984,
s156, Abb.37; s17f; s. a.
Arabeske Bildfassung 1,
Anm.13

¹⁴ Ernst. H. Gombrich:
Ornament und Kunst. [wie
Anm.10], s196

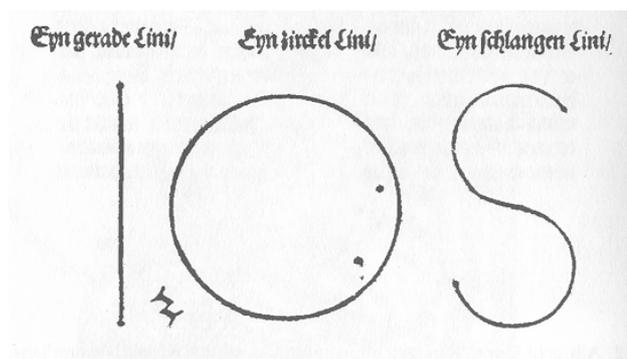
¹⁵ a. a. O., s149, Abb. 149

Exzerpt aus

Gerhart von Graevenitz: Das Ornament des Blicks. Über die Grundlagen des neuzeitlichen Sehens, die Poetik der Arabeske und Goethes „West-östlichen Divan“. Stuttgart/Weimar 1994

Mittels der „Randzeichnungen“ von Dürer strebt der Literaturwissenschaftler G. v. Graevenitz in seiner Schrift „Das Ornament des Blicks“ die Herausarbeitung eines „arabesken Bildbegriffs“¹⁶ an. Graevenitz sieht die „Randzeichnungen“ und die „Unterweisung der Messung“ in einer einzigen Reihe innerhalb Dürers „systematischer Erkundung der Kombinatorik“¹⁷. Er kennzeichnet zunächst die *Figura serpentinata* als Grundelement der Konstruktion. Ausgehend vom Prinzip der Konstruktion verweist er auf eine illusionistische Erscheinung perspektivischer Flächenprojektion. Er versucht die Wahrnehmung mit dem Prinzip der Kombination zu koppeln und daraus das Zusammenwirken von Konstruktion, Simulation und Signifikation zu erklären.

s19 Die ‚*figura serpentinata*‘... die ‚*Schlangenlinie*‘... ist... die Dürersche Ergänzung der geometrischen Grundelemente... neben Euklids Punkt, Gerade und Kreis. (Abb. 2)



¹⁸ a. a. O., Abb. 13

Abb. 2. Albrecht Dürer, Unterweisung der Messung, A liv¹⁸

s15 Aus diesen Grundelementen ist alle Konstruktion abzuleiten. *Das Verfahren... der Konstruktion aus Elementen...* kommt z. B. zur Anwendung, wenn Dürer nach dem Modulverfahren die Frakturschrift entwirft... (Abb. 3) *Dieses Modulsystem der Schrift, uns in Digitalanzeigen allgegenwärtig, entspricht... der Grundstruktur der Drucktechnik. Die Historiographen des Buchdrucks wissen, daß Gutenbergs Erfindung zugleich das Prinzip aller mechanisierten*

¹⁶ Gerhart von Graevenitz: Das Ornament des Blicks [wie Anm. 3], s21

¹⁷ a. a. O., s14

Technologien entdeckte, die Zerlegung der Arbeits- und Herstellungsprozesse in Elemente und Module, die beliebig durch Geräte reproduzierbar und in verschiedenen Herstellungsabläufen zusammensetzbar sind.¹⁹

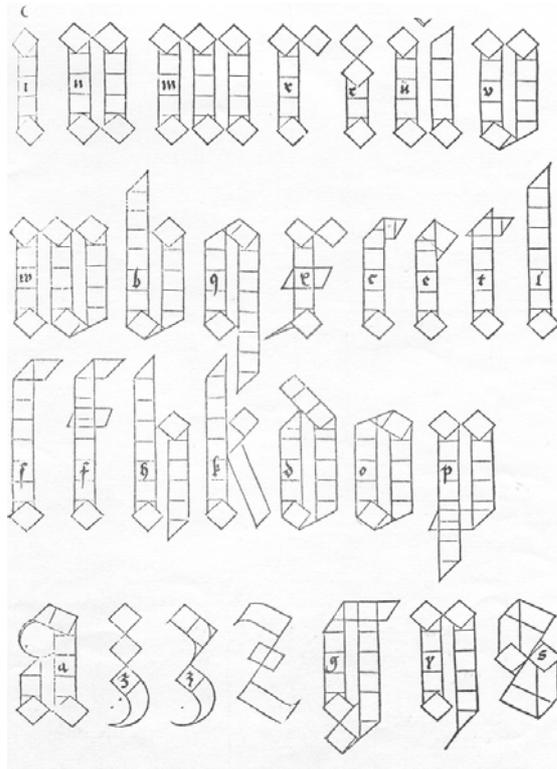


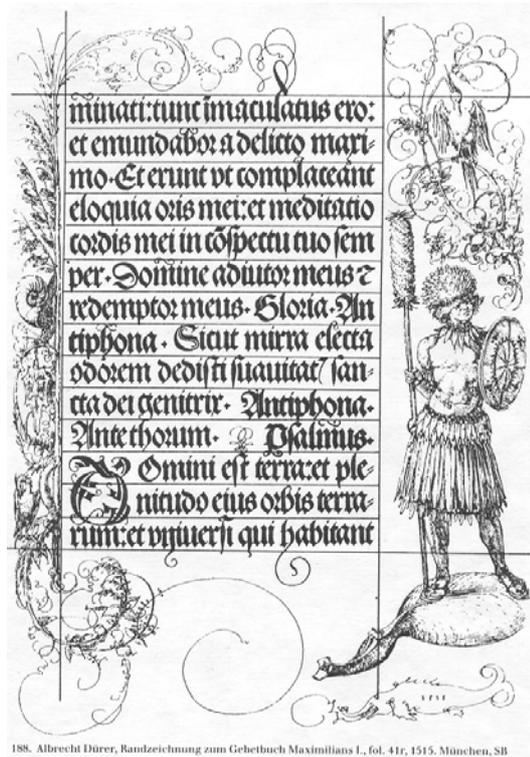
Abb. 3. Albrecht Dürer, Underweysung der Messung, M IIv²⁰

¹⁹ Die Gießform (für Lettern) wird in der Technikgeschichte allgemein als Kern der „Erfindung“ Gutenbergs angesehen, nicht zuletzt deshalb „weil sich das Prinzip der Gießform in allen automatischen Maschinen wiederfindet, die... die materielle Produktion revolutioniert haben.“ In: A. a. O., s15/16

²⁰ a. a. O., Abb. 14

B s14 Die Druckbögen des Gebetbuchs Kaiser Maximilians überführen die Handschrift *der Schreibemeister in den Gebrauch der Drucker*. s15 Die Zeichnungen der Randleisten nehmen auf diese Zwischenstellung des Gebetbuchs Bezug. Als Übergangsformen zwischen der Flächigkeit der alten Handschriftenornamentik und dem Konstruktivismus der Linearperspektive erscheinen sie zwischen diesen beiden Darstellungsprinzipien wie *eingeklemmt... Immer wieder laufen die traditionellen, kombinierten Blumen- und Tierranken in Schönschreiberschnörkel aus... Woanders werden die in die Schreibfläche auslaufenden Schnörkel dreidimensionale Standflächen für perspektivisch gezeichnete Abbilder... Z. B. ist der gezeichnete Löffel, der als Standfläche für eine menschliche Figur dient (Abb. 4) eine ikonographische Variante der Lautenform (Abb. 5). Damit kann der Löffel zu den ‚corpora‘ gezählt werden, die gezeichnet werden, um in den abgebildeten Gegenständen selbst das Prinzip ihrer perspektivischen Konstruktion zur Darstellung zu bringen... Der in seiner perspektivi-*

schen Schiefelage verzogene Grundriss des Löffels... wird unverzerrt als geometrische Linie des Kreises wiederholt im Endschnörkel der unteren Randleiste... sowie als Buchstabschnörkel in der letzten Schriftzeile: Schrift, Ornament und Abbild sind Varianten einer geometrischen Grundfigur!



188. Albrecht Dürer, Randzeichnung zum Gebetbuch Maximilians I., fol. 41r, 1515. München, SB

Abb. 4. Albrecht Dürer, Randzeichnung zum Gebetbuch Maximilians I., fol. 41r, 1515. München, SB²¹

²¹ Friedrich Teja Bach:
Struktur und Erscheinung
[wie Anm. 5], s167, Abb.
188

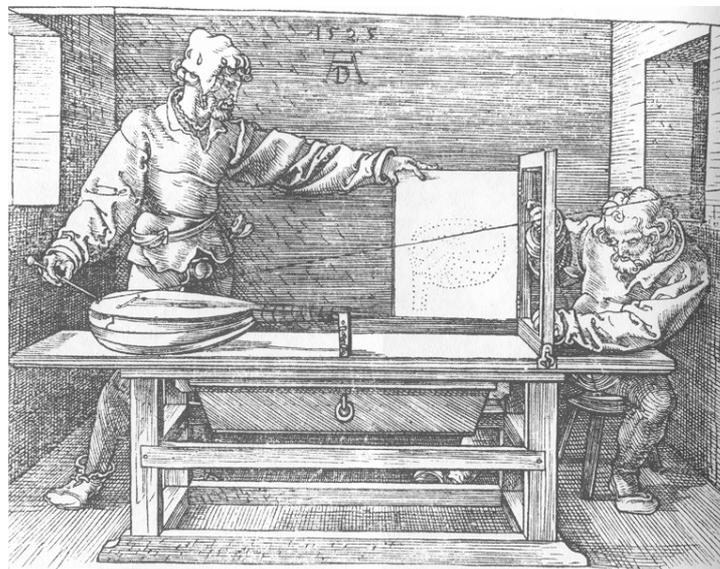


Abb. 5. Albrecht Dürer, Unterweisung der Messung (1525)²²

²² Gerhart v. Graevenitz:
Das Ornament des Blicks
[wie Anm. 3], Abb. 6

Drei Charakteristika wirken in den ‚Randzeichnungen‘ zusammen: Erstens ein Geometrismus, der mit einer Gegenstandsanalyse und -konstruktion verbunden ist. s16 Zum zweiten ist in den Randleisten des Gebetbuchs eine gewisse illusionistische Erscheinung der perspektivischen Ansichten zu sehen, die eine Simulation sichtbarer Gegenstände erzeugt. Diese bleibt jedoch dem kombinatorischen Charakter von Schrift und Bild untergeordnet.

s18 Drittens wird die Frage nach der Bedeutsamkeit dieser konstruierten und zugleich simulierten Phänomenalität der in den Randleisten sichtbaren Gebilde gestellt. Dabei ist nicht die Frage entscheidend, ob sich die Bedeutung der Gebilde in der Wahrnehmung der ‚spezifischen Eigengestalt‘ bildlicher Komplexität erschließt, oder in der Wahrnehmung der Funktionalität der Zeichen. Vielmehr ist die Verbindung zwischen Konstruktion, Simulation und Signifikation eine kombinatorische.

- C** s24 *Die Arabeske... bringt... gerade in ihrer ursprünglichen Ornamentform... die Doppelung... von Systemimmanenz und Referentialität... zur Anschauung... Die ‚Akanthuswellenranke‘ ordnet... Motive, die Blättern ähneln, in ein von aller Nachahmung befreites geometrisches Rapport-Schema... das sich mit seiner regelmäßigen, zeilenförmigen Lineatur dem optischen Erscheinungsbild der ‚Schrift‘ nähert... Die... ‚arabischen‘ Arabesken... haben auch die Schriftornamente wie die Blattornamente behandelt, die Schriftarabesken stehen auf der Grenze zwischen den Prinzipien des Mimetischen und des Geometrischen. s20 Die...
D *neuzeitliche Ornamentik der ‚Arabesken‘ und ‚Grotesken‘... die Dekorationen Dürers oder Raffaels²³... sind vorrangig... als Thematisierungen der Linearperspektive... zu deuten... Die selbstthematische und selbstreflexive Linearperspektive... rückt die ganze Kultur einer von Grund auf neuen Sehweise, eines neuen Blicks auf die Welt, auf die Bilder und die Schrift als Problem vor Augen. s16/17 Als Leser von Druckwerken... vergessen... wir in den meisten Fällen daß wir Teilhaber sind an einer Technik, die unser... Leben... mit ihrem Elementarismus und Konstruktivismus mechanisiert hat... entsprechend ist Dürers Erasmus-Blatt (Abb. 6) ein Bildbeispiel, in dem der Blick so perspektivisch gelenkt wird, daß ihm der Apparat seiner geometrischen Zurichtung... entschwindet... Dazu trägt bei, daß die perspektivischen Konstruktionsobjekte... zeichnerisch so modelliert... sind, daß Eindrücke plastischer Gegenständlichkeit des Sichtbaren, fast**

²³ Die Dekorationen Raffaels oder Dürers wurden den Poetologen der Romantik, wie Schlegel und Goethe, zum Vorbild. Vgl. a. a. O., s20

körperliche Greifbarkeit entstehen, die alles Konstruierte und Konstruierbare hinter sich lassen.

D



²⁴ a. a. O., Abb. 1

Abb. 6. Albrecht Dürer. Kupferstich. Erasmus von Rotterdam (1526)²⁴

s24 Eine arabeske Schrift dagegen ist eine Schrift, in der die ‚*imaginäre Materialität*‘... der Druckschrift, des Signifikanten als Grenze zwischen der Materie und ihrem Bezug auf das Bezeichnen... umgesetzt ist. In der arabesken Schrift stößt die Materialität der Zeichenerzeugung, die die Stimme, Handschreiben und Druckpresse einschließt... zusammen mit der nicht mehr greifbaren Imagination des Benenn- und Erfindbaren... Arabeske Schrift wird im lesenden Blick überschritten, weil die Ordnung ihrer Zeichenmaterialien neuen Sinn hervorbringt und weil ihre Bedeutungen vorgegebenen Sinn repräsentieren. Konstruierter und simulierter Sinn verschränken sich zu einer gesteigerten Signifikation, die... nicht-arabeske Schriften nicht umschreiben können.²⁵

²⁵ Grävenitz' literaturwissenschaftliche Untersuchung einer arabesken Schrift bei Schlegel und insbesondere bei Goethe bleibt hinsichtlich der angestrebten Bildfassung unberücksichtigt. Hier soll die Arabeske als arabeske Organisationsstruktur von Bildfassungen entwickelt werden. Dabei ist die Arabeske als ikonische Struktur, die Sichtbarkeit erzeugt, gefordert. Diesbezüglich sind Ausgestaltungen der Arabeske, die primär sehend erfasst werden, zu untersuchen.

s17 Hinsichtlich der Malerei wurden im 17. Jahrhundert von Nicolas Poussin die Begriffe ‚aspect‘ und ‚prospect‘ unterschieden. ‚So kann man sagen, daß der einfache Anblick (aspect) eine natürliche Operation ist, während das, was ich als Hinblick (prospect) bezeichne, eine Leistung

E

E *der Vernunft ist, die von dreierlei abhängt, nämlich dem Auge, dem Sehstrahl und dem Abstand zwischen Auge und Gegenstand.' Dem Bildbegriff... der auf den ,aspect' gerichtet ist, auf die ,Betonung der Oberfläche der Gegenstände, ihre Farben und Materialität'... steht der Bildbegriff... gegenüber, der mit dem ,prospect' der Gegenstände ihre ,Lokalisierung in einem klar erfaßbaren'... geometrischen Raum betont... Unter der Sichtweise des ,aspects' erscheint das Bild der Welt als ein materieller Abschnitt aus dieser, hinsichtlich des ,prospects' erscheint das Bild der Welt als ein Konstruktionsrahmen, in dem von einem festen Standpunkt aus, ein Ausblick auf die Welt gegeben ist.²⁶*

²⁶ Vgl. Svetlana Alpers: Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts. Köln 1985, s103, s108, s114; In: Gerhart v. Graevenitz: Das Ornament des Blicks [wie Anm. 3]

Exzerpt aus

Gerhart von Graevenitz: Das Ich am Rande. Zur Topik der Selbstdarstellung bei Dürer, Montaigne und Goethe. (Konstanzer Universitätsreden 172) Konstanz 1989

Textausschnitte aus der Schrift: „Das Ich am Rande“ umreißen den Begriff der Kombination, den Gerhart v. Graevenitz entwickelt, genauer und zeigen die Grenzen dieses Begriffs hinsichtlich der Arabeske als Bildfassung, deren Funktion es ist, Bildwerke sichtbar werden zu lassen.

s7 Mit Hilfe des Bildmotivs vom ‚Ich am Rande‘... erheben Texte das Verhältnis von Ich und Schreibweise zum Thema... Im Bezug auf das kombinatorische Denken werde ich den Topos vom ‚Ich am Rande‘ betrachten... ‚Topisch‘ meint dabei zunächst nur die einfache Bedeutung des griechischen ‚topos‘ als Ort... In einer zweiten Bedeutung... eine bestimmte Denkmethode, in der die Ortsmetaphorik strukturierende Funktion besitzt. Da heißt Topik dann Erfindungskunst mit dem ‚Topos‘ als Sitz, als Quellenpunkt von Argumenten... s8 Topos ist das ‚Ich am Rande‘ schließlich auch in der uns eigentlich geläufigen Bedeutung, die ‚topoi‘ versteht als Klischees, als standardisierte Formeln und als Allgemeinplätze. Solche Topoi stehen für traditionsgebundenes Denken und verbinden meist mit prägnanter Zeichenhaftigkeit eine ebenso unprägnante, diffuse Bedeutung. Die Besonderheit unseres Topos vom ‚Ich am Rande‘ liegt nun darin, daß er in jeder seiner Variationen die Erinnerung an den ursprünglichen Kontext der ‚Kombinatorik‘ wachhält... Er ist ein Topos, der uns daran erinnern kann, daß unser vereinfachter Wortgebrauch von den Allgemeinplätzen und Klischees... Schwundstufe ist eines... hochkomplexen Umgangs mit Zeichen- und Bedeutungsordnungen... Die Bild- und Textzeugnisse des ‚Ich am Rande‘ praktizieren genau die Kombinatorik, die sie mit ihrer Bildformel bezeichnen. Die Frage erhebt sich... Lassen sich topische Textverfahren nur ‚topisch‘ in Bildern und Formeln thematisieren? Sind sie nicht theoriefähig? Hier deutet sich eine zweite Hinsicht des allgemeinen Begriffes von ‚Topik‘ an. Als wissenschaftliche Methode ist sie seit Descartes abschließender Kritik endgültig verbannt ins Reich des vor-theoretischen Meinens... Als ein nur ‚mittleres Allgemeines‘ hält sie den Normen logisch kohärenter Prinzipienkonstruktion nicht stand. s9 Vielleicht liegt darin aber auch ihre Chance.

F

s14 Bei Montaigne wird aus dem ‚Ich am Rande‘ ein literarischer Topos... Der Anfangsabschnitt in Montaignes Essay ‚Von der Freundschaft‘ erzählt von der Arbeitsweise eines Malers... ‚Er wählte die beste Stelle in der Mitte jeder Wand, um darauf mit seinem ganzen Können ausgearbeitete Gemälde zu setzen; und die leeren Stellen rundum‘, den Rand also, ‚füllte er mit Grotesken.²⁷... Montaigne fährt fort mit einer Erklärung, was Grotesken seien, und die Passage gilt in der Regel als erster Beleg für den literarischen Gebrauch des Groteske-Begriffs²⁸... Montaigne... wendet die... Groteske-Definition auf sein eigenes essayistisches Schreiben an: ‚Was ist dies hier in Wahrheit auch anderes als Grotesken und Zerrgebilde, aus verschiedenen Gliedern zusammen-gestückt, ohne bestimmte Gestalt, ohne andere zufällige Ordnung, Folge und Verhältnis? `Oben ein schönes Weib, unten als Fischschwanz endend.´ Ich halte wohl in diesem zweiten Teil mit meinem Maler Schritt, aber im andern und bessern Teil bleibe ich stecken.²⁹ s15 Als ‚flaneur‘, der sein Urteil spazierenführt, als Vagabund der Abschweifungen ist der Essayist tatsächlich nicht in der Lage, ‚Schritt zu halten‘ mit dem Maler.³⁰ Er kann die Mitte des Bildes nicht ausfüllen, die Metaphorik wendet sich zurück zum Ausgangspunkt, zum ‚Rand‘ gehört die ‚leere Mitte‘... Die ‚leere Mitte‘ bezeichnet jetzt den Gegenstand des Schreibens, oder seine Stelle, die auszufüllen sich Montaigne nicht in der Lage fühlt. Montaigne wollte eigentlich das Bild seines Freundes Etienne de la Boëtie zeichnen. Dem sieht er sich nicht gewachsen. So ersetzt er das Bild des Freundes durch ein Bild von dessen Abhandlung ‚Die freiwillige Knechtschaft‘. Der Text des Freundes ersetzt seine Person. Gleiches gilt für den ‚Doppelgänger‘ des Freundes, für sein ‚Spiegelbild‘, den Autor des Essays selbst. Was er schreibt, ersetzt sein Ich, ja, es ist sein Ich: ‚Ich bin es, den ich darstelle‘, behauptet die Vorrede zu den Essays, ‚ich bin selber, Leser, der einzige Inhalt meines Buches.‘³¹ Über eine ganze Kette von Ersatzstellen und Verschiebungen erobert sich Montaignes Bild vom grotesken Rand schrittweise sein Thema, das ‚Ich‘: der Rand ersetzt die Mitte, in der Mitte ersetzt der Text des Freundes dessen Charakterbild, das Beispiel des Freundes ersetzt das zentrale Thema aller Essays: das Verhältnis des Autor-Ichs zu seinem Buch. s16 Dabei widersprechen Gleichsetzung und Unterscheidung von Ich und Buch einander nicht, vielmehr markieren sie zwei komplementäre Bedingungen aller sprachlichen Repräsentation. Repräsentation wird dabei aufgefaßt in ihrer allgemeinsten Form als Alterität, als Anders- und

²⁷ Vgl. Albert Thibaudet und Maurice Rat (Hrsg.): Montaigne. Oeuvres complètes. Paris 1962, I, 28, s181-182a (a = 1580; b = 1588; c = Zusätze seit 1589 im Exemplar von Bordeaux) Dtsch. Übers.: H. Lüthy: Michel de Montaigne. Zürich 1985 [1953] s219f; In: Gerhart v. Graevenitz: Das Ich am Rande [wie Anm. 4]

²⁸ Vgl. Wolfgang Kayser: Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Oldenburg, 1962 [1957], s25-29; In: Graevenitz, a. a. O.

²⁹ Albert Thibaudet und Maurice Rat (Hrsg.): Montaigne. [wie Anm. 27]

³⁰ a. a. O., III, 9; s941c; II, 9; s388a; III, 9; s973b; III, 9; s973c

³¹ a. a. O., Au lecteur, s9

³² Zur Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat vgl. Hartmut Winklers Überlegungen zu Derrida. Vgl. Hartmut Winkler: Docuverse. Zur Medientheorie der Computer. München 1997, s269-271

³³ Albert Thibaudet und Maurice Rat (Hrsg.): Montaigne. [wie Anm. 27], II, 8; s383c

³⁴ a. a. O., II, 10; s388a vgl. Lüthy, s387

³⁵ a. a. O., III, 9; s941c vgl. Lüthy, s759

³⁶ a. a. O., III, 9; s941b vgl. Lüthy, s758

³⁷ Albrecht Dürer: Das Gebetbuch Kaiser Maximilians [wie Anm. 1]

Fremdheit zwischen Zeichen und Bezeichnetem, die zugleich eine unaufhebbare Beziehung einschließt. Nur im Zusammenhang des Bezeichnens³² entsteht ein Verhältnis von Zeichen und Bezeichnetem, dessen Charakter die Alterität ist... ‚Das Buch ist reicher als ich, wie ich weiser bin als mein Buch.‘³³ s17 Das Buch schafft ein doppeltes Ich, ein zurechtgemachtes neben dem verborgenen... ‚Immerhin muß man sich erst kämmen, muß sich zurichten und bürsten, um sich öffentlich zu zeigen. So aber putze ich mich ohne Unterlaß; denn ich stelle mich ohne Unterlaß dar.‘³⁴ Eine andere vom Buch erzeugte Doppelung ist die von vergangenem und gegenwärtigem Ich. ‚Meine ersten Bücher erschienen im Jahre 1580... Ich heute und ich einst, das sind zweierlei Menschen‘³⁵ s18 Groteske Kombinationen halten die Fremdartigkeit ihrer Teile aufrecht und bleiben doch Beziehungen. Montaignes Buch verzichtet keineswegs auf die Kategorien von Beziehung, Einheit und Zusammenhang. Aber deren Ordnung ist kombinatorischer und nicht hermeneutischer Natur. s19 Rand und Mitte... stellen... zusammen die formale Ganzheit einer Beziehung dar, in deren Rahmen die Kombinatorik des Schreibens sich in ein kombinatorisches Verhältnis setzt zu seinem Thema, dem Ich... Die höhere Einheit des ‚Ich‘ wiederum wird nur dargestellt in den wechselnden Konstellationen seiner Alteritätsbeziehungen, nicht als organisierende Totalität des ‚Sinns‘. Auch die Ganzheit von Montaignes Buch bleibt ohne normative Kraft, bedeutet keinerlei Totalitätsentwurf: ‚Ich füge hinzu, doch ich verbessere nicht.‘³⁶

s10 Dürer hat in den Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians³⁷ sowohl den Augenblick des Umschlagens beim Umblättern... als auch den Moment des Einfügens, als Augenblick der Kombination zu einem eigenen Bildthema gemacht... So schlägt zum Beispiel beim Umblättern die ‚erhabene‘ Marienkrönung (Abb. 7) um in die ‚niedere‘, schwanenbekrönte Bäuerin. (Abb. 8) Eine heidnische Bildsäule (Abb. 9), Repräsentantin des Heterogenen, ja des Entgegengesetzten im christlichen Gebetbuch... wird gezeigt in jenem labilen Augenblick, in dem beide Bewegungen möglich sind, die Einpassung in die Halterung oder das Herausheben aus der Einfügung. Diese Verbildlichung des kombinatorischen Augenblicks ist selbst aber sogleich wieder Teil eines kombinatorischen Gefüges: die heidnische Bildsäule eröffnet eine Sequenz von Randleisten, an deren Ende die Monogramm-Apotheose stehen wird (Abb. 10) und die zusammengehalten wird durch variierende Motiventsprechun-

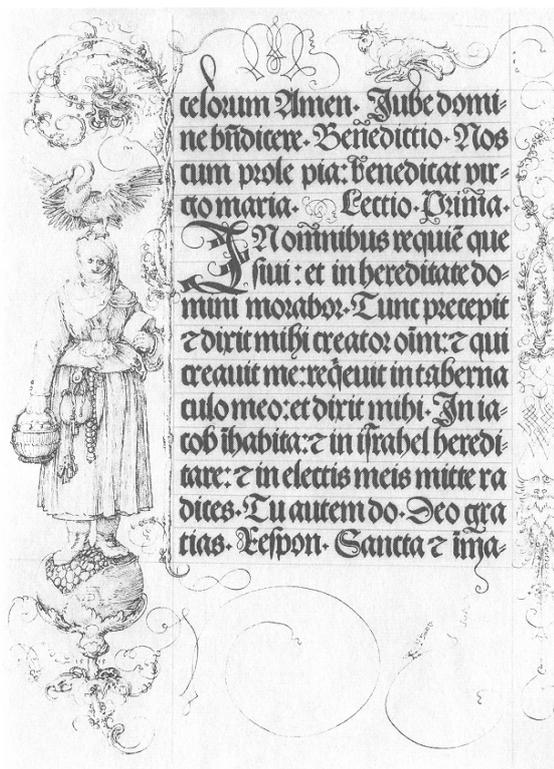
gen. Am auffallendsten sind die Entsprechungen der Putti. s12/13 Das Dürersche Monogramm-Ich... hat... gewissermaßen zwei Plätze... es ist Stelle im kombinatorischen System der Bilder, und es hat seinen Ort am Rande der Bildseite, ein Ort, der über seine Bilder wiederum kombinatorische Beziehungen unterhält zum Text in der Mitte... Das Dürersche ‚Ich am Rande‘ zeigt mit dem Ort des Randes auf das Prinzip des kombinatorischen Beifügens, mit dessen Hilfe es zur Schnittstelle wird im kombinatorischen System.

s12 ‚Topisches Denken‘... heißt... für Dürers Zeitgenossen: Begriffe, Vorstellungen und Bilder zu konstruieren als... kombinatorische Schnittpunkte in einem riesigen System der Überlieferungen.



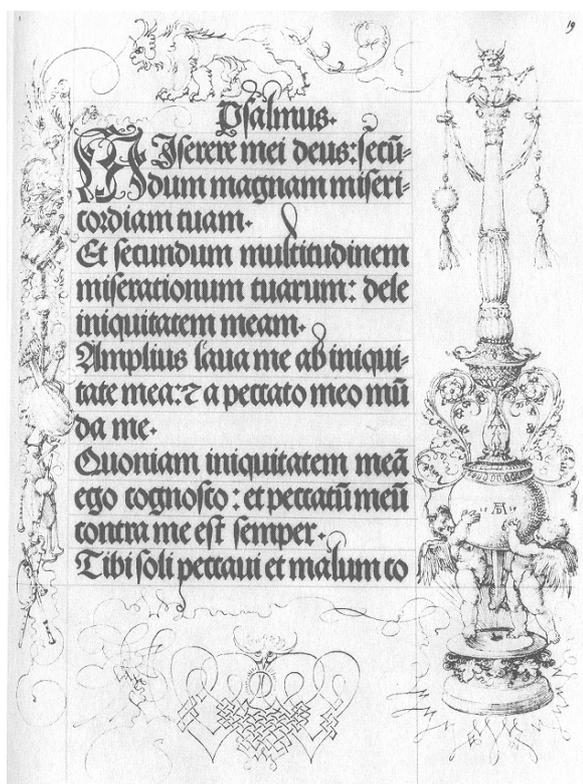
Abb. 7. Albrecht Dürer,
Randzeichnung zum Gebetbuch Kaiser Maximilians, fol. 51v³⁸

³⁸ Gerhart v. Graevenitz:
Das Ich am Rande [wie
Anm. 4] s50, Abb. 5



³⁹ Gerhart v. Graevenitz:
Das Ich am Rande [wie
Anm. 4] s50, Abb. 5

Abb. 8. Albrecht Dürer,
Randzeichnung zum Gebetbuch Kaiser Maximilians, fol. 51r³⁹



⁴⁰ a. a. O., s51, Abb. 6

Abb. 9. Albrecht Dürer,
Randzeichnung zum Gebetbuch Kaiser Maximilians, fol. 19r⁴⁰

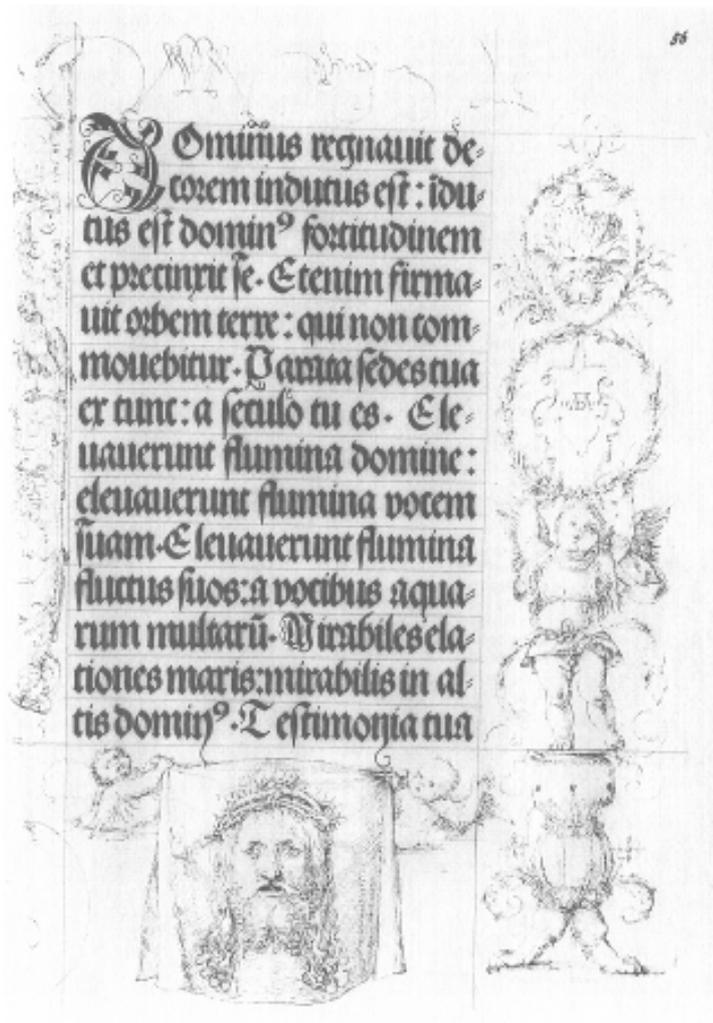


Abb. 10. Albrecht Dürer,
 Randzeichnung zum Gebetbuch Kaiser Maximilians, fol. 56r⁴¹

⁴¹ a. a. O., s54, Abb. 8

Exzerpt aus

Friedrich Teja Bach: Struktur und Erscheinung. Untersuchungen zu Dürers graphischer Kunst. Berlin 1996

F. T. Bach kennzeichnet in seinem Buch „Struktur und Erscheinung“ die „Randzeichnungen“ als Gegenstück zu der „Unterweisung der Messung“. In der Argumentation von F. T. Bach verwendet Dürer die Schlangenlinie in zwei verschiedenen Ausgestaltungen und zwei verschiedenen Funktionen: Die Schlangenlinie sieht er in ersterem Werk Dürers als freie sich entwickelnde Linie der Bewegung, in letzterem als konstruierte Darstellung, die sich zum praktischen Gebrauch eignet. Bach beschreibt die Gestaltungsprinzipien der „Randzeichnungen“ in Absetzung derer, die er in der Ornamentgroteske und der Buchmalerei des späten 15. Jahrhunderts ausmacht. Im weiteren rückt er die „Randzeichnungen“ in die Nähe der gotischen Konstruktionslinie. Darüber hinaus macht Bach die Nähe seines Konzepts der Linie zu den ästhetischen Schriften Dürers, den philosophischen Vorstellungen damaliger Zeit sowie zu den naturwissenschaftlichen Schriften von Paracelsus deutlich.

s297 *In gewissem Sinne sind die ‚Randzeichnungen‘ ein Gegenstück zu Dürers ‚Unterweisung der Messung‘... Führt er in jenen die explicatio der freien Linie vor, so ist diese der explicatio der konstruktiven Linie gewidmet. Deren Entfaltungsbewegung wird im ersten Buch der ‚Unterweisung‘... exemplarisch aufgezeigt. Sie führt vom Punkt zu den Linien, Flächen und Körpern und der virtuell unendlichen Zahl von Figuren, die aus diesen Elementen entwickelt werden können: ‚Die Schlangen Lini ist vnendlich zuerndern, darauß man wunderbarlich ding mag machen‘⁴² s298 Die Einheit der konstruktiven Linie ist die Idee des Punktes, die dem ‚gemüt‘ durch einen mit der Feder gesetzten Punkt angezeigt werden kann. Die Einheit der freien Linie dagegen ist die Bewegung (bewegte Ruhe) des Schöpferischen, die in der Bewegung der freien Linie anschaulich wird. Die eine läßt sich systematisch darstellen und zum praktischen Gebrauch unterweisen, die andere kann nur als sich vollziehende zur Schau gestellt werden. In beiden Fällen ist die Bewegung unendlich, in beiden auch auf die Erfindung von Neuem gerichtet... In der Explikationsbewegung der konstruktiven Linie aber ist die inventio wesentlich eine Tätigkeit des Sub-*

⁴² Dürer: Unterweisung I, fol. A 2v.; zit. in: Friedrich Teja Bach: Struktur und Erscheinung [wie Anm. 5]

H jekts, das vom Gerüst kontrollierbarer Verfahrensweisen aus eine neue Variante der Konfiguration erzeugt (,wunderbarlich ding machen'); während in der Bewegung der freien Linie das Erfinden von Neuem... durch einen Qualitätssprung im Alten geschieht (,sich besampt'), in einem Vorgang der letztlich nicht kontrollierbar ist. Beide Bewegungen ergänzen sich, berühren sich auch, sind aber nicht aufeinander reduzierbar.

I s9 In den ,Randzeichnungen' entsteht durch metamorphotisches⁴³ Entsprechungsverhältnis... zwischen Linienarabeske im Oberrand einer Seite und entsprechender figürlicher Darstellung im Unterrand s10 das Zusammenspiel von Struktur und Erscheinung.

s11 Dabei bleibt unentschieden, ob zuerst die obere oder zuerst die untere Ausführung entstanden ist.

s10 Die abstrakte Linienarabeske... hat... oftmals den Charakter einer Strukturlinie, die in einer figürlichen Darstellung gegenständlich ausgeführt ist. Der Begriff der Struktur... meint eine Gestalt- oder Linienform, die als abstraktes Schema einer figürlichen Erscheinung fungiert... Struktur... wird... im Prozess der Gestaltung gesetzt... und ist im Bewegungsgestus einer einzelnen Linie gegeben. s13 Einige Linienarabesken zeigen... Struktur nicht nur als gesetzte, sondern veranschaulichen deren Entstehen... in einem Liniengebilde, das s14 verschiedene Stadien durchläuft und unterschiedliche Bewegungsqualitäten aufweist. Die Struktur ist hier nicht geschlossene Entität mit Gestaltcharakter; sie ist vielmehr Moment oder Ausschnitt einer offenen, prinzipiell unendlichen Bewegung... Dürers Äquivalent zu Leonardos Fleck... kann darin gesehen werden, daß sich das unbestimmt Amorphe in seiner natürlichen Zufälligkeit und das unbestimmt Lineare in seiner artistischen Raffinesse entsprechen... die Unbestimmtheit ihres Gewebes enthält Ansatzpunkte für die Gestaltung. s287 Die Einheit... der einzelnen Gebilde der ,Randzeichnungen' wird vor allem... deutlich... in den Übergängen⁴⁴ s289 von Strukturarabeske und kreatürlicher Erscheinung... die... Teil ein- und derselben Linienbewegung sind. s287 Z. B. sind im Oberrand... Rankengeäst... Tier Schnörkel, reine Arabeske und Buchstabe Erscheinungsformen einer Linienbewegung... oder (Abb. 12, 13)... der Rankenstab des Außenrandes... wandelt... sich... im Oberrand in die... Strukturlinie des Kamels im Unterrand... an die sich ein nur andeutungsweise gegenständlich gefasster Phantasiefisch anschließt... usw., z. T. erscheinen... die vier... Ränder wie von einer einheitlichen Wellenbewegung durch-

⁴³ Der Begriff des Metamorphotischen zielt auf die phänomenale Wandlung einer Form, auf die verschiedenen Erscheinungsweisen eines einzelnen Motivs. Vgl. Bach, a. a. O., s254

⁴⁴ Zum Begriff „Übergang“: Ein Übergang wird bezüglich einer arabesken Organisationsstruktur von Bildfassungen als Reflexionsprozess aufgefasst: Brüche ermöglichen Übergänge, indem sie die Bedingung dafür sind, daß die Konsequenzen, die aus ihnen folgen, reflektiert werden können. Brüche können deshalb als „intermittierende Stellen“ einer Ausgestaltung aufgefasst werden, die auf einen Reflexionsprozess hin geöffnet ist. Der am Menschen orientierte Reflexionsprozess ist auf Sichtbarkeit und Verbildlichung geöffnet. In dieser Auffassung werden Brüche zu Sprüngen.

kleine Sprünge



große Sprünge

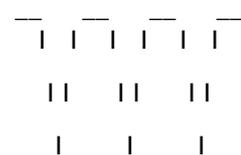


Abb. 11. Skizze: Übergänge durch Sprünge Große Sprünge, fordern ein Verlassen des Orts der Oberfläche, des Orts der Sichtbarwerdung heraus. Die Frage stellt sich: Welche Motivation führt zu einem Akt der Zurückwendung, um wieder den Ort der Oberfläche zu erreichen?

zogen... Als Ausgleich zwischen einer einheitlichen Linienbewegung und dem Recht der Erscheinungsform der je einzelnen Figur hat sie Theodor Hetzer⁴⁵ beschrieben...

⁴⁵ Vgl. Theodor Hetzer:
Über Dürers Rand-
zeichnungen im Gebet-
buch Kaiser Maximilians.
In: Ders., Die Bildkunst
Dürers. Hrsg. von
Gertrude Berthold.
Mittenwald/Stuttgart
1982, s294, s297; zit. in:
Friedrich Teja Bach:
Struktur und Erscheinung
[wie Anm. 5]



Abb. 12. Albrecht Dürer, Randzeichnung zum Gebetbuch Maximilians I., fol. 42v, 1515. München, SB

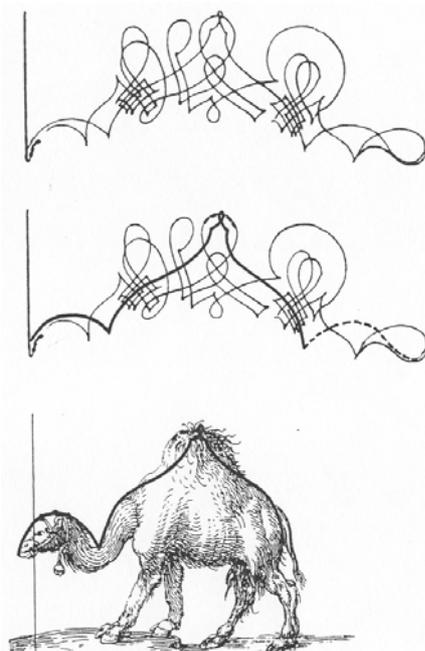


Abb. 13. Albrecht Dürer, Randzeichnung zum Gebetbuch Maximilians I. (Oberrand und Unterrand aus Abb. 194, Analyse F. T. B.)⁴⁶

⁴⁶ Friedrich Teja Bach:
Struktur und Erscheinung
[wie Anm. 5], s172, Abb.
194; s173, Abb. 195

s282 In Dürers ‚Randzeichnungen‘... sind... Strukturlinien, die sich als freie Variationen einer geometrischen Figur vorstellen lassen... die Ausnahme... Die gegenständlich gegebene Figur ist nicht durch geometrische Grundformen ausgemessen, sondern durch einen Linienzug... Der Linienzug entspricht in gewissem Sinne dem System von Kreis- und Vieleckformen, das... Dürers... frühe Proportionsfiguren bestimmt. (Abb. 14) s275 Die wiederum sind in ...die Tradition des gotischen Konstruktionssystems zu stellen. (Abb. 15) s273/74 Das Bauhüttenbuch... von Villard de Honnecourt um 1235... zeigt, wie Figuren durch geometrische Liniensysteme, vor allem durch Kreisbögen, Dreiecks-, Rechtecks- und Pentagrammformen... erschlossen werden. Die so erstellten Körperschemata dienen... der Bestimmung der Hauptabmessungen... von Körperteilen oder Figurengruppen sowie der Kontur der Figur und ihrer Bewegungsformen... Sie zielen nicht auf den organisch aufgefassten Körper, sondern... liefern ein geometrisches Grundgerüst der Flächenverteilung der Figur... sowie Leitlinien‘, Körperschemata und ‚Skizzenformeln‘ für den Werkstattgebrauch.

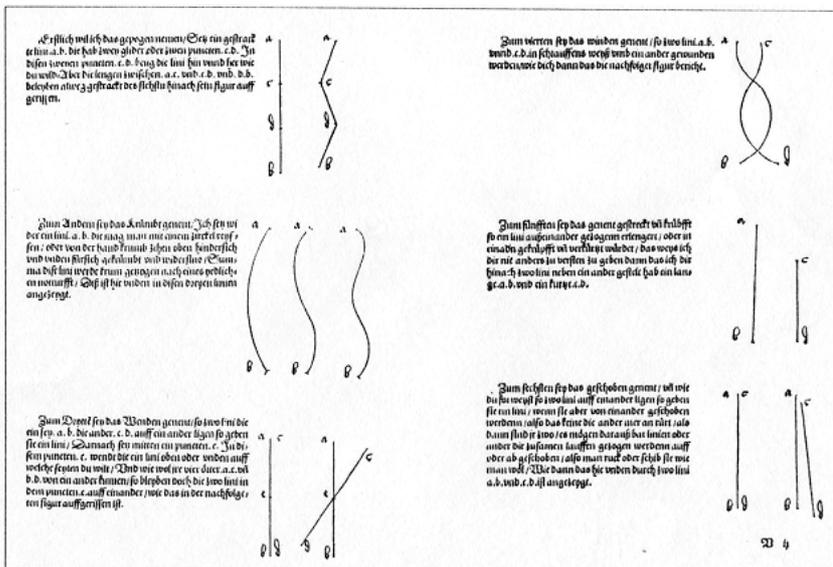


Abb. 14. Albrecht Dürer, Sechs Stellungen, Vier Bücher von menschlicher Proportion. Nürnberg 1528⁴⁷

⁴⁷ a. a. O., s277, Abb. 324

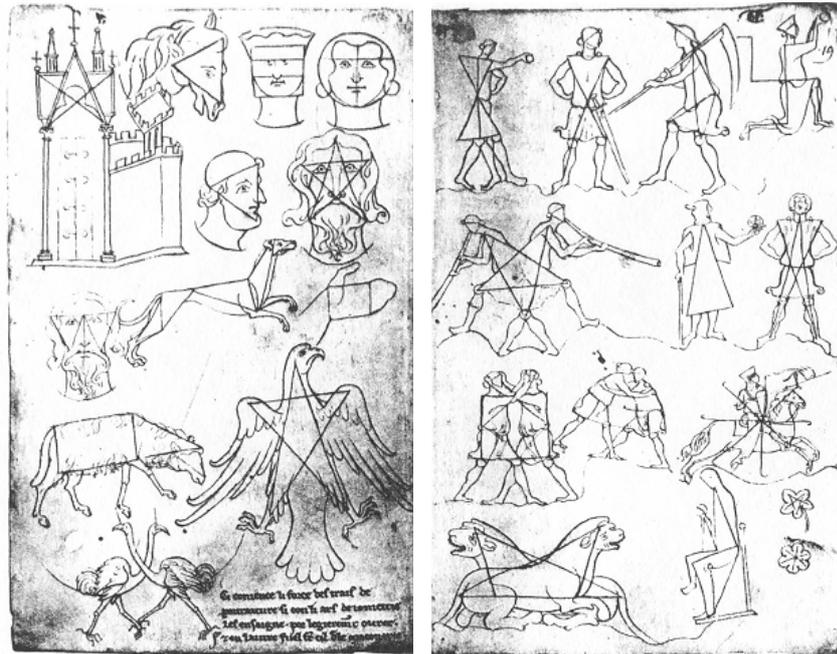


Abb. 15. Villard de Honnecourt, Bauhüttenbuch, fol. 18v und fol. 19r, um 1235. Paris, BN⁴⁸

⁴⁸ a. a. O., s274, Abb. 318, Abb. 319

s265 Ein Vergleich der ‚Randzeichnungen‘ mit Beispielen der Buchmalerei des späten 15. Jahrhunderts zeigt, daß letztere Dürer zu seinen Entsprechungen von *Figur und Strukturlinie... angeregt haben... mögen*. (Abb. 16)

s267 Die Handschriften der Buchmalerei weisen jedoch *eine wesentliche Differenz... zu Dürers ‚Randzeichnungen‘* auf.

s269 Im Beispiel der Buchmalerei stehen *Figur und Grundlinie bzw. Ranke* in einem Verhältnis, das die Verwandtschaft ihrer Bewegung betont. In Dürers ‚Randzeichnungen‘ aber sind *beide voneinander... getrennt platziert in einem regelmäßigen Verteilungsmuster von Strukturlinie im Oberrand und Figur im Unterrand... und werden dadurch erst in einen expliziten strukturellen Bezug... gebracht*. (Abb. 17)

s273 Ein weiterer Unterschied zur Buchmalerei besteht darin, daß in ihr *um 1500... eine wachsende Tendenz zur Verräumlichung... stattfindet*, während Dürers ‚Randzeichnungen‘ nicht auf eine *Einheit des Raumes, sondern... auf eine Einheit der Linie* angelegt sind.

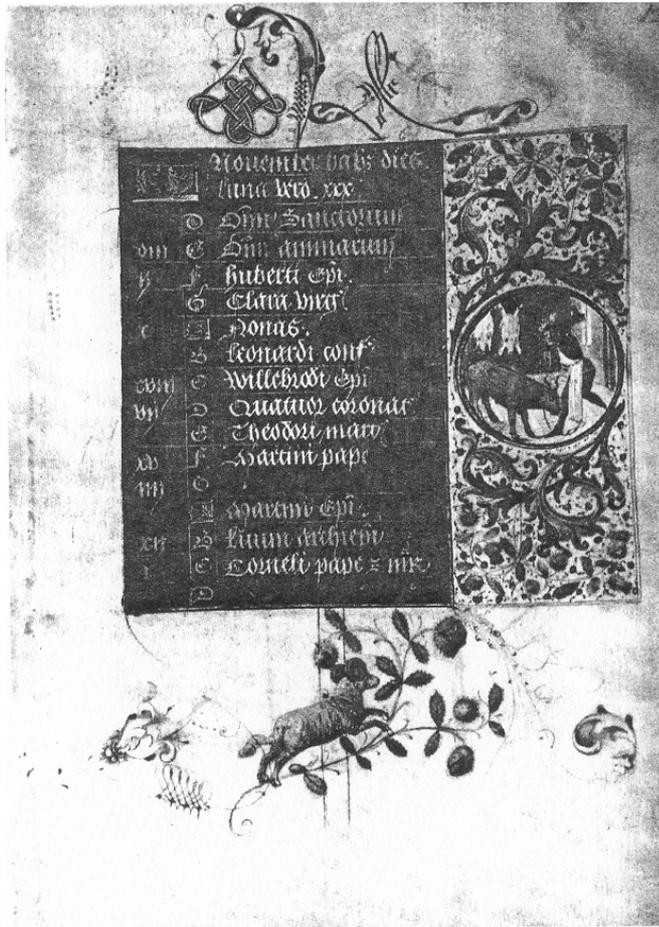


Abb. 16. Kalenderblatt November, Stundenbuch der Maria von Burgund, fol. 12r, nach 1475. Wien, ÖNB⁴⁹

⁴⁹ a. a. O., s266, Abb. 305

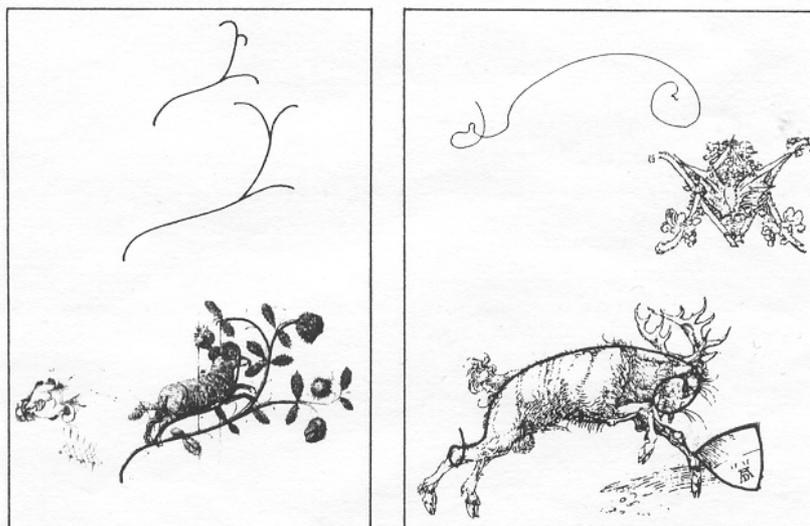


Abb. 17. von links nach rechts: Stundenbuch der Maria von Burgund (Detail); Albrecht Dürer, Randzeichnung zum Gebetbuch Maximilians I., (Detail aus fol.25r, 1515. München, SB. Analyse F. T. B.)⁵⁰

⁵⁰ a. a. O., s271, Abb. 313

s248 Während in Dürers ‚Randzeichnungen‘ das vorherrschende Prinzip... das metamorphotischer Entsprechung... ist, sind s253 Entstehung und Weiterentwicklung... der Ornamentgroteske (Abb. 18) durch das Prinzip der Kombination bestimmt... die... auf die Veränderung in der Anordnung... verschiedener Elemente... zielt... Innerhalb dieser Kombinationskunst lassen sich, je nach Gesichtspunkt, manche Veränderungen auch als Metamorphose beschreiben. Fremde Motive werden übernommen und ihrem neuen Kontext entsprechend umgewandelt. s254 In der ‚verwandlenden Weiterführung‘... des Kompositionsverbands wie auch... einzelner ‚repertoirehaft aufgefasster Motive‘ eines Ornaments... lassen sich drei... Verfahrensweisen unterscheiden: die variierende Kopie des Ganzen, die kopierende oder variierende Isolierung eines Detailmotivs und die... variierende Weiterführung des Grundmusters seines Kompositionsgefüges.

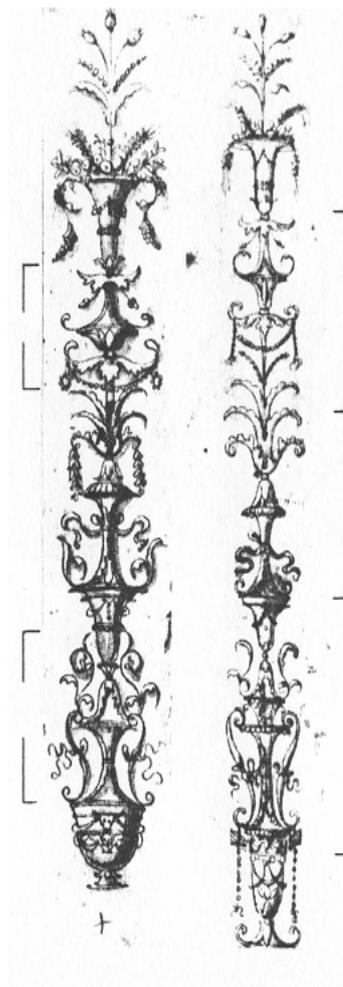


Abb. 18. Pilasterfüllungen, Codex Escurialensis, fol. 17 und 57, um 1491. Escorial, BML⁵¹

⁵¹ a. a. O., s255, Abb. 294

s294 *Die Bewegung der Linie... in den ‚Randzeichnungen‘ ist die der Schrift vor ihrem Auseinandertreten in Bild und Text... Damit stellt Dürer dem Rangstreit zwischen Wort- und Bildverkündung, der zu seiner Zeit stattfand eine beiden vorgängige Einheit der Schrift entgegen. (Abb. 19)*

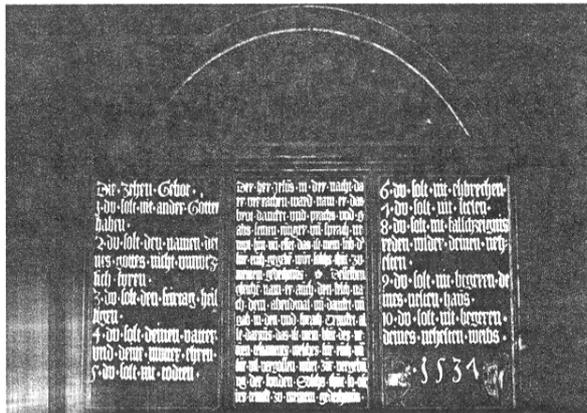


Abb. 19. Retabel des Altars der evang.-luth. Spitalkirche zu Dinkelsbühl, 1537⁵²

s295 *Die ‚Randzeichnungen‘... geben Bilder als Schrift... Die Schriftlichkeit der... vieldeutigen Bilder, die den Text übergreift, produziert Sinn... Nicht nur in Hinblick auf den Textbezug je einzelner Abbilder, sondern vor allem auch in Hinblick auf die Lesbarkeit als Schrift... wird mit Verborgenheit und Uneindeutigkeit gespielt. s296 In den Randzeichnungen verweisen nicht Text-Zeichen auf Bedeutungen, die sie repräsentieren; vielmehr ist die prozesshafte, freie Bewegung der Schrift in ihrer generativen Potenz selbst das Bedeutete. s193 Den Betrachter entdecken zu lassen, daß Venedig, Maximilians Gegner, heimlich ein Sinnbild des Bösen im Schilde führt, ist Mittel künstlerischer Propaganda. In diesem Punkt ist das... Gebetbuch den anderen künstlerischen Unternehmungen des Kaisers verwandt, die in Panofskys Worten, ‚viel mehr als Träger einer Werbekampagne an die Adresse der oberen Klassen verstanden werden (müssen), denn als selbstgenügsame ‚schöne Dinge‘⁵³*

s296 *In den versetzbaren Schnörkeln, die den Drucktypen nach Belieben angefügt werden, kommt die Schrift der Zeichnung entgegen, während diese ihrerseits die Schrift der Lettern in eine Gesamtbewegung einbezieht. So gesehen, wird in den ‚Randzeichnungen‘ die gedruckte Buchstabenschrift als eine Figur präsentiert, die sich dem Duktus einer einheitlichen Schriftbewegung, die aus der Geste der*

⁵² a. a. O., s294, Abb. 335
Die Schriftlichkeit von Dürers Randzeichnungen unterscheidet sich grundlegend von der zentralen Stellung der Schrift in den protestantischen Schrift-Bildern. Wie es Luthers Auffassung ist, geben ‚erst die Schriftworte bei dem Bild ihm den richtigen Sinn...‘ dabei ist die Mehrdeutigkeit des Bildes nicht annehmbar. Vgl. a. a. O., s295

⁵³ Erwin Panofsky: Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers. Ins Deutsche übers. von Lise Lotte Möller, München 1977, s234; zit. in: Friedrich Teja Bach: Struktur und Erscheinung [wie Anm. 5]

⁵⁴ „Der kulturgeschichtliche und philosophische Horizont... für das Thema 'Schrift um 1500'... wurde in neuerer Zeit abgesteckt durch Blumenbergs Untersuchung der Lesbarkeit der Welt, durch die Wissenschaft der Schrift, wie sie Derrida in der Grammatologie betreibt, und... durch Foucaults Bestimmung der Renaissance als einer Epoche, die - im Unterschied zu dem ihr folgenden klassischen Zeitalter der Repräsentation... geprägt ist, durch 'die Nichtunterscheidung zwischen dem Gesehenen und Gelesenen', durch 'die Konstitution einer einzigen und glatten Schicht, auf der der Blick und die Sprache sich unendlich oft kreuzten'." zit. in: Bach, a. a. O., s296/97. Vgl. Hans Blumenberg: Die Lesbarkeit der Welt. Frankfurt am Main 1981. Derrida Jacques: Grammatologie. Übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. 3. Aufl. Frankfurt am Main 1990; Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Übers. von Ulrich Köppen, Frankfurt am Main 1974 [1971, Original frz. 1966], s71

⁵⁵ Ernst Cassirer: Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance. 5. Aufl. Darmstadt 1977 [Original: Leipzig/Berlin 1927], s18; zit. in: Bach, a. a. O.

Hand entsteht, fñgt. s292 *Buchstabenlinie und piktographische, gezeichnete Linie sind Momente derselben umfassenden Bewegung der Schrift. s15 Hier geht es nicht um ein Einschreiben der Zeichnung in vorgegebene Elemente der Schrift, sondern um die Schriftlichkeit der Zeichnung selbst... um Darstellung als eine einheitliche, Figur und Text umfassende Tätigkeit der Schrift - um ein Bild der schöpferischen Tätigkeit, der Verfassung der Welt als Schrift.*⁵⁴

s289 *Im platonischen Denken findet zwischen Erscheinung und Idee niemals ‚irgendeine ‚Mischung‘ statt⁵⁵... Für die Renaissance war es typisch die platonische ‚Idee‘ nicht von der aristotelischen ‚Form‘ abzuheben.⁵⁶ s290 ‚Die Verschiedenheit der Dinge und der Linien rñhrt nicht von einer Verschiedenheit des Wesensgrundes... sondern... daher, daß sie nicht in der gleichen Weise am Wesensgrund teilhaben.‘⁵⁷ Diesen Wesensgrund denkt Cusanus, dessen Schriften um 1510... im Umkreis Dürers bekannt waren... als Entfaltungsbewegung, explicatio.*

s289 *Bei Dürer... ist das Verhältnis zwischen idealen Strukturlinien und... realen Erscheinungen... ein... Übergang... Sie sind Teil ein und derselben Linienbewegung. Die philosophische Grundlage dieser Einheit läßt sich als Verbindung von platonischem und aristotelischem Denken verstehen. s283 Die platonischen Vorstellungen, die für... Dürers ‚Randzeichnungen‘ eine Rolle gespielt haben mögen, sind die der... idea... im allgemeinen und die... der ‚Grund- oder Umrisse von Lebensweisen‘ aus dem Schlußmythos der Politeia im besonderen. s287 Das Liniengebilde aus Strukturlinie und gegenständlicher Konkretion... veranschaulicht in Dürers ‚Randzeichnungen‘ die Differenz... von dem Grundriss einer Lebensweise oder Figurenkonstellation und ihrer Verkörperung im Kreatürlichen. s291 Die Strukturlinien sind einerseits als anschauliche Vergegenwärtigung einer inneren Idee zu verstehen, andererseits als Medium und Bild der synthetisierenden und generativen Phantasietätigkeit. Die Einheit der Linie der Randzeichnungen ist künstlerische Erscheinung des einen energetischen Wesensgrundes, an dem die Dinge verschieden teilhaben.*

s300 *Dürers... Konstruktionsversuche, seine Proportions- und Perspektivstudien... wurden mit dem naturwissenschaftlichen Denken seiner Zeit in engen Zusammenhang gebracht. Was bisher übersehen wurde, ist, daß auch seine explicatio der freien Linie als Ort der bildnerischen Reflexion über die Erzeugung ‚newer creatur‘ diese Nähe zur zeitgenössischen*

Naturwissenschaft hat, wenn nicht zu Geometrie und Mathematik, so doch zu Biologie und Medizin. s288 Wenn Dürer im ‚Ästhetischen Exkurs‘ schreibt ‚Das ist dann... vberkommen vnd gelernte kunst worden, die sich besampt, erwechst vnd seins geschlechtz frucht bringt⁵⁸... hat er die Vielheit des ‚Abgemachten‘ im Auge... meint... sein ‚sich besampt‘... eine Wechselwirkung zwischen mehreren überkommenen Formen. s289 Der Ausdruck des ‚sich Besamens‘ zielt nicht darauf, daß einzelne Formelemente unter Wahrung ihrer Identität in eine neue Konstellation eingehen. Gemeint ist vielmehr, daß die Bilder gleichsam in einen anderen Aggregatzustand der Form zu einem Gemeinsamen verschmelzen, welches dann ‚wächst und Früchte trägt‘... die Ebene des ‚sich Besamens‘ der einzelnen Bildvorstellungen, ist das freie Linienspiel. Die Strukturlinie... hat die Potenz, sich ins Gegenständliche auszuformen... Sie ist die Keimbahn der Gestaltung des Neuen... Der Ausdruck des ‚sich Besamens‘ bei Dürer ist verwandt mit dem sich Brechen der Samen bei Paracelsus. s298 Paracelsus... schreibt in seinem um 1520 entstandenem Buch ‚von der Gebärung der empfindlichen Dinge in der Vernunft⁵⁹... Der Same ist ‚in die Phantasie gesetzt‘ und wird erst im Augenblick des Willens erzeugt. Erst die Spekulation... macht... Begierde und die Begierde macht... den Samen. s299 In der Matrix treffen... ein männlicher und weiblicher Same jedes Körperteils aufeinander. Dabei ‚vermischen‘ sie sich, ‚tingieren‘ sich, ‚brechen‘ sich gegenseitig. Diese wechselseitige Veränderung der Samen ist der Grund für die Individualität der Lebewesen, für die Einzigartigkeit jedes Menschen... Paracelsus setzt die Entstehung eines neuen Lebewesens analog zum Bild eines Schriftsetzers, der das ideale Muster eines Textes mit den Elementen der realen Lettern füllt. Bei Dürer entsteht wie bei Paracelsus die ‚neue creatur‘ durch die Akzentuierung einer vorgängigen Anlage.

s289 Das Spiel der freien Linie... ist das Medium der Phantasietätigkeit des Künstlers, und zugleich deren Stimulus, sie regt, als einmal gesetzte, zu figürlichen Ausformungen an, ist aktive Formidee.

s299/300 Besonders interessant ist bei einem derartigen generativen Modell der mögliche Übergang zwischen verschiedenen Formen bzw. die mißratene Form... Die freie Linie der Kunst ist ein mögliches Äquivalent der Matrix der Natur.

⁵⁶ Wladyslaw Tatarkiewicz: Geschichte der Ästhetik. Übers. von Alfred Loepfe. 3 Bde. Basel/Stuttgart 1987 [1979], Bd. 3, s229; zit. in: Bach, a. a. O.

⁵⁷ Nikolaus von Kues: De docta ignorantia / Die belehrte Unwissenheit. Lateinisch-Deutsch. Übers. u. mit Vorwort u. Anm. hrsg. von Paul Wilpert. Buch I-III.: Buch I: 2. verbess. Aufl. Hamburg 1970, Bd. I, 17, s64 ff.; zit. in: Bach, a. a. O.

⁵⁸ Dürer: (hrsg.) Schriftlicher Nachlass. Bd. I-III. Hrsg. von Hanns Rupprich, Berlin 1969 [1956], Bd. III, s295-296 zit. in: A. a. O.

⁵⁹ Das Buch von der Gebärung der empfindlichen Dinge in der Vernunft. In: Theophrastus Paracelsus Werke. Hrsg. von Will-Erich Peukert. Bd. I: Medizinische Schriften. 2. unv. Aufl. Darmstadt 1990, s21-63; zit. in: Bach, a. a. O.

⁶⁰ Ernst Cassirer bemerkte mit Bezug auf Leonardo: 'Künstlerische Phantasie strebt nicht über die Natur hinaus ins Reich der bloßen Fiktionen und Einbildungen, sondern sie ergreift deren eigene ewige und immanente Gesetze.' In: Ernst Cassirer: Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance. 5. Aufl. Darmstadt 1977 [Original: Leipzig/Berlin 1927], s172; zit. in: Bach, a. a. O., s302

Im Unterschied dazu kennzeichnet Kühnel die islamische Vorstellung von der Aufgabe des Künstlers: „Die Vorstellung, daß die Natur nicht aus sich selber schafft, sondern daß das Wirken des göttlichen Schöpfers sich in allen Vorgängen und Erscheinungen kundtut, daß diese immer nur vorübergehende Bedeutung haben und von vornherein zum Vergehen bestimmt sind, führt zu der Auffassung, daß es nicht Aufgabe des Künstlers sein kann, optisch wahrgenommene oder erlebte Wirklichkeit im Bilde festzuhalten, d. h. vergänglichen, irdischen Formen gleichsam entgegen dem göttlichen Ratschluß Dauer geben zu wollen. Er muß im Gegenteil versuchen, sich von der Natur der Dinge zu entfernen, rein aus der Phantasie seine Eingebungen zu gewinnen... wesentlich ist, daß er... Natureindrücke... umarbeitet zu unwirklichen Gebilden.“ In: Ernst Kühnel: Die Arabeske. Sinn und Wandlung eines Ornaments. Wiesbaden 1949, s4

s302 Die ‚Randzeichnungen‘ lassen sich als eine *Kunst der Vermutung... über das Schöpferische... kennzeichnen, als eine Form... die verschiedene Ebenen der Figur und Tonlagen der Anspielung verbindet... eine Form der Annäherung an das Ungreifbare im Anschaulichen... Sie fordern den Betrachter zu eigener Phantasietätigkeit heraus... zu einer annähernden Erkenntnis... in der er der Gottesebenbildlichkeit des Menschen am nächsten kommt.*⁶⁰

Exzerpt aus

„Arabesken“ In: M. Stuffmann u. a. (Hrsg.): Jean-Antoine Watteau, Einschiffung nach Cythera. L`Ile de Cythère. (Ausstellungskatalog: Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut) Frankfurt am Main 1982

Vor dem Hintergrund von Bachs Herausarbeitung von Dürers Konzept der freien und der konstruktiven Linie und von Graevenitz' Hinweis auf Poussins Aspect-Prospect-Kennzeichnung ist folgender Exkurs zur Arabesken-tradition in Frankreich Anfang des 18. Jahrhunderts zu lesen.

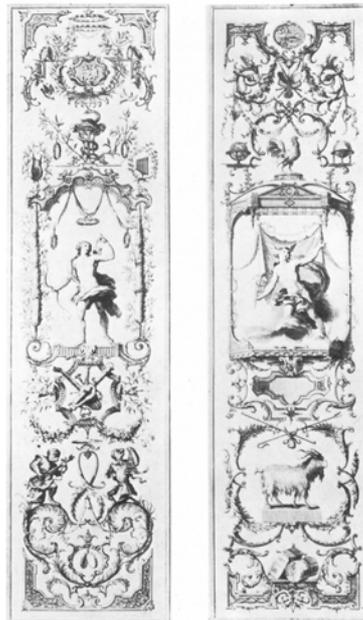
s51 *Eine Arabeske... vermittelt... den Eindruck eines ständigen Wechsels zwischen einer stofflichen Oberfläche... des Trägermaterials die durch das Ornament gegliedert wird, und einem immateriellen, illusionistischen Raum. s50 In... Bérains Arabesken (Abb. 20)... sind... trotz... ausschweifenden, kurvenreichen Verlaufs alle... Linien streng nach den Gesetzen der Symmetrie angeordnet, da sie auf die Mittelsenkrechte des Trägers bezogen sind... Die... deutlich sichtbaren Bruchstellen der wechselnden Richtungen... durch den harten Wechsel von Geraden und Kurven, die... in scharfkantigen Winkeln aneinanderstoßen... unterstreichen nicht nur den additiven Charakter... sondern betonen zugleich die orthogonalen Grundrichtungen horizontal und vertikal... des Trägers... Dieser Bezug... wird... auch durch die umlaufende Bandbordüre, die Bérains Arabesken häufig seitlich begrenzt... offensichtlich. s51 Zwar ist die Struktur der Rahmenmotive im wesentlichen durch flächengebundene Elemente gekennzeichnet, die Tendenz zur räumlichen Verunklärung wird... jedoch bereits in dieser Zone deutlich. Das betrifft zum Beispiel das Einstreuen von organischem, plastisch wirkendem Blattwerk oder von phantasievollen Motiven, wie etwa Skulpturen mit Sockeln, deren Gestalt ihrer eigentlichen Funktion als Träger des lastenden Gewichtes zu widersprechen scheint, da sie sich nach unten so weit verjüngt, daß schließlich anstelle einer Standfläche nur noch ein Punkt als Basis übrigbleibt.*

Bei Audrans Monatsdarstellungen (Abb. 21) befindet sich zwischen den rahmenden Dekorationszonen..., ein figürliches Motiv, das zwar leicht aus dem Mittelpunkt verschoben ist, ...jedoch das Zentrum der Arabeske darstellt... Das Zentrum... ist... den perspektivischen Gesetzen der Tiefenräumlichkeit angenähert.



⁶¹ M. Stuffmann u. a. (Hrsg.): Jean-Antoine Watteau [wie Anm. 6], s54, Abb. Kat. Cc2

Abb. 20. Jean Bérain (1637-1711) Arabeske⁶¹



⁶² a. a. O., s50, Abb. 1a, Abb. 1b

Abb. 21. Eine Folge von acht Stichen nach Monatsdarstellungen von Claude Audran entstand wahrscheinlich für die Innendekoration des Schlosses Meudon.⁶²

s50 Watteau... arbeitete... etwa in der Zeit zwischen 1706 und 1709... bei... Claude Audran III... Arabeskenentwürfe... aus. s51 Bei... Dekorationstafeln... wie... ‚Der Verführer‘ (Abb. 22)... nehmen... die Figuren den größten Teil der Darstellung ein... sie stehen... auf kleinen, bühnenartigen Podesten... die jeweils in starker perspektivischer Verkürzung

K präsentiert sind. Die Wahl zwischen Unter- und Aufsicht richtet sich dabei offensichtlich nach dem Anbringungsort... Dank der architektonischen Konstruktion der Podeste wird für die Gestalten... ein eigener Handlungsraum artikuliert, der sie aus dem übrigen Kontext der Arabeske heraushebt. s52 Anders als Bérain... setzt Watteau... das Bühnenmotiv... deutlicher von den übrigen Ornamenten ab... verbindet... Arabeskenrand und -zentrum... stärker miteinander... deutet... das traditionelle, flächengebundene Bandwerk der Rahmenzonen um... in plastische gegenständliche Bänder und Pflanzen, oder reduziert... es auf Linien von organischem Verlauf. Gleichzeitig wird der scharfe Kontrast zwischen geraden und gebogenen Teilstücken aufgehoben... Vegetabile Bildelemente, die für die Arabeskenmalerei grundsätzlich von großer Bedeutung sind... umspielen oder... ersetzen... bei Watteau... die architektonischen Bestandteile... Die vermittelnden Pflanzenformen und Girlanden... ermöglichen... nahtlose Übergänge... die das additive, kombinatorische Prinzip der Arabeske... mit dem Gesamteindruck eines in sich geschlossenen organischen Ganzen... verbinden.

L In Watteaus Gemälden (Abb. 23)...wird... das Spannungsverhältnis zwischen... Arabeskenrand und -zentrum... indirekt beibehalten, indem grundsätzliche Kriterien der beiden Bereiche nicht mehr nebeneinandergestellt, sondern... übereinandergeblendet werden. Zum Träger des arabeskenhaften, organischen Linienverlaufs werden... vornehmlich die... Figuren ...die durch ihre räumliche Stellung zueinander, durch Körperwendungen, Gesten und Blicke in Kontakt stehen und... lockere, arabeskenhafte Figurenketten bilden, die sich klar vom Hintergrund abheben... Letzterer ist in der Regel in ein sanftes malerisches Licht getaucht, wodurch ein unbestimmter, verunklärter Raumeindruck entsteht, während die Figuren im Vergleich dazu durch die größere Detailtreue insbesondere ihrer Mimik und Gestik sowie durch die farbigen Akzente ihrer differenziert modellierten Gewänder hervortreten und als raumbildende Elemente fungieren... Wird die figürliche Handlung vor eine strenge architektonische Kulisse verlegt... umspielt... der ornamentale Charakter der richtungsweisenden Gesten und Bewegungsabläufe die... Raumteilung der Architektur... und... ein... Unterschied zwischen malerisch-flächigen Partien und räumlich-linearem Verlauf... wird offensichtlich. s53 In Watteaus ‚Fêtes galantes‘ finden sich zahlreiche Beispiele für Paare, die räumlich gesehen zwar sehr nahe beieinander stehen, sich jedoch gleichzeitig von ihren Partnern abwenden... wobei Körperhaltung und

Kopfwendung zumeist in entgegengesetzte Richtung verlaufen... Indem sie ihre... Blicke auf andere Szenen oder Figuren richten... entsteht ein... differenziertes Relationsgefüge aus Querverweisen.

L



K

Abb. 22. Jean-Antoine Watteau. L'Enjôleur. Der Verführer. Holz 0,795x 0,93m. Aus der Folge von acht, ca 1707/08 entstandenen Arabesken; ehemals im Hôtel de Nointel.⁶³

⁶³ a. a. O., s49, Abb. Cc1



L

⁶⁴Margret Morgan
Grasselli und Pierre
Rosenberg: Watteau. 1684
- 1721. (Ausstellungskatalog) Washington/
Paris/Berlin 1984/85, s385

Abb. 23. Antoine Watteau: Gesellschaft im Park, Walnussholz, 32,4 x 46,4cm, 1716-17, Musée du Louvre, Paris ⁶⁴

Exzerpt aus

Gerhart v. Graevenitz: Locke, Schlange, Schrift. Poetologische Ornamente der Lyrik (Zesen, Klopstock, Goethe, Handke) In: Susi Kotzinger / Gabriele Rippl (Hrsg.): Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. (Konferenz des Konstanzer Graduiertenkollegs 'Theorie der Literatur, veranstaltet im Oktober 1992) Amsterdam/Atlanta 1994, s241-262

Dürers *Figura serpentinata* wurde von W. Hogarth im 18. Jahrhundert neu entdeckt und grundlegend für seinen Versuch, die Theorie der Gestaltung auf der Basis der Wahrnehmung zu beschreiben. In folgendem Beitrag nimmt G. v. Graevenitz bezug auf Hogarths Werk „*Analysis of Beauty*“ aus dem Jahre 1753. Er stellt Hogarths Studien als systematische Anwendung der *Figura serpentinata* vor.

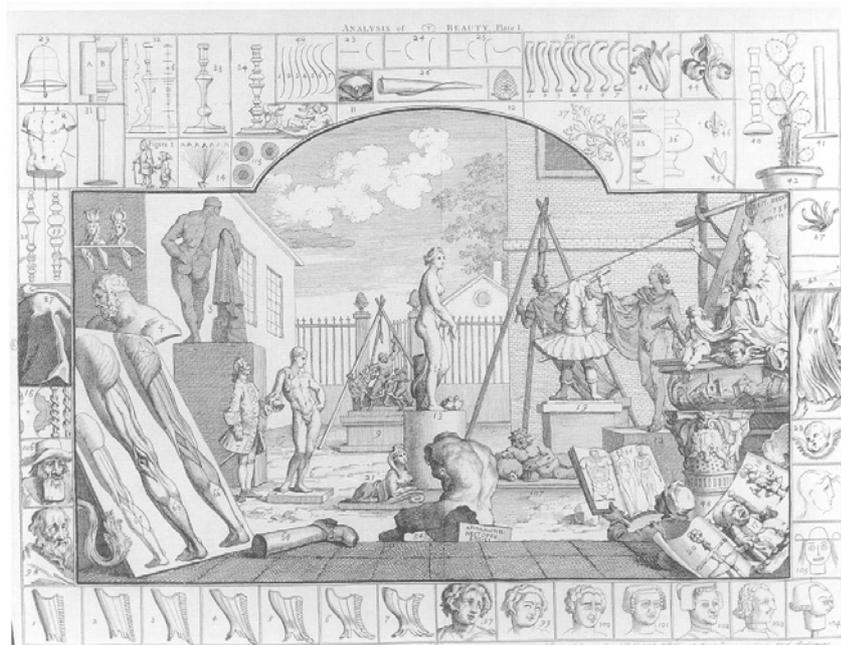
M s246 *Wie bei Dürer ist auch in Hogarth's 'Analysis of Beauty' die Schlangenlinie basales Konstruktionselement, das erlaubt, die Schönheit der menschlichen Gestalt, der Ornamente und der Schrift aus e i n e m Prinzip herzuleiten. s248 Der neue Zeichenstatus des Ornaments bei Hogarth... besagt: Hinter der Basis aller konstruierten Schönheit der euklidisch Dürerschen 'Schlangenlinie' gibt es kein tieferliegendes Geheimnis... Bedingung und Ausdruck dieser Schönheit sind im Ornament identisch. s247 Ornament im engeren Sinne ist das 'stick-and-ribbon'-Ornament, das um einen Stock geschlungene Band... Seiner Schlangenlinie wegen ist das 'stick-and-ribbon'-Ornament ein so besonders schönes Ornament. Es kommt als künstlicher Zierrat in Bilderrahmen, Kaminverkleidungen und Türfüllungen vor. Zum natürlichen Schmuck bildet es sich, sichtbarer als in der verborgenen Anatomie der Muskeln und in anmutiger Perfektion zur Frauen-Locke. Befreit vom starren Stock kann sich die Lockenschlange frei im sanften Wind bewegen. Die Locke ist jetzt 'bewegtes' Ornament. Ihre S-Form kann zum Buchstaben werden, der die Schönheit schöner Bewegung notiert.*

s246 *Auf der ersten (Abb. 24) der beiden Illustrationsplatten der 'Analysis of Beauty' zeigt Hogarth in den Figuren Nr. 23–25 des oberen Bildrandes die Zusammenstellung der geometrischen Konstruktionselemente. Im Mittelbild, dem Statuenhof, demonstrieren die Venus (Nr. 13) und der Antonius (Nr. 6) die Schönheit der S-förmigen Stellung, die*

⁶⁵ Vgl. Summers, D.: 1972, s269–301; zit. in: Gerhart v. Graevenitz: Locke, Schlange, Schrift [wie Anm. 7]

⁶⁶ Vgl. William Hogarth: The Analysis of Beauty (...). [wie Anm. 8], s10, s44, s72; zit. in: Graevenitz, . a. O.

Schlangenlinie als Ideale des ‚contrapposto‘.⁶⁵ s247 Der Schönheit solcher schönen Figuren korrespondiert die Schönheit schöner Ornamente... Das... ‚stick-and-ribbon‘- Ornament... ist in der kleinen Figur Nr. 16 des linken Randes zu sehen oder... im rechten Rand der zweiten Platte (Abb. 25)... als Ornament der organischen Natur, als Muskel, der um den Knochen geschlungen erscheint (Nr. 64). Es... ist in Gestalt eines spiralig umwundenen Baumstumpfes der Venusstatue beigegeben, ist attributives Zeichen, das die Geometrie, der ‚Schönheit Schönheit selbs‘ zu ‚verstehen geben‘ soll, wie die Taube üblicherweise auf die erotischen Qualitäten dieser geometrischen Schönheit weist.⁶⁶ Auf der zweiten Platte hat Hogarth einen Tanzsaal dargestellt, in dem Aufführungen sehr unterschiedlicher Qualität dargeboten werden. Komische Trampeligkeit... wird notiert von den krakeligen Pseudoschriftzeichen, Nr. 71 im oberen Rand. Die Schlangenlinien Nr. 122 verzeichnen die eleganten Figuren des Menuetts, die das erste Paar im linken Vordergrund tanzt. Vollkommen aber sind, ihrer natürlichen Anmut wegen, nur die in Nr. 123 gezeigten Schriftzüge des ländlichen Contretanzes, der im städtischen Tanzsaal, zumal wenn... gerade ein Menuett spielt, nichts verloren hat.



⁶⁷ Gerhart v. Graevenitz: Locke, Schlange, Schrift [wie Anm. 7], s261, Abb.1

Abb. 24. William Hogarth: The Analysis of Beauty.⁶⁷

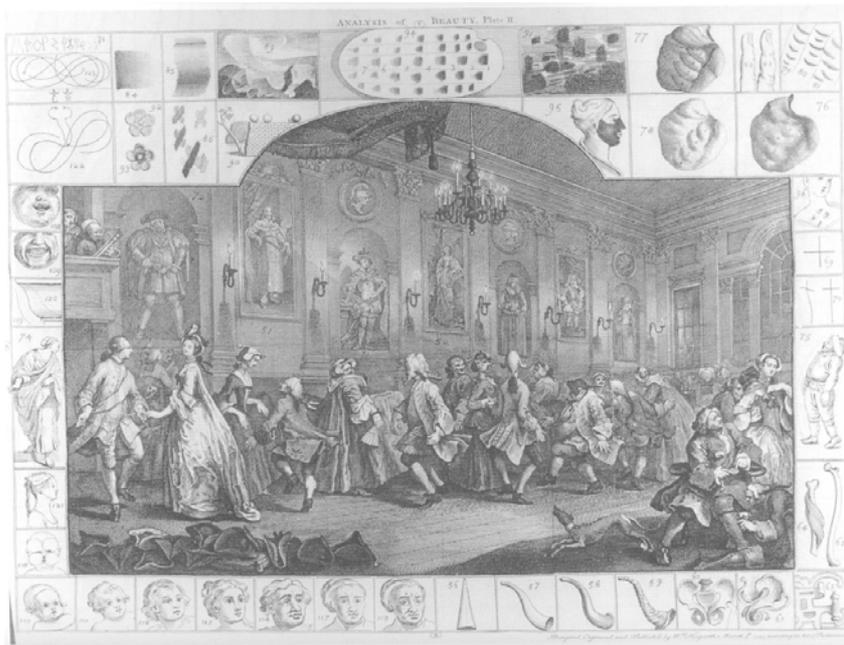


Abb. 25. William Hogarth: The Analysis of Beauty.⁶⁸

⁶⁸ a. a. O., s262, Abb. 2

Exzerpt aus

Ernst. H. Gombrich: Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens. Übers. v. Albrecht Joseph, Stuttgart 1982 [Original London/Oxford 1979]

U. a. sich auf Hogarth beziehend, stellt E. Gombrich Überlegungen zu einigen Wahrnehmungs- und Gestaltprinzipien an.

s107 Das Sehen... ist selektiv... die Reaktion des Auges... hängt... von vielen physiologischen und psychologischen Faktoren ab... Heute ist es leicht, den Fehlschluß nachzuweisen, der ‚Sehen‘ gleichsetzt mit der Gesamtsumme der Lichtstrahlen, die auf unsere Netzhaut fallen... Die Trennschärfe... des normalen Auges... hat Grenzen... Von diesen Grenzen hängt es jeweils ab, welche Elemente in einer bestimmten visuellen Anordnung wahrgenommen werden, die wir scharf ins Auge fassen, und welche uns entgehen. So... verschmelzen... die Elemente des Rasters im Bilddruck... in einem gewissen Abstand zu größeren Flächen, von deren ‚Textur‘ man spricht, womit die Art und Weise gemeint ist, in der die Elemente das Licht reflektieren... In den Anordnungen von Elementen, die wir geometrisch analysiert haben, werden... die... die zu klein, zu eng gepackt oder vom Beschauer zu weit entfernt sind... im Gesamteindruck... verschwimmen, der wiederum, wenn aus genügender Nähe betrachtet, in... Elemente zerfallen wird. s108 Die Analyse... der Grenzfälle des Verschmelzens der Wahrnehmung... bereitet... weniger Schwierigkeiten als die entscheidende Zwischenzone zwischen beiden Extremen... Wie läßt sich das Augenerlebnis begrifflich beschreiben?

William Hogarth... erinnert mit einer Zeichnung (Abb. 26) an die begrenzte Spanne scharf eingestellten Sehens... Im Unterschied zu den Grenzen der Sehschärfe kommt uns diese Ungleichmäßigkeit unseres Sehens nur selten zum Bewußtsein, weil wir uns immer auf jeden Punkt, der uns interessiert einstellen können, und da die Augen sehr beweglich sind, können wir ein detailliertes Bild von allen Gegenständen, die wir genau betrachten wollen, aufbauen. Das fällt uns umso leichter, als unsere visuellen Eindrücke nicht sofort verblässen, sondern lange genug dauern, um das Mosaik aus kleinen Momentaufnahmen zu einem zusammenhängenden, dauernden Bild zu machen... Es gibt Erfah-

rungen... die die Unterscheidung von Hinsehen und Aufmerken rechtfertigen... Es ist... möglich, eine gedruckte Seite genau zu betrachten, ohne ihr Aufmerksamkeit zu schenken, also ohne sie zu lesen... Im Fall der Ornamentik ist der Unterschied zwischen Sehen und Betrachten bestimmt nicht unwichtig; s109 wir wissen, daß wir kaum je die Einzelheiten eines Musters bewußt bemerken, aber wenn wir sie überhaupt nicht sähen, wäre der Zweck der Dekoration verfehlt.



Abb. 26. Hogarth: Das lesende Auge. 1753⁶⁹

s127 Die... Arbeitsweise... eines Künstlers... der eine flüchtige Skizze (Abb. 27) herstellt... scheint mir, liefert eine Analogie zu unserem Erfassen der Umgebung - nicht blitzschnell, sondern stufenweise, unsere Eindrücke wählend und wertend nach dem Doppelprinzip von Einfachheit und Bedeutung.⁷⁰ Zu sehen ist, die Benutzung eines ‚Schemas‘ für die Darstellung der sichtbaren Welt.

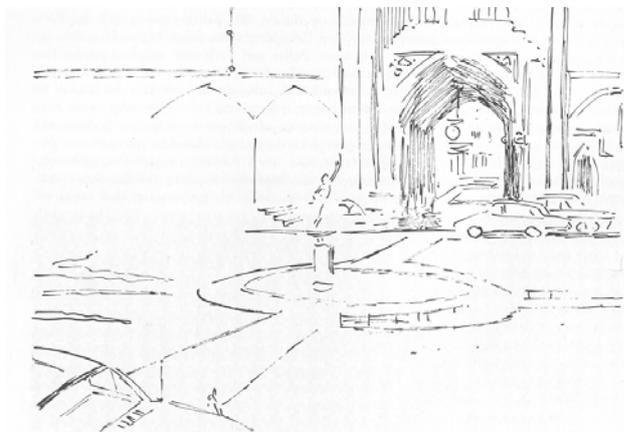


Abb. 27. Marian Wenzel: Flüchtige Skizze⁷¹

⁶⁹ Ernst H. Gombrich: Ornament und Kunst [wie Anm. 10], s108, Abb. 111

⁷⁰ Zur Gestalttheorie vgl. Hartmut Winkler: Der filmische Raum und der Zuschauer: ‚Apparatus, -Semantik - Ideology.‘ (Reihe Siegen; Bd. 110: Medienwissenschaft) Heidelberg 1992, s126ff.; zu Vorgängen optischen Erkennens und symbolischen Wiedererkennens vgl. a. a. O., s130, s132

⁷¹ Ernst H. Gombrich: Ornament und Kunst [wie Anm. 10], s127, Abb. 126

Exzerpt aus

Gottfried Boehm: Bild und Bilderverbot. Perspektiven zu einer Bildgeschichte. Unveröffentl. Manuskript, Vortrag: München 1988

und

Gottfried Boehm: Die Wiederkehr der Bilder. In: Ders. (Hrsg.): Was ist ein Bild? (Bild und Text) München 1994, s11-38

⁷² Boehm verwendet den Begriff „ikonisch“ hier für „bildstärkend“ im Gegensatz zu „ikonoklastisch“, den er mit „bildschwächend“ übersetzt. Er folgt hierin nicht unmittelbar der zeichentheoretischen Unterscheidung „ikonisch, indexikalisch und symbolisch“ von Peirce. Zur informations- und kommunikationstheoretischen Bestimmung der Begriffe „Ikon“, „Index“ und „Symbol“ vgl. Bense mit Bezug auf Peirce: Max Bense: Zeichen und Design. Semiotische Ästhetik. (Internationale Reihe Kybernetik und Information Band 5) Baden-Baden 1971, s15-38

⁷³ „Was macht die Metapher möglicherweise geeignet, das strukturelle Muster von ‚Bildlichkeit‘ abzugeben?“ In: Gottfried Boehm: Die Wiederkehr der Bilder [Anm. 11], s28. „Sie verbindet... über die Abgründe des logisch scheinbar Verbindungslosen hinweg... Den ‚Wirklichkeitssinn‘ begleitet ein neuer ‚Möglichkeitssinn‘ (Musil, R.: 1952, s16ff.) A. a. O., s16. „Der oszillierend schweifende, etwas unbestimmte Charakter der metaphorischen Bedeutung ist ein Resultat der Verstehensbewegung, die sie in Gang setzt: die Prädikation trifft zu, sie trifft nicht zu und sie soll doch zutreffen.“ Gerhard Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol. Göttingen 1982, s23. Zit. in: Boehm, a. a. O., s29

Ein Bildbegriff, der auf die abendländisch-westliche Bildtradition seit dem 15. Jahrhundert bezogen ist, wird in zwei Textauszügen von G. Boehm vorgestellt. Nach Boehms Auffassung von Bild besteht ein Bild gerade in der Versammlung ikonoklastischer und ikonischer⁷² Tendenzen.

Schon das einfachste Bildchen (eines Baumes z. B.) verweist nach zweierlei Richtungen: auf das Dargestellte und auf die Mittel der Darstellung... So sehr sich die Leistung etwas zu veranschaulichen (die Bildpräsenz) der Form, d. h. der bildlichen Syntax und ihrer Elemente verdankt, - sie weist darin doch auch von sich weg, auf etwas Gemeintes, jenseits seiner selbst, auf das Dargestellte. Zur Realität des Bildes gehört... dieser Prozeß, in dem wir die Unterscheidung und zugleich die Nichtunterscheidung von Darstellung und Dargestelltem vollziehen. Der... Betrachter kann seine Aufmerksamkeit akzentuieren, sich in der dargebotenen Spannung hin- und her bewegen... Sich selbst zeigend deutet... das Bild... seinen Sinn aus, und damit... auch über sich hinaus... Jedes Bild trägt den Widerstreit zwischen bildstärkenden und bildschwächenden Komponenten aus, solchen, die auf ikonische und solchen, die auf ikonoklastische Wirkung zielen.

s34 Bilder... üben... selbst Optionen aus... die entweder tendenziell... in der Illusionierung von etwas Dargestelltem aufgehen oder – umgekehrt – ihr bildliches Gemachtsein betonen. s35 Von Bildtechniken... einen bildstärkenden Gebrauch zu machen, setzt... voraus, die ikonische Spannung... dem Betrachter sichtbar werden zu lassen... etwas zu zeigen, auch etwas vorzutäuschen und zugleich die Kriterien und Prämissen dieser Erfahrung zu demonstrieren. Erst durch... ein solches Bild⁷³... bindet sich... das Dargestellte... an artifizielle Bedingungen, an einen ikonischen Kon-

trast, von dem gesagt wurde, er sei zugleich flach und tief, opak und transparent, materiell und völlig ungreifbar. s32 Gombrich hatte die Beziehung von Fläche und Tiefe als alternativ, als sich ausschließend bestimmt, als ein visuelles Entweder-Oder. „Kann man wirklich die ebene Fläche und das Schlachtroß... gleichzeitig sehen?... Wir können das Schlachtroß nur auffassen, wenn wir für einen Augenblick die ebene Fläche vergessen. Beides auf einmal geht nicht.“⁷⁴... Diesem Schalteffekt, durch den Gombrich die Bildwahrnehmung charakterisiert, hält Polanyi⁷⁵ u. a. das Verhältnis zwischen begleitender und fokussierender Wahrnehmung entgegen.

⁷⁴ Ernst Gombrich: Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Köln 1967, s311; zit. in.: Boehm, a. a. O.

⁷⁵ Polanyi-Exzerpt. In: Arabeske Bildfassung 1, s94

Kombinatorisch-Systematisches und Ausgestaltungsprozess

G. v. Graevenitz konzentriert sich auf die systematische Entwicklung der „Randzeichnungen“ aus der Kombination und Konstruktion durch Elemente. Er unterlässt eine Darstellung bildnerischer Prozesse. Die Kennzeichnung der *Figura serpentinata* ergibt entsprechend, nicht wie bei F. T. Bach eine sich entwickelnde Linienstruktur, sondern eine Rahmenkonstruktion. Graevenitz betrachtet das „Prinzip des kombinatorischen Beifügens“ hinsichtlich eines „*kombinatorischen Systems*“. Seine Untersuchung richtet sich auf die Konstruktion von Bildern als „*kombinatorische Schnittpunkte in einem System*“. Graevenitz beschreibt Herstellungsprozesse, in welchen die analytische Zerlegung in Elemente und Module perspektivische Konstruktionen und automatisierte Verfahrensweisen mit reproduzierbaren, austauschbaren Standardtypen - wie es die Lettern der Druckschrift sind - ermöglicht.

Eine kurzgefasste Beschreibung des Topos vom „Ich am Rande“ kombiniert Graevenitz mit einer Auswahl von Beschreibungen u. a. zu Werken von Montaigne und Dürer. Seine Beschreibungsmethode kann mit der von ihm in der Beschreibung dargelegten Denkmethode vom „Ich am Rande“ verglichen werden. So weist die Zusammenstellung und Auswahl der Beschreibungen auf die Art ihres methodischen Gemachtseins, jedoch nicht auf die Grenzen ihrer Methode, deren Bedingung, Funktion und Wirkung.

Thematisiert wird zu Beginn der Schrift die Beziehung zwischen bestimmten Texten und Autor oder Leser, indem sie als „topos“ gekennzeichnet wird. Graevenitz versucht aber nicht, diese Beziehung durch die Organisationsstruktur des Textes zu fassen. Dann müßte nämlich „topos“ nicht nur als „*eine bestimmte Denkmethode, in der die Ortsmetaphorik strukturierende Funktion besitzt*“, sondern auch in der zweiten Bedeutung, die Graevenitz erwähnt, nämlich „*des griechischen ‚topos‘*“ als „Ort“, berücksichtigt werden. Deutlich wird das, wenn Graevenitz es z. B. in der Beschreibung zu Montaignes Schrift unterlässt, den „*Zusammenhang des Bezeichnens*“ als „topos“ in den zwei von ihm genannten Bedeutungen zu betrachten. Den Satz Montaignes „*Das Buch ist reicher als ich, wie ich weiser bin als mein Buch.*“⁷⁶ kommentiert Graevenitz wie folgt:

⁷⁶ Graevenitz-Exzerpt (1989), s118 - 123

„Dabei widersprechen Gleichsetzung und Unterscheidung von Ich und Buch einander nicht, vielmehr markieren sie zwei komplementäre Bedingungen aller sprachlichen Repräsentation. Repräsentation wird dabei aufgefasst in ihrer allgemeinsten Form als Alterität, als Anders- und Fremdheit zwischen Zeichen und Bezeichnetem, die zugleich eine unaufhebbare Beziehung einschließt... Nur im Zusammenhang des Bezeichnens entsteht ein Verhältnis von Zeichen und Bezeichnetem, dessen Charakter die Alterität ist.“⁷⁷

Der „Zusammenhang des Bezeichnens“ wird von Graevenitz zwar in Beziehung zum Verhältnis von Zeichen und Bezeichneten gebracht, nicht aber zum Vollzug des Bezeichnens, der durch den Menschen stattfindet. Entsprechend äußert er sich über die Betrachterwirkung kombinatorischer Gebilde: Beim Betrachter werde durch *„kombinatorische Gebilde die Erinnerung auf deren Bedingtheit durch Kombination wachgehalten.“^{78 79}*

Graevenitz kennzeichnet den von ihm vorgestellten dreigliedrigen Bildbegriff Dürers als Kombination zwischen *„Konstruktion, Simulation und Signifikation“⁸⁰*. Diese Aussage sei geprüft durch die hier zu stellende Frage: Wodurch werden Ausgestaltungen nicht nur als Kombination von Elementen aufgefasst?

Ausgehend von Graevenitz' Ausführungen soll Montaignes Schrift noch einmal angeführt sein: Montaigne umschreibt in seinem Versuch der Verbildlichung seines Malerfreundes die Entstehung eines grotesken Rahmengebildes. Es umgibt die Mitte eines begrenzten Feldes und läßt diese als Leerstelle und zugleich Oberfläche des Trägermaterials erscheinen. Die Mitte entsteht hier nicht durch das geschaffene Rahmengebilde. Sie wird durch dieses in ihren Umrissen bestimmt, wurde aber bereits vor dem Entstehungsprozess von Montaigne als vorhandener Ort angenommen und ausgewählt. In einem Wechselprozess bezieht sich die Rahmenstruktur auf die Mitte und umgekehrt, die Mitte auf den Rand. Montaigne konzipiert dabei ein verzeitlichtes „Ich“, wenn er schreibt: *„Ich heute und ich einst, das sind zweierlei Menschen“.⁸¹*

Diese im 15. Jahrhundert formulierte Konzeption kombiniert zwei Setzungen: Die erste Setzung oder Annahme ist die, daß die Bedingung einer Verbildlichung, ihr Gebundensein an ein „Ich“ ist. Ihr liegt die weitere Annahme zugrunde, daß das „Ich“ als Einzelausprägung, wenn

⁷⁷ Gerhart v. Graevenitz: Das Ich am Rande [wie Anm. 4], s16

⁷⁸ Graevenitz betrachtet Montaignes und Dürers Gebilde als Ausdrucksträger einer technischen Entwicklung, die sich kombinatorisch erschließen und wahrnehmen lassen. Unzweifelhaft ist die Niederschrift der menschlichen Historie bis heute zu einen erheblichen Anteil durch die Entwicklung der Technik bestimmt.

Villem Flusser beschreibt die Entwicklung in der Typographie vom Prototypen im 15. Jahrhundert, zu Stereotypen bis zum vermassten „kreativen Klon“ in heutiger Zukunft. Siehe: Flusser-Exzerpt. In: Arabeske Bildfassung 6. Anm.44, s354/355

⁷⁹ Graevenitz-Exzerpt (1989), s118 - 123

⁸⁰ Graevenitz-Exzerpt (Erstes, 1994), s112 - 117

⁸¹ Graevenitz-Exzerpt (1989), s118 - 123

⁸² Nach Deleuze sind Montaignes „Essais“ analytische Untersuchungen unterschiedlichster Figuren der Individuation während Jahrhunderte später die romantische Ironie den Sprechenden als die Person bestimmt, die wiederum von der Koextensivität des ‚Ich‘ und der Repräsentation selbst bestimmt wird. Vgl. Gilles Deleuze: Logik des Sinns. (Aesthetica) Hrsg. v. Karl Heinz Bohrer, übers. v. Bernhard Dieckmann, Frankfurt am Main 1993 [Original frz. Paris 1969], s175

⁸³ Bach-Exzerpt., s124 - 134

⁸⁴ Vgl. z. B. Heinz Knobeloch: Subjektivität und Kunstgeschichte. (Kunstwissenschaftliche Bibliothek, Bd.4) Hrsg. v. Christian Posthofen, Köln 1996

auch offen, überschaubar ist: als unteilbares Individuum.⁸² Ausgestaltungen dieser Konzeption können als veräußerte Struktur des Individuums gedeutet werden und sind infolgedessen wie dieses ebenfalls insoweit überschaubar, als sie in ihren Umrissen sichtbar sind: nicht nur als in die Umgebung integrierte, sondern auch als davon abgegrenzte Ausgestaltung. Setzt sich ein Individuum zu einer Ausgestaltung aufgrund seiner physisch-psychischen Selbstauffassung - sei dies die Erfahrung seiner Umgebung, der Schwerkraft, der Vergänglichkeit, der Horizontgebundenheit - über Momente der Identifikation und Abgrenzung ins Verhältnis, kann sich ein bestimmter Ausschnitt aus Sichtbarwerdungsprozessen ausgestalten.

Eher abgrenzend wirken Ausgestaltungen, die „auf die Variation in der Anordnung verschiedener Elemente“ zielen. F. T. Bach nennt dafür Ausgestaltungen der „Kombinationskunst“, explizit diejenigen der „Ornamentgroteske“⁸³. Ausgestaltungen der Kombination und auch der Konstruktion, deren Elemente aufgrund eines technischen Musters potentiell unendlich reproduzierbar und wiederholbar sind, tendieren dazu, ohne Wirkung der Schwerkraft und Horizontgebundenheit zu sein.

Die Ausgestaltung der westeuropäischen Ornamentgroteske hat die tendenzielle Wirkung, durch die Kombination eines in sich zurückführenden Musterrapports bildlicher Versatzstücke an sich selbst vorbeischaun zu lassen, den Blick eines Betrachters auf eine andere, von ihr differierende Ausgestaltung zu lenken und diese als Rahmenstruktur in Umrissen - als Ausgestaltung einer zentralperspektivischen Konstruktion - einzufassen. Insofern können die Prinzipien der Kombination von Elementen, mit dem Begriff des Ikonoklastischen in Verbindung gebracht werden.

Dem Zustand der Identifikation zuträglich wirken Ausgestaltungen mit der Tendenz zur Einzelausprägung. Im Rahmen der Geschichtsschreibung der abendländischen Kunst⁸⁴ entsteht im 15. Jahrhundert die Konzeption des Künstlers: des Autors oder Schöpfers von Kunstwerken oder von einmaligen Schöpfungen. Künstlerfiguren sind z. B. Dürer oder der von Vasari beschriebene Leonardo und Michelangelo. Die gestellte Frage lässt sich demnach dahingehend beantworten: Ausgestaltungen werden insbesondere nicht nur als Kombination von Elementen aufgefasst, wenn sie an Sichtbarwerdungs- und Verbildlichungsprozessen teilhaben.

Wird eine Ausgestaltung dagegen nicht wie ein Kunstwerk auf ein Individuum, eine Einzelausprägung im Geschichts- Gesellschafts- und Evolutionsprozess der Menschen bezogen, wirkt sie nicht als begrenztes, endliches Gebilde, sondern als Abschnitt eines offenen potentiell unendlichen Musterrapports. So hat die islamisch geprägte Arabeske in europäischer Auffassung die tendenzielle Wirkung, an sich selbst als Ausgestaltung vorbeischaun zu lassen.

Weiter stellt sich die Frage: Inwieweit wirken in einer Auffassung, die jede Verbindung - auch von scheinbar unvereinbar weit Auseinanderliegendem - als Kombination von Elementen verstehen will, irreversible Zeitstrukturen und Strukturen von Reversibilität?

Graevenitz untersucht Dürers „Randzeichnungen“ im Hinblick auf die linearperspektivischen Entdeckungen ihrer Zeit und kennzeichnet sowohl Lineares und als auch Figürliches als „*Variationen einer geometrischen Grundfigur*“⁸⁵. Im Gegensatz dazu sind laut Bach in Dürers „Randzeichnungen“ „*Strukturlinien, die sich als freie Variationen einer geometrischen Figur vorstellen lassen... die Ausnahme*“. Sie sind in die „*freie Bewegung der Schrift*“ aufgenommen, die sich dem lesenden Betrachter als unvollkommene und unkontrollierbare Ausgestaltung „*in ihrer generativen Potenz*“ nach und nach mehr oder weniger erschließt.

⁸⁵ Graevenitz-Exzerpt (Erstes, 1994), s118 - 123

Q In Bachs Auslegung ist Dürers „*freie Linie... das unbestimmte Lineare in seiner artistischen Raffinesse*“ und trägt die Unbestimmtheit als Ansatz für Gestaltung in sich. Darin ist die „*freie Linie*“ vergleichbar mit Leonardos „*Mauerfleck*“⁸⁶, aus dessen unbestimmt-amorpher Form Malerisches ausgestaltet werden kann.

Werden diese Aussagen mit denjenigen aus dem Exzerpt zur Arabeskenmalerei Watteaus verglichen, können Ähnlichkeiten bemerkt werden. In Watteaus Gemälden wird ein „*unbestimmter, verunklärter Raumeindruck*“ beschrieben, der durch „*sanfte, malerische*“ Lichtgebung und „*malerisch-flächige Partien*“ erzeugt wird. Im Unterschied dazu steht der räumlich-lineare Verlauf „*der richtungsweisenden Gesten und Bewegungsabläufe*“ der Figuren, die, die „*Raumaufteilung der Architektur*“ ornamental „*umspielen... durch die größere Detailtreue... die farbigen Akzente ihrer differenziert modellierten Gewänder hervortreten und als*

⁸⁶ Bach-Exzerpt, s124 - 134

⁸⁷ Stuffmann-Exzerpt,
s135 - 138

*raumbildende Elemente fungieren*⁸⁷. Man kann sich bei diesen Worten zu Watteaus Malerei erstens an Leonardos Konzeption erinnern fühlen, in der vom Fleck ausgehend das Malerische, bis zur Farb-Lichtperspektive durchgestaltet wird, zweitens an Dürers „freie Linie“ und deren Durchgestaltung vom abstrakten Linienzug zum Figürlichen. In solcher Auffassung gestaltet sich ein Gemälde Watteaus, wie die von Bach dargestellte „freie Linie der Bewegung“ in Dürers „Randzeichnungen“, in einem Entstehungs- und Reflexionsprozess aus, an dem der sehende und betrachtende Mensch partizipiert.

Q

Unter Hinzunahme von G. Boehms Aussagen über „ikonische“ und „ikonoklastische“ Wirkung, erstere hervorgerufen durch bildstärkende, letztere durch bildschwächende Momente, gilt die Feststellung, daß Gebilde mit bildstärkender Tendenz den Betrachter während der Betrachtung den Vollzug seiner Betrachtung mitwahrnehmen lassen. Bezieht sich eine Struktur, die auf Sichtbarwerdung angelegt ist, auf Verfahren der Analyse, beschränkt sie sich demnach nicht, wie Graevenitz` Untersuchung darauf, die *Figura serpentinata* als Rahmenkonstruktion auszubilden, deren Funktion darin besteht, auf Kombinations- und Konstruktionsprinzipien der Perspektive zu verweisen.⁸⁸ Diese Struktur ist vielmehr ein Zusammenwirken, in welchem Ausgestaltungen der „*Konstruktion, Simulation oder Signifikation*“⁸⁹ sowie deren Verbindung angelegt, aber nicht festgelegt sind. Sie gestaltet sich in einem Reflexionsprozess aus, an dem der wahrnehmende Mensch teilhat.

⁸⁸ Die Untersuchung von Gerhart von Graevenitz hebt die ikonischen Tendenzen der „Randzeichnungen“ in einer tendenziell ikonoklastischen Struktur, bzw. in einer auf Konstruktion gerichteten Denkmethode auf.

⁸⁹ Graevenitz-Exzerpt (Erstes, 1994), s118 - 123

Als Ausgestaltungsstruktur weisen Dürers „Randzeichnungen“ und ein Gemälde Watteaus Ähnlichkeiten auf. Beide Entwürfe können als Erkundung zur Gestaltformel der *Figura serpentinata* aufgefasst werden: Sie gestalten sich in einem Reflexionsprozess aus, als Abgrenzungs- & Vermittlungsstruktur zwischen „bewegter“ und „konstruktiver“ Linie, Linearem und Figürlichem, Schöpfungsakt und „Monogramm-Bild“, Handschrift und Automatisiert-Gedrucktem, Vergangenen und Zukünftigem, darüber hinaus zwischen dem Feld der Kunst und anderen Feldern, die das menschliche Leben strukturieren und organisieren, - Felder der Religion, Politik, Wirtschaft, Naturwissenschaft, Mathematik, Technik usw. Im Vergleich zwischen Dürers „Randzeichnungen“ und Gemälden Watteaus wird jedoch nicht nur Gleiches, sondern auch Un-

R

R unterschiedliches sichtbar. Ein Unterschied ist z. B. darin zu sehen, daß Dürer zu Beginn der Erfindung der Zentralperspektive arbeitete, während Watteau deren Möglichkeiten als variables Repertoire einer Malereitradition vorfand. Dürer lässt ein nach bestimmten Proportionsregeln und Grundfiguren konstruiertes sichtbar werden: sowohl Ansätze eines gotisch-linearen Systems folgend, als auch Versatzstücke eines perspektivischen Systems vorwegnehmend. In Watteaus Gemälden werden dagegen figürliche Konstruktionen als Motive reproduziert, kombiniert und variiert. Die Motive bleiben auf einen Entstehungs- und Reflexionsprozess hin geöffnet. In diesem trägt die unbestimmt-amorphe Form des Farbflecks und „das unbestimmt Lineare in seiner artistischen Raffinesse“⁹⁰ die Unbestimmtheit als Ansatz für Gestaltung in sich. So entstehen z. B. unbestimmt-ambivalente Blickbeziehungen einzelner Figuren oder ein „*verunklärter Raumeindruck*“⁹¹, in dem Ansätze unterschiedlicher Raumauffassungen sichtbar werden.

⁹⁰ Bach-Exzerpt, s124 - 134

⁹¹ Stuffmann-Exzerpt, s135 - 138

S Wird ein Gemälde Watteaus z. B. auf das von Graevenitz zitierte Konzept Poussins vom Dualismus des gemalten „*Aspects*“ und „*Prospects*“⁹² bezogen, korrespondiert die Beziehung zwischen Flächig-Linearem und Tiefenräumlich-Figürlichem mit einer zusammenschauenden „*begleitenden Wahrnehmung*“, in welcher der alternierende Blick zwischen Fläche und Tiefe stattfindet.

⁹² Graevenitz-Exzerpt (Erstes, 1994),

s118 - 123

T Ein Vergleich von Watteaus Gemälden mit dem Werk „Acht Schleifenbilder“ (Abb. 28, 29) von Sigmar Polke, aus dem Jahr 1986, zeigt, dass bei Polke nicht unbedingt eine „*flache Tiefe*“ sichtbar wird. Die einzelnen Bildmittel werden in den „Schleifenbildern“ so eingesetzt, dass durch sie die Mittel der Entstehung der „*flachen Tiefe*“ bzw. des Tafelbildes sichtbar gemacht werden: Dürers lineare Musterformeln aus dem Holzschnitt „Der Triumphwagen Kaiser Maximilians I.“, von 1522 werden in Polkes „Schleifenbildern“ zum Motiv für die Ausgestaltung der Musterformel der *Figura serpentinata*: Für das Zusammenwirken zwischen der „konstruktiven“ Linie der Reproduktionstechnik (Druckgraphik, Zitat, Abbild, Serie, Anpassung von Kunstwerk und Künstler an das Raster der Kunst- und Technikgeschichte) und der „freien“ Linie, die sich in Entstehungs- und Vergänglichkeitsprozessen ausgestaltet (skizzenhafter Pinselduktus und Tafelbild als Ausdruck des Künstlerindividuums als Schöp-

⁹³ Polanyi-Exzerpt. In: Arabeske Bildfassung 1, s94

⁹⁴ Vgl. Arabeske Bildfassung 6, s401 - 406

⁹⁵ Sigmar Polke: Schleifenbilder. Stuttgart 1992, s30 Abb., s37; Abb.: Zwei Tafelbilder aus S. Polkes Werk „Acht Schleifenbilder“: Die graphischen Liniengebilde und ihre jeweilige Zuordnung zu den acht Tugenden wurden von Polke aus Albrecht Dürers Holzschnitt „Der Triumphwagen Kaiser Maximilians I.“ (1522) übernommen, in anderer Strichführung, Materialität und Vergrößerung vor andere Hintergründe gesetzt, ergänzt und neu angeordnet.

fer des Einmaligen, von der Natur Abweichenden; sich entwickelnde Farbflächen und oxidierende Farbe als Ausdruck für kosmologische Schöpfung, Unvorhersehbarkeit, Zufall und alchemistische Zusammenhänge). Die Materialisierung des Zusammenwirkens einzelner Musterformeln kann wiederum als Motiv aufgefasst werden, für das Zusammenwirken zwischen „Sichtbarmachen“ und „Sichtbarwerden“, menschlich bewußtem Eingriff und zufälliger Prozesshaftigkeit, ikonoklastischen und ikonischen Tendenzen, für das Bild als „flache Tiefe“, als „begleitendes Sehen“, als verzeitlichte Ausgestaltung u.s.w. Kurz: Als Motiv für die Gestaltformel der *Figura serpentinata*. In den „Schleifenbildern“ werden die Grenzen der Ausgestaltung der „flachen Tiefe“⁹³ reflektiert, d.h. Die Bedingung, Funktion und Wirkung eines Bildwerks. Es bleibt die Frage, ob die in den „Schleifenbildern“ ausgestalteten Musterformeln, durch welche sowohl Zustände der Bestimmtheit als auch Prozesse der Unbestimmtheit reflektiert werden, zudem als Motive sichtbar werden, die auf das Unbestimmte hin geöffnet sind; ob sich in ihnen, wie in Gemälden Watteaus, die Grenze zwischen materialisierten Musterformeln als Sichtbarwerdungsprozess ausgestaltet, in welcher Imagination erzeugt wird. Die „Schleifenbilder“ gestalten die Frage aus, ob sich intermittierende Stellen zwischen den Darstellungsmitteln ausbilden, die die Oberfläche atmosphärischer Räumlichkeit⁹⁴ bzw. Verbildlichung entstehen lassen.



Abb. 28. Sigmar Polke:
I Ratio 190x200cm

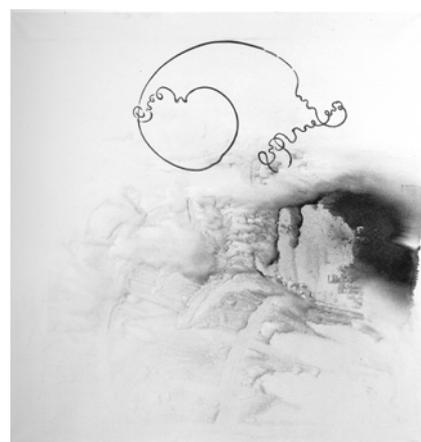


Abb. 29. VIII Audatia,
200x190cm⁹⁵

Aus: „Acht Schleifenbilder“, 1986, Graphit, Silber, Sepia auf Leinwand. Pinakothek d. Moderne München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Figura serpentinata und arabeske Bildfassung

In dem hier zu entwickelnden Bildbegriff der arabesken Bildfassung ist ein Bild keine arabeske Ausgestaltung, wenn es als bloße Konstruktion wirkt, oder als Abbild im Sinne einer Duplikation von etwas anderem, oder als Bildzeichen. Ein Bildzeichen kann symbolischer, allegorischer oder, wie in Hogarths Ausführungen, wahrnehmungsorientierter Art sein.

U Ist ein Bild eine arabeske Bildfassung, fordert es vielmehr mit dem Vollzug der lesenden und sehenden „visio“ des Betrachters ein Sichtbarwerdendes heraus. Einem Betrachter wird dasjenige sichtbar werden, was den Blick auf sich lenkt und zugleich von sich ablenkt; etwas, das den Blick aufhält, aber offenhält und ihn nicht fixiert. Indem dem Betrachter Unvorhersehbares, Unkontrollierbares und Verborgenes, von Unvollständigkeit und Uneindeutigkeit Geprägtes sichtbar wird, werden Zustände vorgegenständlicher Art verbildlicht: In einer arabesken Bildfassung wirken ikonoklastische Tendenzen, wie „*Konstruktion, Simulation und Signifikation*“⁹⁶ so zusammen, daß sie sich jeweils in Ansätzen ausgestalten, in einer *Figura serpentinata*, einer arabesken Organisationsstruktur, welche Bilder als bestimmte Bilder sichtbar werden lässt. Gombrich sieht sich durch Gebilde der *Figura serpentinata* zu einem Akt des „sprunghaften Sehens“ herausgefordert, das die Figur-Hintergrundbeziehung in einem Nacheinander von Hintergrunds- und Vordergrundsfigur wahrnimmt. Er beschreibt damit nicht die Wirkung der *Figura serpentinata*, die in einem Akt der Verbildlichung, in einer arabesken Bildfassung, Sichtbarwerdung erzeugt. Vielmehr beschreibt er eine Ausgestaltung ikonoklastischer Tendenz, wie es die Ausgestaltungen der westeuropäischen Grotteske sind. Die Zuordnung der *Figura serpentinata* zu einer Struktur des Sichtbarwerdens korrespondiert eher mit Polanyis Auffassung des „*begleitenden Sehens*“⁹⁷, in dem Teile und Ganzes zusammengesehen werden. Es sei hinzugefügt, daß sich die Zusammenschau gerade durch die intermittierenden Stellen, die Teile und Ganzes zugleich verbinden und trennen, ausgestaltet.

In einer arabesken Organisationsstruktur von Bildfassungen wird die Kombination von Setzungen oder Elementen an Strukturen der Verzeitlichung, d. h. nicht nur an Strukturen der Reversibilität, sondern auch der Irreversibilität, gebunden und als Ansatzstruktur aufge-

⁹⁶ Graevenitz-Exzerpt (Erstes, 1994), s118 - 123

⁹⁷ Polanyi-Exzerpt. In: Arabeske Bildfassung 1, s94

fasst; davon ausgehend organisiert und strukturiert sich die *Figura serpentinata*: In einem Zeitverlauf gestaltet sich in einem am Menschen orientierten Reflexionsprozess Sichtbares aus.

Reflexion zu vorliegender Textfassung

Diese Überlegungen sehr allgemeiner Art werden grotesk, wenn sie nicht auf Sichtbarwerdendes gelenkt werden. Vorliegende Textfassung ist ein Versuch, ikonoklastische Tendenzen als Bestandteil einer Verbildlichungsstruktur zu veranschaulichen und die *Figura serpentinata* als die Gestaltformel einer arabesken Organisationsstruktur von bildlich-bildnerischen Ausgestaltungen, bzw. von Bildwerken, zu kennzeichnen: Ein ausgewähltes Bildwerk soll als Mittel verwendet werden, um noch nicht Sichtbares und nicht mehr Sichtbares, sichtbar werden zu lassen. Es wird versucht, das Bildwerk in einem arabesken Entwurf zu fassen, der es für eine arabeske Bildfassung vorstrukturiert, unter der Annahme, daß diese Fassung dem Bildwerk angemessen ist. Diese Annahme impliziert wie jede Annahme, daß sie eine Auffassung von mehreren möglichen ist.⁹⁸

Eine Organisationsstruktur, mit der Bildwerke arabesk gefasst werden sollen, hat zu berücksichtigen, daß ein Bildwerk nicht auf systemische Aspekte zu reduzieren ist, weil es ein Zusammenwirken aus bildlichen Elementen bzw. aus Bildzeichen⁹⁹ und bildnerischen Prozessen ausbildet. Ein Bildwerk kann auf den Betrachter als Verbildlichung seiner Umgebung wirken, wenn es ihm als Ausgestaltung sichtbar wird, die geprägt ist, sowohl von Elementen der Konstruktion, der Simulation oder der Signifikation als auch von bestimmten Linienführungen oder Spuren, die die Bewegungen und Richtungen seines Blicks aufnehmen und weiterführen. Hat sich zwischen einem bestimmten Bildwerk und einem bestimmten Betrachter ein bestimmter Ort der Sichtbarwerdung ausgebildet, kann dieser Indikator eines bildnerischen Prozesses werden. Der Indikator eines bildnerischen Prozesses wirkt als bildlich-bildnerische Ausgestaltung und zugleich als Ausgestaltung eines Bildzeichens, das sich als bildlich-bildnerische Ausgestaltung darstellt. Es ist die Frage, wie eine arabeske Organisationsstruktur sowohl die Komplexität und Funktionalität bildlicher oder schriftlicher Elemente als auch die bildnerische Struktur von Bildwerken fassen

⁹⁸ Im 15. Jahrhundert wurden Ausgestaltungen der *Figura serpentinata*, der Zentralperspektive oder der Groteske aufgrund veränderter Bedingungen, Funktionen und Wirkungen vermutlich anders aufgefasst, als im 21. Jahrhundert. An verschiedenen Orten, sei dies ein europäisches oder orientalisches Umfeld entstehen verschiedene Auffassungen.

⁹⁹ Im Rückblick auf Bachs Kennzeichnung von Dürers Randzeichnungen als Ausgestaltungen „vor dem Auseintreten von Schrift und Bild“ wird offensichtlich, daß an dieser Textstelle sein Begriff des „Bildes“ bezogen auf die hier verfolgte Bildfassung, gleich dem des „Bildlichen“ ist, während Bachs Begriff der „Schrift“, dem des „mehrdeutigen“ Bildes entspricht. Vgl. Friedrich Teja Bach: Struktur und Erscheinung [wie Anm. 5], s294, s295. Das „mehrdeutige“ Bild ist aber genau die eben beschriebene arabeske Bildfassung. S. a. Anm.52

könnte? Ein Bildwerk kann als Indikator eines bildnerischen Prozesses wirken, wenn es nicht nur gerahmt und in seinen Umrissen von anderem abgegrenzt wird, sondern in einer Öffnungsstruktur gefasst wird, die ihre Rückbezüglichkeit an bildnerische Prozesse anschaulich werden lässt, sowie bildnerische Prozesse herausfordert. In solcher Organisationsstruktur werden bestimmte Ensembles¹⁰⁰ geschaffen, in denen Zusammengehöriges als Bestandteil verschiedener Zeit- und Wahrnehmungsprozesse aufgefasst und sichtbar wird. Hier wird das Bildwerk selbst als arabeske Bildfassung vorstrukturiert: Es wird nicht nur in seinem Bezug zum Menschen, sondern auch in seinem Bezug zu anderen Ausgestaltungen in der Einstellung der *Figura serpentinata* gefasst. Ein Bildwerk, das in einer arabesken Bildfassung oder Verbildlichung gefasst wird, kann als Bildwerk sichtbar bzw. vom Betrachter imaginiert werden.

¹⁰⁰ Zum Begriff „Ensemble“: Der Begriff des „Ensembles“ kann dem der „Familienähnlichkeit“ nahegerückt werden. Vgl. Gottfried Boehm: „Spätestens mit Wittgensteins Kritik am eigenen Frühwerk wurde deutlich, daß konsistentes Argumentieren, das Bestreben Begriffe eindeutig zu verknüpfen, sich nur auf die Alltagssprache und deren Unschärfen abstützen kann. Das Konzept des ‚Sprachspiels‘, das Wittgenstein in den ‚Philosophischen Untersuchungen‘ entwickelte, basiert auf der ‚Familienähnlichkeit‘ der Begriffe. (Ludwig Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen. In: Schriften, Frankfurt am Main 1960 (hrsg.), s281ff.)... Wenn sie sich vermittels Ähnlichkeiten verbinden... dann ist die Forderung nach Identität und Eindeutigkeit nicht mehr einzulösen. Ähnlichkeiten verbinden z. B. die Mitglieder einer Familie, eines Clans oder einer Kultur. Das von ihnen geknüpfte Band ist locker, gleichwohl haltbar gespannt... Es ist... das Ineinander regelhafter Verbindlichkeiten und variabler Freiräume... Ähnlichkeiten stimulieren eine vergleichende Wahrnehmung.“ In: Gottfried Boehm: Die Wiederkehr der Bilder [Anm. 11], s13, s14

ARABESKE BILDFASSUNG 3:

ABGRENZUNGS- & VERMITTLUNGSSTRUKTUR

Die Thematisierung der Grenzen eines wahrgenommenen Objekts, impliziert die Thematisierung der Wahrnehmung der Grenzen. Seit dem 18. Jahrhundert und zunehmend im 19. Jahrhundert steht letztere im Zentrum der Auseinandersetzung in theoretischen und bildnerischen Entwürfen. Die Wahrnehmung der Grenzen findet ihre Entsprechung in der Deutung und Anwendung des Ornaments der Arabeske als Abgrenzungs- & Vermittlungsstruktur. Im 18. Jahrhundert taucht die Arabeske zunächst als Grenze einer klassizistisch ausgerichteten Kunst auf. In ihrer „kritischen“ und „spekulativen“ Ausprägung wird sie zur prozessualen Reflexionsstruktur. In Werken der bildenden Kunst gestaltet sich die Arabeske als atmosphärisches Hell-Dunkel aus, das als Abgrenzungs- & Vermittlungsstruktur u. a. Ideal und Materiellem, Ewigem und Flüchtigem, Öffentlichem und Privatem, Allgemeinem und Besonderem wirkt. Als „affirmative“¹ Gestaltstruktur wird die Arabeske im 19. Jahrhundert in der Gebrauchsgraphik funktionalisiert.

Überblick der Textexzerpte zur Arabeske als Abgrenzungs- & Vermittlungsstruktur

Textexzerpte von A. Riem, C. L. Stieglitz, J. D. Fiorello und Cleinow, entnommen aus Mario-Andreas von Lüttichau's² Ornamentgeschichte, können der im 18. Jahrhundert verbreiteten Ornamentkritik zugewiesen werden. Die Begriffe „Arabeske“ und „Groteske“ werden darin oftmals als Synonyme verwendet.

Mittels der theoretischen Ausführungen von K. Ph. Moritz charakterisiert Günter Oesterle³ die Arabeske als „Grenze einer Grenzziehungskunst“⁴. Er betrachtet die Arabeske im Zusammenhang mit Bestrebungen der Autonomisierung

¹ Werner Busch: Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin 1985, s21

² Mario-Andreas von Lüttichau: Die deutsche Ornamentkritik im 18. Jahrhundert. Hildesheim/ Zürich/NewYork 1983

³ Günter Oesterle: Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente. Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske. In: Herbert Beck / Peter C. Bol / Eva Maek-Gérard (Hrsg.): Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert. Berlin 1984, s119-140

⁴ Oesterle-Exzerpt, s162 - 165

von Kunst, welche vorzufinden sind, in der klassizistisch geprägten Tafelbildmalerei im Paris des 18. Jahrhunderts, die an akademischen Regeln orientiert ist.

⁵ Kerstin Behnke: Arabeske (und) Bedeutung bei Kant, Goethe, Hegel und Friedrich Schlegel. In: Susi Kotzinger / Gabriele Rippl (Hrsg.): Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. (Konferenz des Konstanzer Graduiertenkollegs <Theorie der Literatur> veranstaltet im Oktober 1992), Amsterdam/Atlanta 1994, s229-240

⁶ Karl Konrad Polheim: Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik. München 1966

⁷ Susi Kotzinger: Arabeske - Grotteske: Versuch einer Differenzierung. In: Susi Kotzinger / Gabriele Rippl (Hrsg.): Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. [wie Anm. 5] s219-228

⁸ Kotzinger-Exzerpt, s174 - 175

⁹ Werner Busch: Die notwendige Arabeske [wie Anm. 1]

¹⁰ Markus Brüderlin: Die Einheit in der Differenz. Die Bedeutung des Ornaments für die abstrakte Kunst des 20. Jahrhunderts. Von Philipp Otto Runge bis Frank Stella. O. A. (Diss. GH Wuppertal) 1994

¹¹ Wolfgang Schöne: Über das Licht in der Malerei. Berlin 1979 [Original 1954]

Kerstin Behnke's⁵ Aufsatz thematisiert Goethes Auffassung, der die Arabeske europäischer Ausprägung in ihrer Bedeutung auf rahmendes Schmuckwerk reduziert, sowie Kants Auslegung der Arabeske als die in ihrer Begriffs- und Bedeutungslosigkeit freie Schönheit.

Karl Konrad Polheims Abhandlung⁶ stellt F. Schlegels Entwurf zur Arabeske vor. In einer spekulativen Theorie zeichnet Schlegel Ende des 18. Jahrhunderts die Entwicklung der Arabeske über Mediengrenzen hinweg: Von der Arabeske als Malerei in sichtbarer, ornamentaler Ausprägung bis hin zur Arabeske, die als Poesie der Poesie kritische Funktion und Wirkung hat.

Ein Text von Susi Kotzinger⁷ unterscheidet Arabeske und Grotteske: Die Grotteske sei „überwiegend formal semiotisch“ beschreibbar, die Arabeske nur unter „Berücksichtigung der semantischen Intension, der sie sich verdankt“⁸.

Unter Bezugnahme auf Werner Busch's⁹ Herausarbeitung der Arabeske als romantische Allegorie kennzeichnet Markus Brüderlin¹⁰ die Arabeske in seiner Schrift als Ausgestaltung eines Prozesses, der keine Bedeutungen entstehen lässt, sondern stets auf andere Zeichen verweist. Zwischen dem Allgemeinen und Besonderen wirkt sie sowohl abgrenzend als auch vermittelnd.

Im Hinblick auf vorliegenden Entwurf zu einer arabesken Bildfassung werden der Forschungsliteratur zur Arabeske Auszüge aus der Schrift „Über das Licht in der Malerei“ von Wolfgang Schöne¹¹ hinzugefügt. Sie dienen zur Thematisierung der Arabeske als Abgrenzungs- & Vermittlungsstruktur zwischen Beleuchten und Leuchten, welche ein „atmosphärisches Hell-Dunkel“ ausgestaltet.

Auszüge aus der Studie von Busch belegen, daß seit dem 18. Jahrhundert eine gezeichnete oder gemalte Skizze als Ausdruck eines bestimmten Zustands einer prozessualen Struktur gedeutet wurde. Es wurde versucht, die Grenze eines Werks sichtbar werden zu lassen, „dasjenige Moment, in welchem das Werk zugleich zum je einzelnen, besonderen wird, wie auch das andere, worin es über sich hinausweist“. Indem eine skizzenhafte Ausgestaltung zwischen Privatem und Öffentlichem sowohl vermittelnd als auch abgrenzend

wirkte, konnte sie zum Kunstwerk werden. Als „*bestimmtes Feld arabesker Möglichkeiten*“ oder als sogenannte „*romantische Allegorie*“¹² wird das Werk einem Reflexionsprozess von Bedeutungsverschiebungen unterworfen, der in einer Wechselwirkung aus spekulativen, kritischen und affirmativen Tendenzen stattfindet.

Ein weiterer Aufsatz von Thomas Bremer und Günter Oesterle¹³ beschreibt im Hinblick darauf, daß um 1800 die Arabeske als „*ursprüngliche Form der Phantasie*“¹⁴ auf den Entstehungsprozess der Kunst bezogen wird, Victor Hugos Versuche, den Entstehungsprozess im Werk sichtbar zu halten.

Stefan Riegers Untersuchung¹⁵ zeigt die Anwendung arabesker Gestaltstrukturen als Informationscode, in der Funktion einer Ausgrenzungsstruktur.

Ein Textauszug von Christoph Bertsch¹⁶ führt vor, wie in der Gebrauchsgraphik des 19. Jahrhunderts arabeske Gestaltstrukturen funktionalisiert werden, um damit bestimmte Bedeutungen einer Ausgestaltung affirmativ zu betonen.

¹² Busch-Exzerpt, s191f

¹³ Günter Oesterle und Thomas Bremer: Arabeske und Schrift. Victor Hugos „Kritzeleien“ als Vorschule des Surrealismus. In: Susi Kotzinger / Gabriele Rippl (Hrsg.): Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. [wie Anm. 5] s187-218

¹⁴ Bremer/Oesterle-Exzerpt, s 201f

¹⁵ Stefan Rieger: Die Polizei der Zeichen. Vom Nutzen und Nachteil der Arabeske für den Klartext. In: Susi Kotzinger / Gabriele Rippl (Hrsg.): Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. [wie Anm. 5] s143-160

¹⁶ Christoph Bertsch: Industrielle Revolution in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts. In: „Technik und Kultur“, Bd. VII (hrsg. v. Georg-Agricola-Gesellschaft), Düsseldorf 1994

Exzerpt aus

Mario-Andreas von Lüttichau: Die deutsche Ornamentkritik im 18. Jahrhundert.

Hildesheim/Zürich/NewYork 1983

¹⁷ Andreas Riem: Über die Arabeske. In: Monatschrift der Akademie der Künste und Wissenschaften zu Berlin 1, Berlin 1788; zit. in: Mario-Andreas von Lüttichau: Die deutsche Ornamentkritik [wie Anm. 2]

¹⁸ Christian Ludwig Stieglitz: Ueber den Gebrauch der Grottesken und Arabesken. Leibzig 1790; zit. in: Lüttichau, a. a. O.

¹⁹ vgl. Surrealistisches Manifest von André Breton (sinngemäß zitiert): „...wenn eine Nähmaschine und ein Regenschirm auf einem Seziertisch zusammentreffen...“

s187 *Andreas Riem: ,Über die Arabeske.’¹⁷ (1787)*
 s191 *Bey dem Anblick der Arabesken falle ich vom Schönsten, das die Kunst darbietet, auf das, wovon aufs mäßigste gesagt, sich gar Nichts empfinden lässt.* s189 *Das griechische Profil erhält seinen Reiz und die Grazie nicht durch die Linie als Linie betrachtet; sondern durch ihre Form; denn eine Linie als Linie hat weder Schönheit noch Häßlichkeit, da sie an sich nichts als der Abstand zwischen Punkten ist. Die Form aber, welche die Punkte mit einander vereinigt, ist entweder schön oder häßlich.*

s194 *Christian Ludwig Stieglitz: ,Über den Gebrauch der Grottesken und Arabesken.’¹⁸ (1790)* s197 *Wenn man die unnatürliche Zusammenstellung von Dingen entdeckt, welche niemals so bey einander¹⁹ angetroffen werden, welche nie eine solche Verbindung, als man ihnen gegeben hat, haben können (in der sichtbaren außermenschlichen Welt nicht, aber in der Ideen-Welt, welche durch die Malerey sichtbar gemacht wird)... kann... das Ganze... unangenehme Empfindungen in uns erregen, weil es mit dem uns angewöhnten Geschmacke, welcher überall Schicklichkeit und edle Einfalt haben soll, nicht stets übereinstimmt.* s198 *Ich will daher versuchen, einige Regeln vorzuschlagen, welche diese Art Verzierungs-Mahlerey mit Vorsicht und so gebrauchen lehren, daß sie dem guten Geschmacke nicht zuwider sind.* s200 *Die Grazie oder das Angenehme findet sich bloß in der Vorstellung der wirklichen Natur.* s201 *Sie müssen bestimmt, scharf und ausgeführt gemalt werden, wenn sie angenehm in die Augen fallen sollen; doch so, daß man ihnen niemals einen ängstlichen Fleiß ansiehet. Ein freyer, leichter Schwung muß ihr Haupt-Character seyn... ohne... ängstliche Vorzeichnung.*

²⁰ Johann Dominik Fiorello: Über die Grotteske. Göttingen 1791; zit. in: Mario-Andreas von Lüttichau: Die deutsche Ornamentkritik [wie Anm. 2]

s205 *Johann Domenicus Fiorello: ,Über die Grotteske²⁰ (1791)... Mir scheint... es... würden... zu sehr die verschiedenen Gattungen von Zierrathen der Alten, Gryllen, Moresken oder Arabesken, Gothische Schnörkel, und sogar Chinesische, und Japanische Ideen, alles unter den Nahmen von Grotteske geworfen.* s207 *Watteau hat eine Art Grottesken erfunden, die aus den Antiken, den Chinesischen, und seinen*

A hinzugesetzten Fantasien zusammen erschaffen war. Alles wurde à la Watteau verziert... bis ins Abgeschmackteste.

s211 Cleinow, *Über Arabesken und Grottesken*²¹ (1795)... die Frage... warum dieselben Zusammensetzungen der Glieder verschiedener Thiere, von dem Maler dargestellt ganz anders auf uns wirken, als wenn sie der Bildhauer bearbeitet?... Der Bildhauer hat nur ein Mittel, wodurch er der todten Masse einen Reiz ertheilet... Dies ist die Form. s212 Wenn...

B der Maler die Arabesken und Grottesken durch ein gemildertes Licht beleuchtet; es derjenigen Richtung auffallen läßt, die den Farben den höchsten Grad der Schönheit ertheilt, und durch einen sanften Widerschein den dunklen und schattigen Stellen Mannigfaltigkeit und Anmuth giebt; wenn er durch Mittelfarben und durch die Beobachtung des Helldunklen dem Gemälde Haltung und Harmonie verschafft; kurz, wenn er dem Zuschauer das Geständniß ablockt, daß er sich mit der Natur in einen Wettstreit eingelassen habe, den Geschöpfen seiner Phantasie eben den Reiz zu geben, den die Natur durch die Farbe allen erschaffenen Dingen verliehen hat; dann erheben sich diese wunderbaren Geschöpfe der Phantasie zu einem Gegenstande des Geschmacks.²²

²¹ Cleinow: *Über Arabesken und Grottesken*. [1795]. O. A.; zit. in: Lüttichau, a. a. O.

²² Cleinow stand im Briefwechsel zu Winckelmann. Vgl. Mario-Andreas von Lüttichau: *Die deutsche Ornamentkritik* [wie Anm. 2], s210

Exzerpt aus

Günter Oesterle: Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente. Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske. In: Herbert Beck / Peter C. Bol / Eva Maek-Gérard (Hrsg.): Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert. Berlin 1984, s119-140

²³ „Die Loslösung... der Rhetorik... von der traditionellen pragmatischen Zielsetzung... der äußeren Wirksamkeit... stellt sie grundsätzlich vor eine Alternative. Entweder wird sie zum bloßen Ornament, oder sie wird in den Dienst einer anderen Zielsetzung gestellt... zu... ideologischen Zwecken brauchbar. Im ancien régime Louis IV' wurde... die Rhetorik... zum repräsentativen Ornament, zum Mittel der feudalen Repräsentation.“ In: Gérard Raulet: Von der Allegorie zur Geschichte. Säkularisierung und Ornament im 18. Jahrhundert. In: Gérard Raulet / Burghart Schmidt (Hrsg.): Kritische Theorie des Ornaments. Wien/Köln/Weimar 1993, s60 „Die bürgerliche Literatur und Philosophie, insbesondere Lessing, hat eine Wandlung des Ornaments reflektiert, in der das Ornament historisch wird, in dem Maße, wie es vergeschichtlicht wird.“ In: Gérard Raulet: Strukturwandel der repräsentativen Öffentlichkeit und Statuswandel des Ornaments in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts. In: Ursula Franke / Heinz Paetzold (Hrsg.): Ornament und Geschichte. Studien zum Strukturwandel des Ornaments in der Moderne. (Zeitschrift für

s119 *Seit der Querele des Anciens et des Modernes³ fördert der Einblick in die Historizität des Schönen die ästhetische Bewußtheit klassizistischer Kunst.*²³ s125 *Klassizismus ist eine Grenzziehungskunst... Die Isolierung von außen, das Herausheben aus der Umwelt, der Abstand von der umgebenden Wirklichkeit... wird essentiell... Sockel, Rahmen, Kontur und Umriß sind ihm unverzichtbar.* s127 *Carstens z. B... drängt... in seinen Darstellungen das ‚Motiv zärtlicher Berührung‘ zurück, zugunsten der ‚ganz deutlich plastisch gesehenen‘, für sich isolierten, sinnenden Gestalt.*²⁴ s126 *Das Ornament wird zum Grenzhüter der Autonomie der Kunst nach innen und außen: Es muß den vom Kunstwerk nach außen drängenden Überschuß wieder nach innen zurücklenken... ‚Aus dem Grundsatz des ‚Isolirens‘, des Heraushebens aus der Masse lassen sich die Ornamente am natürlichsten erklären‘... ‚Warum verschönert der Rahmen ein Gemälde, als weil man es i s o l i r t aus dem Zusammenhang der umgebenden Dinge sondert.*²⁵ s121 *‚Die Zierrath... muß... nichts... enthalten... wodurch unsere Aufmerksamkeit von der Sache selbst abgezogen wird, sondern sie muß vielmehr das Wesen der Sache, woran sie befindlich ist, auf alle Weise andeuten, und bezeichnen, damit wir in der Zierrath die Sache selbst gleichsam wiedererkennen und wiederfinden.*²⁶ *Das klassizistische Ornament tritt damit in engsten Funktionszusammenhang mit dem Umriß; beiden kommt... die Aufgabe zu, die Dinge aus dem Ganzen zu isolieren und auszusondern, um danach ‚dem Isolierten ein(en) eigen(en) Schwerpunkt‘ zu geben.*²⁷ s130/131 *Indem der Klassizismus die Abweichungsfrage... stellt, ist die ästhetische Frage zugleich eine pädagogische, psychologische und existentielle.* s129 *Moritz... entwirft... in einer Rede vor der Akademie der Künste zu Berlin 1792 mit Hilfe einer skizzierten Ornamenttheorie eine klassizistische Gesamtkultur... Er fordert Akademien der schönen Künste... sollen nicht einfach Regeln zum Kopieren ‚vorschreiben‘, sondern die Aufgabe übernehmen, ästhetisch bewußt die Grenze zwischen dem ‚vorzüglich*

Geschmackvolle(n)' und dem ‚Geschmacklosen‘ zu ziehen. s126 Die umfassende Bedeutung der Grenze im Klassizismus... s131 scheinbar nur entstanden aus Ängsten vor ästhetischen Abweichungen ist... zugleich ein Identitätsproblem der Subjektivität... s126 und hängt... mit dem zunehmenden Gewicht zusammen, das dem Eigentumsbegriff in der bürgerlichen Gesellschaft zukommt. s127 Parallel... zur ...Autonomie der Kunst... entstand... im 18. Jahrhundert... der... inszenierte, klassizistische Versuch, sich von der ‚Prosa des Lebens‘ durch Ästhetisierung des Lebens abzuheben... einschließlich einer Selbstinszenierung der Person und Lebensgeschichte.

D

E

s136 ‚Bei den Spielarten des Geschmacks herrscht die Mannichfaltigkeit über die Einheit, bei dem ächten Geschmack ist die Mannichfaltigkeit der Einheit untergeordnet... Durchbrochene und eingelegte Arbeit, Mosaiken, Grottesken und Arabesken, sind Spielarten des Geschmacks, wo die Mannichfaltigkeit das Herrschende und die Einheit ihr untergeordnet ist.²⁸ s124 Die Arabeske als Grenze einer Grenzziehungskunst... s136 verkörpert die Umkehrung des klassizistischen Grundsatzes von der Herrschaft der Einheit über die Mannichfaltigkeit. Herrschaft des Mannichfaltigen über die Einheit in der Arabeske heißt für K. Ph. Moritz produktionsästhetisch: Emanzipation der Einbildungskraft aus der klassizistischen Kontrolle des Verstandes, heißt: Absage an die ‚männlich (erhabene) Denkart‘ der Alten, heißt: der Lust nachgeben, sich dem ‚Flug der Einbildungskraft‘ zu überlassen, heißt: ‚sich durch ihren Gegenstand selber, mit einer Art von Vergnügen in Labyrinth verleiten lassen.^{29 30}

s128 Dem Ornament kommt eine ausgezeichnete Stellung in der Antike zu, weil es aus dem Nutzzusammenhang der Lebenserhaltung herausgelöst ist, gleichwohl aber den Lebensabläufen – sie unterbrechend – spielerisch folgt. Seine Nähe und Distanz zum Leben eröffnet einen eigenen ästhetischen Spielraum, der nicht der Selbsterhaltung durch Handlung, sondern dem Selbstgefühl, einen Ort gibt. Die erkennende Selbstbegegnung im genußvollen Anschauen...

s129 Verschärfte Grenzkontrolle setzt ein Bewußtsein der Grenze, ja auch vom Ausgegrenzten voraus. s132/133 Forcierte Grenzziehung... des Klassizismus... ermöglicht erst... das planvolle Umgehen mit dem Zufall... sein Verfahren der Abstraktion... Aufhebungsversuche im Chaos des Konkreten und der Vielfalt der Formen... Karikatur (Abb. 1,2) und Arabeske, die beiden bedeutenden Grenzgängerkünste des Klassizismus, sind... untereinander gegenläufig strukturiert. In...

Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft: Beiheft 2) Bonn 1996, s28. „Bei Lessing... hat die Fabel... anstatt Allegorie... einer... religiös-repräsentativen Ordnung zu sein, jetzt ihren Sinn in sich selbst... Die Fabel wird Handlung: bürgerliche, aktuelle Handlung, geschichtliche Praxis... Der Sinn dieser Geschichte, dieser Fabel - die ja auch und vor allem unterrichten soll... hängt vom Konsens zwischen Produzent und Rezipient ab, und nicht mehr von einer transzendenten Gesetzmäßigkeit... Lessing... behauptet ... eine Autonomie des Kunstwerks und des Künstlers:... das Genie gibt sich selbst die Regeln, anstatt sie von der Rhetorik zu beziehen oder philosophisch zu deduzieren“. In: A. a. O., s26/27. „Es kommt zu einer Differenzierung der Künste gemäß ihrem spezifischen Medium (Lessings Laokoon), die die Autonomie der Kunst geltend macht.“ In: A. a. O., s19. „Weil die künstlerische Darstellung ihren Schwerpunkt in sich selbst hat, sind die Gründe der Mäßigung des Künstlers mediums-ästhetischer Art: ‚Die bloße weite Öffnung des Mundes – beiseite gesetzt, wie gewaltsam und ekel auch die übrigen Teile des Gesichts dadurch verzerrt und verschoben werden -, ist in der Malerei ein Fleck und in der Bildhauerei eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt tut‘. (Lessing, G. E.: 1766, Laokoon II. Kapitel)“. In: A. a. O., s40. „Es beginnt das problematische Verhältnis des Ornaments zum Medium,

sowohl zur ‚Literarität‘ als auch zum ‚avanciertesten Material‘.“ Gérard Raulet: A. a. O., 1993, s67

²⁴ Rudolf Zeitler: Klassizismus und Utopia. Interpretationen zu den Werken von David, Canova, Charstens, Thorvaldsen, Koch. O. O. 1954, s136; zit. in: Günter Oesterle: Vorbe-griffe zu einer Theorie der Ornamente [wie Anm. 3]

²⁵ Moritz, K. Ph.: Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788. Verzierungen, s209; zit. in: Oesterle, a. a. O.

²⁶ Karl, Philipp Moritz: Die Säule. O. A., s110; zit. in: Oesterle, a. a. O.

²⁷ Karl, Philipp Moritz: Zufälligkeit und Bildung. Vom Isolieren, in Rücksicht auf die schönen Künste überhaupt. O. A., s116; ; zit. in: Oesterle, a. a. O.

²⁸ Karl, Philipp Moritz: Spielarten des Geschmacks. O. A., s212; zit. in: Oesterle, a. a. O.

²⁹ Karl, Philipp Moritz: Einfachheit und Klarheit. O. A., s150; zit. in: Oesterle, a. a. O.

³⁰ K. K. Polheim hat die Arabeskendiskussion vor Friedrich Schlegel aus seiner Arbeit ausgeklammert. Entsprechend entgeht ihm auch die zentrale formalästhetische Umkehrung klassizistischer Gesetze in der Bestimmung der Arabeske bei K. Ph. Moritz. Vgl. Polheim, K. K.: 1966, s19; Vgl. in: Oesterle, a. a. O., s136

³¹ André Chastel: Die Grotteske, Streifzug durch eine zügellose Malerei. Übers. v. Horst Günther, Berlin 1997 [Original Paris 1988], s91, s92 Abbildungen

der Arabeske... stoßen Ideal und Ausgegrenztes dicht aufeinander... ihre ornamentale Leichtigkeit, zweckfreien Formen faszinieren, ihre Tendenz, sich gänzlich vagierender Einbildungskraft zu überlassen, hingegen ängstigt... Die Karikatur... bleibt... gegenbildlich orientiert an der klassizistischen Proportions- und Maßästhetik und... bindet... die übertreibende Einbildungskraft an die Mimesis. Während im Laufe des 19. Jahrhunderts die Karikatur als Widerpart des Ideals in der philosophischen Ästhetik mehr und mehr integriert und zur Stabilisierung des klassizistisch Schönen lizenziert wird, leitet die Arabeske im Übergang zur Romantik seine Desintegration ein.



Abb. 1. Anonym, französisch, Karikatur der Aristokratie, um 1790



Abb. 2. Grandville, Erster Traum: Verbrechen und Sühne, Stahlstich, 1840³¹

F

F

G s121/122 *Funktionsbezogenheit... des Ornaments auf das jeweilige Kunstwerk... geschieht in dreierlei Weise. Das Ornament erhält eine Funktion... Zum Ersten innerhalb der Autonomisierung und Abgrenzung der Kunst vom kruden Leben. Damit tritt das Ornament bislang eine 'dienende Kunst'³² ins Zentrum der klassizistischen ästhetischen Theoriebildung... Zum Zweiten... demonstriert die Herkunft der meisten Ornamentformen (u. a. auch der griechischen)... ,wie weit sich die begrifflich abstrakte geometrische Ordnung in den Bereich des Lebendigen hinein erstreckt'... und disponiert sie in ausgezeichneter Weise, der Abstraktheit der Gegenwart ästhetisch zu begegnen...³³ Zum Dritten lässt sich *Umriß und Ornament... im Zuge historisch erinnernder Anverwandlung toter Kunstvergangenheit zu lebendiger Kunstgegenwart zur Aktualisierung vergangener Kunst... einsetzen Friedrich Schlegel... schreibt in seinem 'Brief über den Roman' der Arabeske die Fähigkeit zu, die vergangene romantische Kunst spielerisch zu vergegenwärtigen.**

s139 *Trotz der differierenden Einstellungen zur Arabeske war allen Aufklärern und Klassizisten die Ablehnung der Arabeske als Hieroglyphe gemeinsam... z. B. Adolf Riem und K. Ph. Moritz. In der Romantik verkehren sich nun die Kriterien. Was im Klassizismus die Arabeske akzeptabel machte, ihr freies Spiel, wird nun als ungenügend bezeichnet. So möchte Görres bei Runge nicht von Arabeske sprechen, die ,in dem freyen Spiel allein Bedeutung sucht.' Wegen ihres tiefen Ernstes sollte Runges Mitteilungsweise ,lieber Hieroglyphik der Kunst'³⁴ genannt werden.*

³² Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Ästhetik. I, 18.; Hrsg. v. Friedrich Bassenge. Berlin 1955, o. A.; zit. in: Oesterle, a. a. O.

³³ P. Meyer: Das Ornament in der Kunstgeschichte. O. A. 1944, s35; zit. in: Oesterle, a. a. O.

³⁴ Vgl. W. Stubbe, Fragen zu den 'Zeiten'. In: Runge, Fragen und Antworten. O. A., 1979, s22; zit. in: Oesterle, a. a. O.

Exzerpt aus

Kerstin Behnke: Arabeske (und) Bedeutung bei Kant, Goethe, Hegel und Friedrich Schlegel. In: Susi Kotzinger / Gabriele Rippl (Hrsg.): Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. (Konferenz des Konstanzer Graduiertenkollegs <Theorie der Literatur> veranstaltet im Oktober 1992), Amsterdam/Atlanta 1994, s229-240

³⁵ Vgl. Johann Wolfgang v. Goethe: Arabesken (Xenion). 1789. In ders.: Werke [= Hamburger Ausgabe], 10. Auflage. München 1974, s232; zit. in: Kerstin Behnke: Arabeske [wie Anm. 5]

³⁶ Johann Wolfgang v. Goethe: Von Arabesken. 1789. In: Berliner Ausgabe. Hrg. v. Siegfried Seidel. Bd. 19 Berlin-Weimar 1973. Bd. 19, vgl. s85; zit. in: Behnke, a. a. O.

³⁷ Goethe, a. a. O., s83, s85, s87...; zit. in: Behnke, a. a. O.

³⁸ Goethe, a. a. O., s83; zit. in: Behnke, a. a. O.

³⁹ Goethe, a. a. O., s86; zit. in: Behnke, a. a. O.

⁴⁰ Vgl. dazu Ulrike Dünkelsbühler: Kritik der Rahmen-Vernunft. Parergon-Versionen nach Kant und Derrida. München 1991; zit. in: Behnke, a. a. O.

⁴¹ Hier wäre die konzeptuelle Differenz zwischen (ornamentaler) Arabeske und (figürlicher) Grotteske anzusetzen.; Vgl: Behnke, a. a. O., s233

s232 Goethe bezeichnet... 1789 die Bildarabeske als ‚frei³⁵... doch sieht er in ihren hellenischen Ausführungen eine niedere Form, die ‚der bessern Kunst gleichsam zum Rahmen dien[t]‘³⁶, eine willkürliche und malerische Zusammenstellung der mannigfaltigsten Gegenstände, um die inneren Wände eines Gebäudes... zu verzieren.‘ In der Wandmitte ist ‚ein Bildchen angebracht, das meistens einen mythologischen Gegenstand vorstellt‘; ‚die Einfassung derselben [d. i. der Wand] besteht aus sogenannten Arabesken‘: ‚Stäbchen, Schnörkel, Bänder, aus denen hier und da eine Blume oder sonst ein lebendiges Wesen hervorblickt‘.³⁷s233 In Pompeji... ist, wie Goethe betont, die Wand zwischen Bild und arabesker Einfassung ‚in einer Farbe abgetüncht‘³⁸... Auch ‚in den Bädern des Titus zu Rom‘³⁹ sind Arabesken und Bilder durch ‚Tünche‘ voneinander getrennt. In Raffaels Arabesken in den Loggien des Vatikan hebt sich die figürliche Darstellung ebenfalls gegen einen einfarbigen Untergrund ab. Indem sich das in der Mitte Dargestellte vom Untergrund der einfarbigen Wand abhebt, wird es zum Objekt und gehört nicht mehr zur Arabeske... Wenn auch Raffaels Entwürfe das arabeske Gesetz der Beengung exemplifizieren, so sind sie doch nach einer Logik von Innen und Außen⁴⁰ gearbeitet, die der orientalischen Arabeske fremd ist... In letzterer ist wie bei Kompositionen in Tanz und Musik, bei... welchen Erscheinung und Struktur identisch sind... der Unterschied zwischen Figur und Untergrund, der erst eine gegenständliche Darstellung von Objekten ermöglicht, getilgt... Das Ornament ist entweder – als Teppich, Textilie oder Mosaik – konstruktive Form⁴¹... die sich selbst trägt, oder es bedeckt... – z. B. als Wandmalerei – auf etwas aufgetragen... seinen Untergrund durch Ineinandergreifen mehrerer Muster nahezu lückenlos.

s230 In § 16 seiner ‚Kritik der Urteilskraft‘ (1790) bemerkt Kant: ‚So bedeuten die Zeichnungen ‚à la grecque‘, das Laubwerk zu Einfassungen oder auf Papiertapeten usw. für sich nichts: sie stellen nichts vor, kein Objekt unter einem bestimmten Begriffe, und sind freie Schönheiten.‘ Nach der von Kant

formulierten Definition von freier Schönheit, die ‚keinen Begriff von dem voraus[setzt], was der Gegenstand sein soll‘... darf diese folglich nicht auf den Begriff der Arabeske gebracht werden... Kant stellt deshalb eine exemplarische Definition durch Darstellung auf, deren Beispiele eine Bestimmung der Arabeske ergeben: es ist eine ‚Zeichnung‘ im Stil ‚à la grecque‘, mit ‚Laubwerk‘ als Ornamentform, das sich etwa auf ‚Einfassungen‘ und ‚Papiertapeten‘ findet... ‚Grecque‘ bezeichnet in der Kunstgeschichte einen rechtwinkligen oder spiralförmig gewundenen Mäander, ein in sich selbst zurücklaufendes, sein Muster wiederholendes Zierband. s232 Kant verwendet das Wort ‚Einfassungen‘ in zwei Kontexten – ‚Laubwerk zu Einfassungen‘⁴² ist schöne Form ‚für sich‘; ‚Einfassungen der Gemälde‘ dagegen sind der Schönheit äußerliche Formen, d. h. ‚was nicht in die Vorstellung des Gegenstandes als Bestandteil innerlich gehört‘.⁴³ Kants funktionale Unterscheidung der Einfassungen reflektiert zwei distinkte Traditionen der Arabeske, die eine orientalisch-islamisch und Vorbild für Kants freie Schönheit⁴⁴, die andere griechisch-römisch und... nach Goethe... ‚subordinierte Kunst‘.⁴⁵

⁴² Immanuel Kant: Kritik der Urteilkraft. In: Kants Werke. Akademie-Textausgabe. Band V. Berlin 1968 [Original 1790] § 16, s229; zit. in: Behnke, a. a. O.

⁴³ Kant, a. a. O., §14, s226; zit. in: Behnke, a. a. O.

⁴⁴ „Dem Gegenstand nicht wesensmäßig verhaftet, sondern ihn in völliger Zweckfreiheit umspielend, werden die freien Ornament Schönheiten (z. B. die Arabesken) selbst Gegenstand... Kants pulchritudo vaga ist nichts anderes als eine gesellschaftlich und politisch freischwebende Schönheit, die ihren ‚gemeinschaftlichen Sinn‘ nicht mehr von einer vorgegebenen herrschenden Normativität bezieht, sondern diese erst zustandebringt... Die ‚Freiheit‘ des Ornaments spricht es nämlich keineswegs von der Geschichte frei, sondern schreibt es erst recht in die moderne Geschichte der Freiheit ein. Das zweck- und interesselose Ornament dient zwar nicht zu etwas, ist aber Symbol der Freiheit und Ausdruck der gemeinschaftlichen Dimension des Geschmacksurteils, das heißt eines ‚Gemeinsinns‘ oder ‚gemeinschaftlichen Sinns‘... und... bleibt deswegen auf der Suche... nach... Bedeutung... nach Sinn.“ In: Gérard Raulet: Strukturwandel der repräsentativen Öffentlichkeit und Statuswandel des Ornaments in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts. In: Franke / Paetzold: Ornament und Geschichte. s38 [wie Anm. 23]

⁴⁵ Goethe, a. a. O., s85; zit. in: Kerstin Behnke: Arabeske [wie Anm. 5]

Exzerpt aus

Karl Konrad Polheim: Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik. München 1966

Zum Begriff der Arabeske in Schlegels Theorie:

s23/24 *In Schlegels Theorie... zeichnen sich... innerhalb des großen Bedeutungsfeldes 'Arabeske'... kleinere, spezielle Gruppen ab... die zwar einander stützen, einander überschneiden, ineinander übergehen... ihre Eigenart jedoch nicht verleugnen. Es können... zunächst vier solche engere Gruppen unterschieden werden; eine fünfte tritt als selbständige dazu, durchdringt aber gleichzeitig auch wieder die anderen. Das sind:*

1. *Die Arabeske als Terminus der Malerei, das Ornament... bezeichnend. s26 Die Stellen, die sich... auf die malerische Arabeske beziehen, dienen der Analogie und Anknüpfung, aber sie sind nicht wegen ihrer malerischen Bedeutung selbst da... Zielt... Schlegel... jedoch nur auf die Malerei, so vermeidet er geradezu das Wort Arabeske. s27 Die erste uns bekannte Äußerung Schlegels über die Arabeske in Verbindung mit der Malerei stammt aus dem Jahre 1797 und lautet: ‚Arabesken sind die absolute (absolut Fantastische) Malerei‘ (LN 977).*

2. *Die Arabeske als eine poetische Gattung, parallel gestellt dem Roman, dem Märchen, der Novelle; sie ist das reale Paradigma für die Idealform.*

3. *Arabesken... als ein von Schlegel geplantes Werk, das in der Gestalt der poetischen Gattung Arabeske (2. Gruppe) die romantische Idealform (4. Gruppe) zu erreichen sucht. s313 Die Arabesken werden einmal als einzelnes selbständiges Werk geplant, dann auch als ein umfassendes übergeordnetes, welches andere Werkpläne in sich aufnimmt; dann aber wieder sind die Arabesken nur ein Teil, ein Baustein für... umfassendere Pläne.⁴⁶*

4. *Die Arabeske als romantische Idealform, Vereinigung und Potenzierung der Gattungen und Vereinigung von Kunst und Wissenschaft.*

5. *Die Arabeske als eine Geisteshaltung oder Formmöglichkeit, als eine Struktur im weitesten Sinn, welche auf das höchste und letzte Ziel: die unendliche Fülle in der unendlichen Einheit, gerichtet ist und den im menschlichen Bereich noch zu erahnenden Ausdruck dafür verkörpert.*

⁴⁶ „Schlegels... Entwurf... „Zu den Arabesken“... (Ms II 36 f.)... beginnt folgendermaßen: Sancho kann durch Hilfe eines Armeniers in die Unterwelt gelangen – der etwas schillern muß – armenische Philosophie in Terzinen – Der Froschmäusekrieg angewandt auf die Revolution; Reineke Fuchs auf die Staatenhistorie. – Mephistopheles vielleicht als dritte Begleitung. – Das Gefolge immer vermehrt. – Sancho überall gut bewirtet. Alle Engländer im Kreise der Dummheit – F. Richter auf dem Wege dahin. – Witzige Ansicht der Natur; Gedicht über das Chaos. – Christentum: Witz = Griechische Mythologie: Schönheit.“
In: Karl Konrad Polheim: Die Arabeske. [wie Anm. 6], s315

Die hier der besseren Übersicht wegen skizzierte Typologie ist rein theoretisch... Das würde sich sofort zeigen, wenn man... versuchte, streng danach das Material zu ordnen. Die Berührungen sind viel zu eng... s47 Aber es zeigt sich doch, wenn man die von F. Schlegel veröffentlichten Arabesken-Stellen nebeneinander reiht, daß er den konsequenten Weg von der bildenden Kunst her nimmt und immer wieder von der Malerei auf die Poesie überleitet.

Hauptaussage zur Arabeske im Brief über den Roman:

s134 Im... Brief über den Roman... behandelt... Schlegel... den Begriff der Arabeske – das einzige Mal – in einem fortlaufenden zusammenhängenden Text ausführlich. s127 Das geschieht im 15. und... 16. Absatz der Rede über die Mythologie... ,Die Mythologie ist ein solches Kunstwerk der Natur. In ihrem Gewebe ist das Höchste wirklich gebildet; alles ist Beziehung und Verwandlung, angebildet und umgebildet, und dieses Anbilden und Umbilden eben ihr eigentümliches Verfahren, ihr innres Leben, ihre Methode wenn ich so sagen darf.

Da finde ich nun eine große Ähnlichkeit mit jenem großen Witz der romantischen Poesie, der nicht in einzelnen Einfällen, sondern in der Konstruktion des Ganzen sich zeigt, und den unser Freund uns schon so oft an den Werken des Cervantes und des Shakespeare entwickelt hat. Ja, diese künstlich geordnete Verwirrung, diese reizende Symmetrie von Widersprüchen... scheinen mir schon selbst eine indirekte Mythologie zu sein. Die Organisation⁴⁷ ist dieselbe und gewiß ist die Arabeske die älteste und ursprüngliche Form der menschlichen Fantasie. Weder dieser Witz noch eine Mythologie können bestehen ohne ein erstes Ursprüngliches und Unnachahmliches, was schlechthin unauflöslich ist, was nach allen Umbildungen noch die alte Natur und Kraft durchschimmern läßt, wo der naive Tiefsinn den Schein des Verkehrten und Verrückten, oder des Einfältigen und Dummen durchschimmern läßt. Denn das ist der Anfang aller Poesie, den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Fantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu versetzen, für das ich kein schöneres Symbol bis jetzt kenne, als das bunte Gewimmel der alten Götter' (Js II 361 f.). s129 Schlegel... nennt die erste Wortgruppe die Form (,künstlich geordnete Verwirrung'), die zweite den Inhalt (,Symmetrie von Widersprüchen'), die dritte die Erzählhaltung (,ewige Wechsel von Enthusiasmus und Ironie'), so daß jede sich auf eine andere Schicht der Dichtung bezieht..

⁴⁷ „Die Bedeutung des Begriffes 'Organisation' ist der des Begriffes 'Konstruktion' verwandt... Eine Differenzierung... könnte... darin liegen, daß der Begriff 'Konstruktion' mehr auf die Bauelemente, die vom Künstler (Cervantes, Shakespeare) bewußt geordnet werden, sich bezöge, 'Organisation' mehr auf ein aus dem 'Geist' Gewordenes, das unbewußt und von selbst erwächst.“ In: Polheim, a. a. O., s130

s130 ‚und gewiß ist die Arabeske‘... Die Unmittelbarkeit, mit der diese Aussage folgt, ist um so größer, als der Begriff Arabeske zum erstenmal im ganzen Gespräch über die Poesie an dieser Stelle hier auftaucht... Der Leser steht diesem Begriff... unvorbereitet gegenüber. s131 Aus dem gleichmäßigen Fluß des Lesens gerissen... wird er... zu einer Gedankenpause gezwungen ...andererseits... wird... dadurch der Begriff Arabeske umso stärker betont... aus der... Umgebung schärfstens hervorgehoben und von ihr abgegrenzt... Die einzige Erkenntnis, die sich ergibt, ist die, daß jene Organisation, die im Witz und in der Mythologie herrscht und die sich durch den Kontrast (jene drei Beispielgruppen) kundtut, im Prinzip die eigentliche Organisation der Arabeske ist... Diese aber ist von größter Bedeutsamkeit: Ist sie doch nichts geringeres, als ‚die älteste und ursprüngliche Form der menschlichen Fantasie‘. s162 Nur scheinbar unvermittelt ist mit einem Mal von den Arabesken die Rede. Dann aber muß der Leser selbst den Analogieschluß von der Malerei zur Poesie vollziehen. s131 Erst, in der Fortsetzung, kommt Schlegel darauf zu sprechen, warum eigentlich diese Organisation der Arabeske auch die der ältesten Form der menschlichen Fantasie ist... Vgl... ‚Das Christentum ist ursprünglich arabesk...‘ (Ms III 63)... und ‚Die ursprüngliche Form der Pictur ist Arabeske‘ (LN 2086). s143 Schlegel spricht nicht davon, wie diese Form... aussieht. s173 Der ‚Brief‘ geht von der malerischen Arabeske aus, vollzieht von da den Sprung zur real dichterischen Arabeske (einzelne Romane), weitet anläßlich der Definition des Romantischen den Begriff auf eine von den zwei Komponenten des Romantischen aus (fantastische Form) und steigt schließlich zur allumfassenden Bedeutung des Begriffes (Poesie der Poesie) auf.

Arabeske als Vereinigung des Unvereinbaren: Stoff - Form - Ideal:

s113 Die – an sich unmögliche – Synthese der absoluten Gegensätze innerhalb e i n e r Erscheinung ... ist ein wesentliches Merkmal der Arabeske. Diese Vereinigung des Unvereinbaren ist deshalb arabesk, weil sich darin die Ahnung auf jene letzte und höchste Erscheinung widerspiegelt, die ja schließlich ebenfalls eine solche Vereinigung des Unvereinbaren darstellt: die unendliche Fülle in der unendlichen Einheit. s117/118 Schlegel... in den Philosophischen Vorlesungen... ‚Organischer Zusammenhang und Einheit oder Organisation kann nur stattfinden, wo Form und Stoff ist. Alles, was organisiert ist, teilt sich in Form und Stoff, und was Form und Stoff

hat, ist auch organisch gebildet. Form und Stoff sind also die ersten Kategorien, die wir aufstellen; zu diesen gesellt sich aber noch eine dritte, die wesentlich zu ihnen gehört. Sehen wir nämlich auf die Form der Dinge und Gegenstände, so ist der Stoff dasjenige, was die Form beschränkt, und wodurch die vollkommene Ausführung der Form oftmals gehindert wird... Das gemeinschaftliche Ziel, ist nicht mehr die sichtbare und wirklich ausgeführte Form selbst, sondern etwas davon Verschiedenes, eine unsichtbare Grundform, das Vorbild und Urbild aller einzelnen ausgeführten Formen. Dieser ist der Begriff des Ideals, er ist der dritte zu jenen zwei Begriffen von Form und Stoff... Form ist der Mittelbegriff, weil durch die Form das Ideal im Stoffe dargestellt und der Stoff dem Ideale angenähert wird, wenngleich nur unvollkommen' (KA XIII 267 f.). Wenn also auch hier nicht mehr von der Arabeske die Rede ist, so gewinnen wir doch einen wichtigen Anhaltspunkt dafür, wie die Form der Arabeske wirksam ist. s84 ,Die falsche Universalität ist die, welche alle einzelne Bildungsarten abschleift und auf dem mittleren Durchschnitt beruht. Durch eine wahre Universalität würde im Gegenteil die Kunst zum Beispiel noch künstlicher werden, als sie es vereinzelt sein kann, die Poesie poetischer, die Kritik kritischer, die Historie historischer. ' (Js II 1056)

Unendliche Fülle und unendliche Einheit:

s122 Unter allen zu vereinigenden Gegensatzpaaren ist das von Chaos und System das wichtigste, es umfaßt alle die anderen und enthält vor allem am ausgeprägtesten den Bezug auf jenes ideale letzte: die unendliche Fülle in der unendlichen Einheit... ,Die Poesie, die das Unendliche nur andeutet, gibt nicht bestimmte Begriffe, sondern nur Anschauungen. Es ist eine unendliche Fülle, ein Chaos von Gedanken, die sie darzustellen und zu einem schönen Ganzen zu ordnen strebt' (KA XI 114) s58 Schlegel... führt... in den 'Philosophischen Vorlesungen' aus, ,daß der Begriff der unendlichen Fülle, der aller Naturbegeisterung und aller geistigen Anschauung zum Grunde liegt, ein Begriff, der nicht aus mannigfachen Wahrnehmungen mühsam zusammengesetzt, sondern, sozusagen, ein einziger Blick ist, und nicht eigentlich aus der Erinnerung kann hergeleitet werden. Die Erinnerung kann eben so wenig wie die Anschauung die unendliche Fülle ganz übersehen und erschöpfen. Die unendliche Fülle als solche läßt sich nicht anschauen, man müßte dann eine Anschauung annehmen, die nie vollendet werden könnte. Dieser Begriff kommt... durch das ahnende, weissagende Gefühl in das menschliche

Bewußtsein.’ s59 ,Die Ahndung der unendlichen Fülle ist mit Entzücken verbunden, mit einer Auflösung der begrenzten Ichheit’ (PhL X 123)... ,das Unendliche...kann... nie ganz ausgesprochen... sondern nur angedeutet... werden, in Bildern und Sinnbildern... ,Das Unendliche darstellen, konnte die Philosophie... als Wissenschaft nicht. Das ist nicht das Geschäft der Wissenschaft’ (KV 19 v. – Vgl. auch KA XI 99 und 108)... Dies ist die philosophische Begründung der Poesie’ (KV 52 r)... ,Mit dem Begriff der unendlichen Fülle verbunden ist der der unendlichen Einheit... s67 ,Gott zu konstruieren ist vielleicht nur arabesk und ganz modern. Zur Magie könnte es brauchbar sein; es ist höchster Geist des Christentums’ (PhL V 840) s109 Nun wird das Transzendente selbst als Gegensatz anderen Möglichkeiten gegenübergestellt... Gegensätze innerhalb einer Erscheinung, welche dann selbst wieder einer anderen entgegengesetzt wird – treffen wir bei Schlegel auch sonst. s104 ,Poesie... sollte... die in modernen Dichtern nicht seltenen transzendentalen Materialien und Vorübungen zu einer poetischen Theorie des Dichtungsvermögens mit der künstlerischen Reflexion und schönen Selbstbespiegelung... vereinigen, und in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein’ (Js II 242) ...der Roman des Romans trägt den Namen Arabeske. s106 ,Es gibt von jedem Individuum eine Transzendente, eine Romantische und eine Abstrakte Ansicht und e i n e systematische’ (LN 939).⁴⁸ Daß es sich um verschiedene Ansichten und Namen derselben Erscheinungen handelt, zeigt sich auch mittelbar. Wir wissen, daß die Poesie der Poesie auch zur Vereinigung von Kunst und Wissenschaft gehört und daß in dieser der ‘kombinatorische Witz’ herrscht, der – mit dem Arabesken – die Ahnung auf die unendliche Fülle enthält.’ (LN 568)

⁴⁸ „Die Einteilung in Transzendental - Romantisch - Abstrakt... betrifft gar nicht bloß den Ton und Stil, sondern die innere Konstruktion (LN 890).“ In: Polheim, a. a. O., s106

Schwankende Haltung Schlegels zur Begriffs-Anwendung „Arabeske“:

s163 So kann der Kontrast (als ein Merkmal des Arabesken) in der Form allein herrschen, im Verhältnis von Form und Inhalt, und im Inhalt allein. s142/143 Das Wort ‘Äußerungsart’ kann einerseits die Arabeske als eine poetische Gattungsform meinen, so daß Form und Äußerungsart dann analog gebraucht wären... Wenn man das Wort ‘Äußerungsart’ nun andererseits auf ein sich äußerndes Subjekt bezieht, auf dessen Geisteshaltung also, so könnte die doppelte Formulierung Schlegels auch eine zweifach mögliche Erscheinung der Arabeske meinen. So gesehen erschiene

K *die Arabeske sowohl als Form: in einer bestimmten Gestalt (die durch Fülle oder durch Kontraste gekennzeichnet sein kann), als auch als Äußerungsart: in einer bestimmten Geisteshaltung (im arabesken Witz etwa)... beide Ausdrucksmöglichkeiten bedingen natürlich einander. Die arabeske Äußerungsart (Geisteshaltung) hat eine arabeske Form (Gestalt, Struktur) zur Folge, und umgekehrt weist die arabeske Form auf eine arabeske Äußerungsart zurück. s111 Schlegel... sieht im arabesken Ornament das Bild seiner... erahnten unendlichen Fülle in der unendlichen Einheit... vor allem im Kontrast, an 'verkehrten Versetzungen'... das ist arabesk, eben durch seine 'Indikation auf die unendliche Fülle'. s113 Schlegel gibt Beispiele für die Vereinigung von vollkommenen Gegensätzen, jedesmal auf einem anderen Gebiet: auf dem ethischen, dem logischen und dem ästhetischen... 1. 'Gewebe von moralischen Dissonanzen'... 2. 'Logische Desorganisation'... 3. 'Konfusion ordentlich konstruiert und symmetrisch'... diese Eigenschaften... zusammen... nennt... er... das 'philosophische Kunstchaos'. s125 Poesie, die das Unendliche... andeutet... ein Chaos von Gedanken... das sie darzustellen und zu einem schönen Ganzen zu ordnen strebt.' (KA XI 114) s145 Die Arabeske als 'Kunstwerk' meint nun... die ideale Dichtungsform wie die Geisteshaltung, welche in ihr waltet. s175 Es sei verwiesen auf das Ath. Fr. 297: 'Gebildet ist ein Werk, wenn es überall scharf begrenzt, innerhalb der Grenzen aber grenzenlos und unerschöpflich ist ...' (Js II 232) 1807 äußert sich Schlegel noch in demselben Sinne, wenn er etwa vom 'Werk der Sprache' fordert, es müsse 'ein organisches Ganzes sein, sowie jedes Werk der Töne, Farben einen inneren organischen Gliederbau haben muß, so auch die Rede' (KV 11 v).*

Zweites Exzerpt aus

Susi Kotzinger: Arabeske - Grotteske: Versuch einer Differenzierung. In: Susi Kotzinger / Gabriele Rippl (Hrsg.): Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. (Konferenz des Konstanzer Graduiertenkollegs <Theorie der Literatur> veranstaltet im Oktober 1992) Amsterdam/ Atlanta 1994, s219-228

s226/227 *In der Grotteske... wird eine vorgegebene Zeichenrelation (mithilfe einer anderen)... gestört und so eine unendliche, ausweglose Semiose in Gang... gesetzt in der sie gleichwohl in Immanenz verharret... Wo die Grotteske sich in der Betonung eines subjektivistischen Willkürprinzips in Gegensatz zu einer 'objektiven' Wirklichkeit stellt... kann... sie in verschiedenen Epochen unterschiedlichen Interessen entsprechend semantisch aufgeladen / transformiert werden... Demgemäß kann zwischen manieristischer Grotteske (bei der der Weltbezug durch ein usurpatorisches Subjektprinzip zerstört wird) und romantisch-phantastischer Grotteske (in der das Subjekt selbst als Folge einer Störung des Weltbezuges in seiner Integrität in Frage gestellt, die uneingeschränkte Entfaltung der Einbildungskraft zum Spiegel des Unbewußten wird) differenziert werden... Während die Grotteske überwiegend formal semiotisch beschrieben werden kann, erfordert die Arabeske vor allem eine Berücksichtigung der semantischen Intention, der sie sich verdankt...⁴⁹ Die islamische Arabeske... geht in Verbindung mit der Kalligraphie nur von einer Abbildungskepsis aus... Die Prämisse der romantischen Arabeske... ist darüber hinaus eine Zeichenskepsis, die sie mit der negativen Theologie und dem Neuplatonismus teilt. Der religiöse Begriff der visio (gr. phantasia), der philosophische Begriff der theoria und der longinsche Begriff der phantasia (mit Betonung auf dem wirkungsästhetischen Aspekt) kommen in der romantischen Arabeske zum Tragen... Die Arabeske... stellt... in ihrer romantischen Transformation den Versuch dar, eine unmögliche semiotische Relation herzustellen und reflektiert, indem sie ihre Defizienz als Zeichen (bzw. die Defizienz von Zeichen überhaupt) verkörpert, gleichzeitig das Scheitern ihres Anspruchs. Nur in dieser Gebrochenheit kann sie – noch immer – eine transsemiotische Wirkung... erreichen. s225 *Der a-mimetische Charakter der Arabeske wird bei Kant... durch die Analogsetzung von Arabeske und Musik in den Vordergrund gerückt. Bei Kant war die musikalische ‚Phantasie‘, bzw. die ‚Musik ohne Text‘ überhaupt der ‚für**

⁴⁹ „Hocke... zieht ...im Bereich der bildenden Kunst vom Strukturprinzip der Grotteske eine Linie zum Surrealismus... von der Arabeske... eine zur abstrakten Malerei bzw. zur peinture concrète des 20. Jrhds.“ (Vgl. G. R. Hocke: Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur. Hamburg 1987 [Original 1957], s97); In: Susi Kotzinger: Arabeske – Grotteske [wie Anm. 7], s228

sich bedeutungslosen' Tapete adäquat, weil beide ,kein Objekt unter einem bestimmten Begriff vorstellen.' ⁵⁰ Bei Schlegel nun... kann... die ,wahre Arabeske'... nur in formaler Zerstückelung, als unendliche Mannigfaltigkeit... eine ,Indicazione auf unendliche Fülle' sein... als 'Negativzeichen' der mystischen via Negation analog.

⁵⁰ Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft §16. In: ders.: Werkausgabe. W. Weischedel (Hrg.) Frankfurt am Main 1979 Bd. 10, s146; Kotzinger, a. a. O., s225

Erstes Exzerpt aus

Markus Brüderlin: Die Einheit in der Differenz. Die Bedeutung des Ornaments für die abstrakte Kunst des 20. Jahrhunderts. Von Philipp Otto Runge bis Frank Stella. O. A. (Diss. GH Wuppertal) 1994

s134/35 *Busch machte... in der Frühromantik schon so etwas wie einen semiotischen (Verfalls-) Prozeß aus... Bei diesem Prozeß lösen sich die Signifikanten vom Signifikaten, die Zeichen von ihren Bedeutungen ab und verselbständigen sich in eine metonymische Kette von Verweisungen, in denen keine Bedeutungen mehr getroffen werden, sondern stets auf andere Zeichen weiterverwiesen wird... ,Zeichen und Bedeutung stehen nicht mehr in einem semantischen Verhältnis zueinander, im Gegenteil das Zeichen wird individuell-willkürlich verfügbar und aktivierbar und verliert dadurch seine Gültigkeit.⁵¹ Während heute dieser Vorgang durch die Oberflächenbewegung des freien Verknüpfens und Vernetzens und durch die Intertextualität beschrieben wird, nennt Busch für das 19. Jahrhundert die ,romantische Allegorie', die die Aufgabe übernimmt, diesen Zustand positiv auszuwerten.*

s136 *Die romantische Allegorie ist das Resultat der romantischen Zerstückelung der Ding- und Weltzusammenhänge nach der französischen Revolution und eine Folge des 'Strukturwandels der Öffentlichkeit'. (Privatisierung, Spezialisierung). Durch die fragmentarische Ansammlung von Einzelwahrnehmungen wurde das Subjekt auf sich selbst... zurückgeworfen. s135 ,So sucht der Romantiker in diesem Trümmerfeld den toten aber verfügbar gewordenen Einzelgegenstand auf, beläßt ihn zwar als Bruchstück, sucht ihm jedoch neues Leben einzuhauchen und verklärt ihn schließlich poetisch.⁵²... Diesen 'Bedeutungsverlust des Gegenstandes' wird die romantische Allegorie zum Ausgangspunkt für ihren neuen 'Weltenwurf und Kunstbegriff' machen. s141 Hofmann weist nach, daß Runges bildnerisches Denken wesentlich von... abstrakten, 'ersten Figuren' ausging, die... das geometrische Modell für eine unendliche Vielzahl von neuen Schöpfungen lieferten. Erst im Bild begannen diese sich als Organisch-Besonderes zu artikulieren wie etwa in 'Der Abend', in dem das Dreieck weitgehend vegetabilisiert ist. Er bezeichnet diese formelhafte Gestaltwandlung als ,moule consacré'⁵³. Durch dieses transitorisch-kombinatorische Gestaltungsverfahren wandelt sich Abstraktes in Gegenständliches und umgekehrt.*

⁵¹ Werner Busch: Die notwendige Arabeske. [wie Anm. 1], s37; zit. in: Markus Brüderlin: Die Einheit in der Differenz [wie Anm. 10]

⁵² Busch, a. a. O., s42; zit. in: Brüderlin, a. a. O.

⁵³ Werner Hofmann: Ars combinatoria. In: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, Bd. 21, Hamburg 1976, s7-30; zit. in: Brüderlin, a. a. O.

M s135 Allegorie⁵⁴... zielt... auf Vieldeutigkeit. Damit wird ihr die Fähigkeit zugesprochen, Bedeutungen nicht durch lexikalische, ikonographische Vereinbarung – oder metaphysische Verschmelzung an die Form zu ketten, sondern sie durch dynamische Bewegung von Ersetzung und Übertragungen immer wieder neu als Beziehungsgefüge zu bilden. Allegorische Interpretation heißt, sich in diesen Prozeß einzuflechten, um quasi neuschreibend das Gespinnst der Bezüge selbst zu knüpfen.⁵⁵ s136 Die Einbettung der Fragmente in ein allegorisches Gespinnst von Bezügen und Verweisen läßt diese in einer permanenten Metamorphose auseinander hervorgehen. Den romantischen Allegoriker interessierte daran das Moment des Übergangs, im Verwandlungsakt selbst sah er die verlorene Totalität aufleuchten. Da er diese jedoch nicht greifen konnte, blieb der Prozeß notwendigerweise ungeschlossen... „Für die Romantiker... ist... das formgewordene Prinzip dieses Prozesses die Arabeske... sie sorgt für das Gespinnst der Bezüge und hält den Geist in Fluß.“⁵⁶ s138 Da die Nachahmung zunehmend durch den Reproduktionscharakter der industriellen Verdinglichung eingeholt wurde und zur bloßen mechanischen Kopie verflachte... definiert sich... der Verweiskarakter zur Natur... nicht mehr traditionell als ‘Schöpfungsgleichnis von Kunst und Natur’, sondern vor dem Hintergrund der fortschreitenden Naturbeherrschung als emanzipiertes Verhältnis von Kunst und Natur... Zunehmend... ist es... das abstrakte Ornament, die Arabeske, die die Fähigkeit der Verlebendigung und die reflexive Potenz, diesen Vorgang selbst zu thematisieren, repräsentiert. s139 Es... ging... nicht um den einseitigen Abstraktionsprozeß, der vom Gestalthaft-Besonderen induktiv das Abstrakt-Allgemeine abzuleiten versucht, sondern auch umgekehrt darum, das Besondere deduktiv als Widerschein oder als Gestaltwerdung des Abstrakt-Allgemeinen verständlich zu machen. s140 Die Arabeske... vermittelt... als Formprinzip... zwischen dem Allgemeinen und Besonderen. s142 Die zentrale bildnerische Funktion der Arabeske liegt... bei Runge... in der formalen Dialektik der Trennung und Verbindung von ‘Bildmitte’ und ‘Rahmenfeld’.

N s143/144 Der Austausch von peripheren und zentralen Bildzonen, die Doppelbestimmung des Rahmens einerseits als Abgrenzung, andererseits als Vermittlung in einem dekorativen Zusammenhang, setzten einen Prozeß in Gang, der die Ontologie des Tafelbildes einem grundsätzlichen Wandel unterzog. Indem der materielle Träger zum Bestandteil der Bildaussage wurde, transformierte potentiell der Rahmen zum Rand und das Bild zum Objekt. Das Bild konnte nun prinzipi-

O

⁵⁴ Zum Begriff „Allegorie“: „Der Unterschied von ‚wörtlicher‘ und ‚allegorischer‘ Bedeutung ist... der zwischen interpretierter Bedeutung, die als solche nicht mehr, und interpretierter Bedeutung, die als interpretierte bewusst ist.“ In: Gerhard Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol. Göttingen 1982, s30. „Die Allegorie sagt etwas direkt und etwas anderes indirekt. Dieses gibt sie zu verstehen. Sie ist also ein indirekter Sprechakt... Es wird etwas gesagt und durch dieses Gesagte etwas anderes (als das, was das Gesagte meint) gemeint.“ In: A. a. O., s34. „Die Metapher verschmilzt zwei Bedeutungen zu einer, die Allegorie hält sie nebeneinander.“ In: A. a. O., s36. „Quilligan... nennt die allegorische Bedeutung Praetext... Durch... immanente Temporalität der allegorischen Struktur setzt... diese... nicht nur erinnerbare Bedeutungszusammenhänge voraus... sie konstituiert... umgekehrt auch... Geschichtsbewusstsein... indem sie Altes als Neues erzählt und Neues als Altes.“ In: A. a. O., s40/41. „Die Allegorie... begleitet der didaktische Topos, dass gerade die Schwierigkeit des Verständnisses... einen Lustgewinn verschaffe.“ In: A. a. O., s42. Kultursoziologisch liefert die Allegorie Möglichkeiten der Selbstbestätigung, indem man sich den wenigen Auserwählten zugehörig weiß.“ In: A. a. O., s38 „Freilich... sind... Allegorien... vielfach gebrochen, sie haben mehr Anspielungs- als Bestätigungscharakter. Es gibt keine Sicherheit der

Bedeutungen, sondern Unsicherheiten. Selbst mit der Form der Allegorie wird gespielt, es entstehen keine durchgeführten Allegorien, sondern ‚Allegorisierungen‘.“ In: A. a. O., s54. „Suche, Pilgerfahrt, Reise, Kampf... Theater... sind konstitutive Muster elementarer Allegorien des Lebenslaufs.“ In: A. a. O., s48. „Seit dem 18. Jahrhundert... entwickelt sich eine produktive Spannung zwischen allegorischer Allgemeinheit und realistischer Vielfalt und Einzigartigkeit... Im Realismus... soll... die Typisierung einer Figur... diese durchsichtig auf ihr gesellschaftliches Wesen machen und nicht die Gesellschaft als ihr Anderes darstellen. Gleichwohl kann es gerade wegen solcher Typisierungen auch zu allegorischen Bedeutungsräumen kommen... Hingegen ist die allegorische Figur nicht als einzigartige konzipiert. Sie muß noch mindestens eine andere Figur, manchmal ‚jedermann‘ bedeuten... und ist daher notwendig schematisch entworfen.“ In: A. a. O., s54/55

⁵⁵ „Walter Benjamin hat 1928 in seiner... Abhandlung über den ‚Ursprung des deutschen Trauerspiels‘ die ‚barocke‘ Allegorese als ein höchst differenziertes, objektivierendes künstlerisches Verfahren analysiert.“ In: Markus Brüderlin: Die Einheit in der Differenz [wie Anm. 10], s135

⁵⁶ Werner Busch: Die notwendige Arabeske. [wie Anm. 1], s43; zit. in: Brüderlin, a. a. O.

ell vom Rand her definiert werden, und auf der anderen Seite begann das Bildinnere über den Rahmen hinaus strukturierend auf das Umfeld einzuwirken... Das Arabeskenornament entpuppte sich dabei als strukturelles Element, das diesen Prozeß quasi steuerte.



Exzerpt aus

Wolfgang Schöne: Über das Licht in der Malerei. Berlin 1979 [Original 1954]

s27 Die farbigen... spätantiken illusionistischen... Bildgründe... kannten Schattengebung... Die allmähliche Umbildung des... Schattens... zunächst... zu... dunklen Farbflecken läßt sich gut an den ravnatischen Mosaiken des 4. - 6. Jahrhunderts beobachten.⁵⁷ s32/33 Das Standortlicht des Mittelalters ist... gefärbt einmal durch die Farben der Fenster... zum anderen... durch die Farbreflexe des Fußbodens und der bemalten Wände und Gewölbe.⁵⁸ s61 Vom Ende des 12. Jahrhunderts⁵⁹... setzte... die platonische Lichtlehre wieder ein, im engen Anschluß an Augustin und Pseudo-Dionysius.⁶⁰ s60 Dionysius hat... im Begriff 'göttliches Dunkel' Licht und Dunkel gewissermaßen gleichgesetzt...: 'Das göttliche Dunkel ist das unzugängliche Licht, in welchem, nach der Schrift, Gott wohnt. Und obwohl es unsichtbar ist wegen seiner überschwenglichen Helle und unzugänglich wegen der Überfülle seiner Lichtergießung, so gelangt dazu jeder, der Gott zu erkennen und zu sehen gewürdigt wird, indem er eben durch das Nichtsehen und Nichterkennen in das gelangt, was über alles Sehen und Erkennen ist'⁶¹. s94 Die gesamte europäische Tafelmalerei des 14. Jahrhunderts ist vom Goldgrund (Abb. 3) beherrscht. s100 Alberti hat bereits 1435 die Verwendung von Gold in der Malerei abgelehnt und die Darstellung des Goldes durch Farben als verdienstvoller bezeichnet... 'Mehr Bewunderung und Lob bringt es dem Künstler ein, den Glanz des Goldes durch Farben nachzuahmen.'⁶²

P

Q

s109/110 Leonardo... gibt in seinem „Buch von der Malerei“... als... Definition des Helldunkels... 'Zwischen hell und dunkel, das heißt zwischen Licht und Schatten befindet sich etwas mitten inne, das man weder hell noch dunkel nennen kann, sondern das in gleichem Maße des Hellen und des Dunklen teilhaftig wird. Manchmal steht es gleichweit vom Hellen und Dunklen ab, und manchmal ist es näher beim einen als beim andern'⁶⁴. Ein solches Helldunkel bildet sich einmal am beleuchteten Körper beim allmählichen Übergang vom Körperlicht zum Körperschatten, zum anderen aber im Spannungsraum zwischen Leuchtlicht und Finsternis im Medium der 'Atmosphäre'... Seine... Definition des Schattens... ist... 'Vermi-

⁵⁷ Vgl. Arabeske Bildfassung 1, Panofsky-Exzerpt, s75 - 80

⁵⁸ „Das Standortlicht des Mittelalters... 'füllt' die Kirche mit einem ganz feinen 'buntfarbigen klaren Raumlichtnebel'... Die Farben und mit ihnen die Dinge scheinen hervorzutreten... auf den Betrachter zu... Von besonderer Kraft ist dies bei den hellen Tönen (Weiß, Rosa, Hellgrün und so weiter): das in ihnen enthaltene Licht kommt geradezu zum Strahlen und nimmt ihre Träger (die dargestellten Dinge) mit sich auf uns zu. Aber auch die starken Buntfarben entziehen sich dieser Richtung nicht: der blaue (ursprünglich tiefblaue) Grund der Fresken (der Franzlegende) wirkt nicht als Rückwand, sondern als aktiver, durch seine Farbendunkelkraft vortretender Träger der sich gleichsam von ihm aus entfaltenden Bildwelt. Nicht von vorn nach hinten, wie es unser Sehgewohnheit entspricht, entwickeln sich die 'Bildräume', sondern von hinten nach vorn. Und die 'umgekehrte Perspektive', die ihre 'Fluchtpunkte' ja auch nicht in der Bildtiefe, sondern vor der Bildfläche hat, geht mit alldem zusammen.“ In: Wolfgang Schöne: Über das Licht in der Malerei [wie Anm. 11], s34/35

⁵⁹ „Die neuplatonische Lichtmetaphysik... wurde... in der älteren Scholastik gleichzeitigen jüdischen und arabischen Philosophie des 9. bis 11. Jahrhunderts... aufgenommen... welche die Emanation des Niederen aus dem Höheren als Lichtausstrahlung lehrte (Baemker, Witelo, s381-391)...“ In: Schöne, a. a. O., s61

⁶⁰ s. Anm.10 s61 „Die bedeutendsten Vertreter der Lichtmetaphysik des 13. Jahrhunderts, die ihrer Tradition nach jetzt als ‚neuplatonisch-augustinisch-arabisch‘ bezeichnet werden muß, sind wohl Robert Grosseteste (1175-1253), Albertus Magnus(1193-1280)... Ulrich von Straßburg (tätig um 1250-1277)... Bonaventura (1221-1280)...“ In: Schöne, a. a. O.

⁶¹ „(Von mystischer Theologie I, 1. Zitiert nach Evelyn Underhill, *Mystik*, Deutsche Ausgabe München 1928) Das göttliche Dunkel ist zum Zentralbegriff der gesamten mittelalterlichen Mystik geworden (vgl. Underhill, s152, 174, 327, 395, 399, 413, 416, 435, 438f, 447-450, 483, 495f)“ In: Schöne, a. a. O., s60

⁶² Leon, Battista Alberti: *Della Pittura... Libre tre*. Drei Bücher über die Malerei. Kleinere kunsttheoretische Schriften. Hrsg. u. übers. v. Hubert Janitschek, (Wiener Quellenschriften, XI) Wien 1877, s138/139 ; zit. in: Schöne, a. a. O.

⁶³ Schöne, a. a. O., s97, Abb. 6

schung von Finsternis mit Leuchtlicht‘... Als... Aufgaben von Licht⁶⁵ und Schatten⁶⁶... bezeichnet er ‚Der Schatten verbirgt, das Licht zeigt.‘... s86 Im 15. Jahrhundert... ab etwa 1420... vertieft sich der Körperschatten... zum andern erscheint neben ihm nun auch der ‚abgeleitete‘ Schatten, und zwar sowohl als... Schlagschatten auf Boden und Wand... wie als Luftschatten (atmosphärisches Schattendunkel, z. B. bei van Eyck, Masaccio).



Abb. 3. Konrad Witz: Sabothai und Benaja, König David Wasser bringend. 100x80cm. Um 1435. Gemäldegalerie, Basel.⁶³

s117 Seit dem... 16. Jahrhundert... bei van Eyck... Tizian, Rubens, Rembrandt, Velasquez... gibt sich... die Farbe... als aus Materie bestehende, mit dem Pinsel gemalte Farbe zu erkennen. s244 Die Malerei des 16. - 18. Jahrhunderts... arbeitet überwiegend mit dem Mittel der Oberflächenfarbe.⁶⁷ s248 Diese besondere Erscheinungsweise der Bildfarbe wird ferner durch die Spannung der verschiedenen Oberflächenstrukturen zueinander erzeugt... 1. Die Mikrostruktur und Materialstruktur der Oberflächenfarbe, insofern sie Farbmaterie ist. 2. Die Materialstruktur der Oberflächenfarbe, in-

Q

P

R

⁶³ Schöne, a. a. O., s97, Abb. 6 „Im 14. Jahrhundert... ist... der Goldgrund... soweit er... ‚Fläche‘ ist... einerseits ‚Fassung‘... andererseits auch Hintergrund... es gibt da sowohl Rankenmuster, die sich zwischen den dargestellten Figuren und Gegenständen entfalten... wie andere, die sich hinter ihnen hindurchziehen ... Soweit er aber Lichtspender von Eigenglanz/Sendeglanz ist bleibt er gegen die Phänomene von Raum und Fläche offen, also unreal und... ist kein... Hintergrund.“ In: Schöne, a. a. O., s93. „Aber auch die farbigen Gründe blenden durch ihre Sendelichtkraft die neue, körperraumhaft ausgedehnte Bildwelt noch immer nach vorn und schränken dadurch den Machtbereich des Körperlichts ebenso ein wie den des Gegenstandsraums... z. B... die auffallende Stärke des Himmelgrundblaus auch noch in Giotto's Arenafresken.“ In: Schöne, a. a. O., s95. „In der Malerei des 15. Jahrhunderts... wird... der Goldgrund durch kräftige Musterung und dergleichen von einem ‚allgemeinen‘ Hintergrund zur Rückwand einer Raumbühne umgebildet... (s. Abb.) Die Figuren sind räumlich vom Goldgrund abgelöst, stehen frei vor ihm, auf eigenem Boden... Die Figuren werfen starke Schlagschatten, die eine rechts außerhalb des Bildes unbestimmte Lichtquelle verursacht. Aber das Goldgrundlicht ist im Bildganzen doch noch stärker als das Beleuchtungslicht... Goldglanzlicht... zeigen... auch... die goldgelben Goldgrund-Lichtreflexe auf den Rüstungen beider Ritter. Goldgrundlicht als Eigenglanz und Beleuchtungslicht begegnen sich... in diesem Bilde... wie in vielen anderen des 15. Jahrhunderts... Gold und Goldgrund... treten... immer seltener auf, bis sie nach 1500... verschwinden... nur im

Bildrahmen hat sich das Gold als ‚Fassung‘ bis ins 20. Jahrhundert... erhalten.“ In: Schöne, a. a. O., s96/97

⁶⁴ Leonardo da Vinci: Das Buch von der Malerei. Hrsg. u. übers. von Heinrich Ludwig. In: Eitelbergers Quellenschriften für Kunstgeschichte, Bd. II. Wien, 1882, s80, Satz 672; zit. in: Schöne, a. a. O.

⁶⁵ „Beim Licht unterscheidet er (Leonardo)... fünf Weisen seines Auftretens im Bilde: 1. Das scharf gebündelte Licht, wie es von Sonne, Mond und Lichtflammen ausgeht... 2. Das breite (breitgebündelte Licht), wie es durch eine Tür, ein Fenster oder eine sonstige begrenzte Öffnung einfällt. 3. Das allseitige Tageslicht ohne Sonne... 4. Das reflektierte Licht... 5. Das durch transparente, nicht durchsichtige, sondern nur durchscheinende Materialien wie Leinwand, Papier... scheinende Licht. (Leonardo, a. a. O., s74, Satz 663)“; zit. in: Schöne, a. a. O., s110

⁶⁶ „Er (Leonardo)... unterscheidet... drei Schattensorten: die beiden Schatten, die von scharf gebündeltem und breitem Licht bewirkt werden, und den Schatten, der durch allseitiges, zerstreutes Tageslicht entsteht. (Leonardo, a. a. O., s18, Satz 569)“ In: Schöne, a. a. O., s110

⁶⁷ „Oberflächenfarbe (Gegenstandsfarbe, Körperfarbe) haftet an der Oberfläche von Gegenständen... ist dicht, macht die Richtungen und Krümmungen des Gegenstandes mit, befindet sich an dessen Ort und enthält eine eigene farbmaterielle Mikrostruktur, zusätzlich zu der... Materialstruktur des Gegenstandes. Sie ist... beleuchtete Farbe.“ In: Schöne, a. a. O., s240/41

⁶⁸ „Freie Farbe/Flächenfarbe repräsentiert keine Gegenständlichkeit, sondern ist frei, ist

keine beleuchtete, sondern selbstleuchtende Farbe. Sie entfaltet sich als frontparallele, nicht dichte, sondern verdichtete Fläche... in einer unbestimmten, aber nicht schwankenden nahen Entfernung (unbestimmte Lokalisation). Sie... unterliegt... als Eindruck und Ausdruck subjektiven Schwankungen... des Betrachters.“ In: Schöne, a. a. O., s241. „z. B. das Blau des unbedeckten Himmels... das Weiß einer Nebelwand.“ In: Schöne, a. a. O., s232

⁶⁹ vgl. die Malerei vom 15. - 18. Jahrhundert. In: Schöne, a. a. O., s11

⁷⁰ Über den „Glanz“: „[David Katz: Der Aufbau der Farbwelt. Zeitschrift für Psychologie, Ergänz.-Bd. 7. Leipzig 1930, „Glanzerscheinungen“ s29-34] ‚Glanz tritt nur an einem Objekt auf, und wird - die Farbe des Gegenstandes an Helligkeit übertreffend und seine Oberflächenstruktur stellenweise vernichtend - als Licht aufgefaßt, das nicht eigentlich zur Farbe des Gegenstandes gehört. Wo Glanz auftritt, müssen Objekte als seine Träger gegeben sein, oder man glaubt wenigstens solche vor sich zu haben... Das Glanzlicht liegt nicht in der Ebene des Objektes, an dem es auftritt, sondern stets vor oder auf dieser Ebene. Spiegelbilder werden stets hinter die spiegelnde Ebene verlegt. Stets besitzen die glänzenden Stellen von Gegenständen einen Helligkeitsüberschuß, der von der Helligkeit ihrer Gegenstandsfarben losgetreten gesehen wird‘. (s30/31). Isoliert man eine Glanzstelle durch Sehen durch einen gelochten Schirm, so schwindet der Glanz zu einer Flächenfarbe. ‚Der Glanz besetzt nach meinen Beobachtungen im allgemeinen einen labilen Charakter; je kritischer man sich seiner Betrachtung zuwendet, desto

mehr tritt er zurück'. (s33).
 Bei peripherer Betrachtung
 schwindet Glanz
 vollständig, wird zu
 bloßem Leuchten. ‚Wir
 nehmen zwar die
 Oberfläche von Metall-
 flächen wahr, ihre Farbe
 aber scheint hinter dieser
 Oberfläche zu sitzen...'
 (s34) Der aufglänzende
 Goldgrund als Verbindung
 von Goldfarbe und
 Metallglanz ist eine
 Steigerung des Phänomens
 der freien Farbe/
 Flächenfarbe und des mit
 ihm verbundenen
 Selbstleuchtens, zudem
 dem Element der ‚freien
 Raumfarbe‘ in den
 Glasfenstern durch seine
 ‚gewisse, den Raum
 füllende Dicke‘ verwandt.“
 In: Schöne, a. a. O., s253

⁷¹ Vgl. David Katz: Der
 Aufbau der Farbwelt.
 Zeitschrift für Psychologie,
 Ergänz.-Bd. 7. Leipzig
 1930, „Glanz-
 erscheinungen“ s29-34,
 s26/27; In: Schöne, a. a. O.

⁷² „Wir können... jedoch...
 ‚solange Oberflächen-
 farben im Gesichtsfeld
 vorhanden sind, niemals
 die Beleuchtung eliminie-
 ren‘ [Katz, a. a. O., s133]...
 ‚Ich finde es nicht richtig
 zu sagen, das Himmelsblau
 scheine beleuchtet. Es
 kann wohl leuchtend sein,
 aber ein Beleuchtungs-
 moment ist nicht an ihm
 gegeben‘ [a. a. O., s47]“;
 zit. in: Schöne, a. a. O.,
 s236

⁷³ „Durchsichtige
 Oberflächen- und
 Flächenfarben... treten auf
 ...wenn wir etwa durch
 mitteldurchsichtiges
 Rauchglas... hindurch auf
 Gegenstände sehen...
 Hier... erscheint... das Grau
 des Glases... als durchsich-
 tige Flächenfarbe in einer

sofern sie das Material der realen Bildfläche erkennen läßt (etwa das Gewebe einer Leinwand). 3. Die Materialstruktur der Oberflächenfarbe, insofern sie als Oberflächenfarbe der im Bildtiefenraum dargestellten Dinge deren materielle Struktur nachahmt. 4. Die Formstruktur der Oberflächenfarbe, insofern sie eigengesetzlicher Formung durch Pinselstrich und so weiter unterliegt; diese Formstruktur kann dabei entweder vorwiegend auf die Materialstruktur des Dargestellten oder vorwiegend auf die Materialstruktur der Leinwand oder vorwiegend auf die Mikrostruktur und Materialstruktur der Farbmaterie bezogen sein oder gleichmäßig auf diese drei oder auch im wesentlichen frei von ihnen sein. – Diese vier Oberflächenstrukturen sind in der künstlerischen Wirkung nicht voneinander zu trennen. s249 Als Oberflächenfarbe der dargestellten Dinge macht die Farbe deren räumliche Richtungen und Krümmungen mit. Indem alle Dinge aber, obwohl in der Illusion dreidimensional räumlich und körperhaft, auf die bildparallele optische Ebene bezogen sind, ist auch ihre Oberflächenfarbe... eine Eigenschaft der Flächenfarbe/freien Farbe⁶⁸... Als Oberflächenfarbe verleiht die Farbe jedem neuzeitlichen⁶⁹ Gemälde, abgesehen von Schattengebung und dergleichen... Beleuchtungseindruck... Er verquickt in sich die Beleuchtung der Bildwelt und die Beleuchtung des Bildes selbst als Kunstgegenstand durch das Standortlicht. Daraus folgt, daß zwischen dem Standortlicht und dem Licht der Bildweltbeleuchtung eine gewisse Abstimmung herrschen muß... Indem die Oberflächenfarbe zugleich freie Farbe/Flächenfarbe ist, ist das Licht des Bildes aber nicht nur Beleuchtung, sondern zugleich auch eigenes Leuchten. s245 Um dieses... Erscheinen der... Oberfläche festzustellen, bedarf es... eines Wechsels im Aufmerksamkeitsakt.

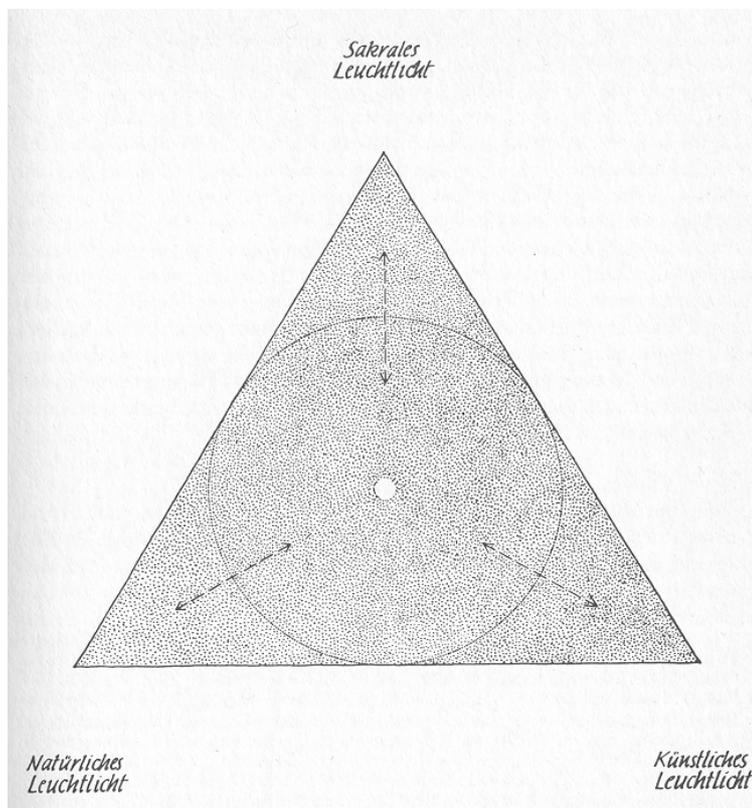
s234 Obwohl an sich unbestimmt lokalisiert, erscheinen die Flächenfarben, falls Oberflächenfarben neben ihnen auftreten, in deren Nähe, und zwar hinter ihnen, lokalisiert... z. B. das freie Blau des Himmels in der Nähe eines roten Hauses, neben dem es erscheint. s233 Sobald man... z. B.... das Weiß... eine freie Farbe/Flächenfarbe... als Weiß... eines Nebels... sieht, wird... das Weiß... die Raumfarbe⁷⁰ des Nebels. s241 Raumfarbe... ist durchsichtige Farbe, welche einen Raum, in dem Gegenstände sichtbar sind, anfüllt.⁷¹ s233 Zwischen den drei Erscheinungsweisen der Farben gibt es zahlreiche Zwischenstufen und Übergänge. s235 Dieselbe Farbe... kann einmal als Flächen- und auch als Raumfarbe gesehen... werden... Das... kann nicht nur durch äußere Mittel bewirkt werden... sondern auch durch... Umstellungen... des Beobachters.^{72 73}

R

S

T s236 Katz... beschreibt... den Luftschatten (den Schatten, der zwischen Körperschatten und Schlagschatten den Luftraum erfüllt) als Zwischenmedium: „Der Luftschatten lässt den leeren Raum, den er beherrscht, dunkler erscheinen und füllt diesen Raum als Zwischenmedium, während der Raum davor und dahinter als deutlich heller gesehen wird... an dieser Stelle der völligen Klarheit des leeren Raumes tritt Zwischenmedium auf“⁷⁴ „Unter Zwischenmedium... muß etwas verstanden werden, was Farben von der Erscheinungsweise der Raumfarben nahe steht“⁷⁵. s236/37 Thea Cramer beschreibt... als Zwischenmedium... „die Erscheinungsweise des leeren Raumes zwischen den Sehdingen... Die Erscheinungsweise des Zwischenmediums hängt nicht nur von der Beschaffenheit der... Lichtquelle ab, sondern auch von der der umgebenden Objekte und... von der Verhaltensweise bei der Beobachtung“.⁷⁶

U s152/53 Die Einschmelzung auftreffenden Lichtes (Abb. 4) in die Farbe... wird... bildbeherrschend... in der Malerei... des 17. und 18. Jahrhunderts... Auf diesem Prinzip beruht... das... 'Leuchtende' der Malerei: bei Rubens⁷⁷... bei Velazquez, Rembrandt, Claude, Watteau, Tiepolo.



Ebene lokalisiert... Wenn wir durch eine solche durchsichtige Flächenfarbe nicht auf Gegenstände, sondern auf freie Farben sehen, etwa auf das Blau des freien Himmels... dann verschmelzen die beiden Erscheinungsweisen der Flächenfarbe des Himmels und der durchsichtigen Flächenfarbe des Rauchglases... miteinander und erscheinen je nachdem, ob wir auf das Rauchglas... oder auf den Himmel akkommodieren, entweder annähernd in der Entfernung des Rauchglases... lokalisiert oder nicht ganz in der Entfernung, wo sonst die Himmelsfarbe sich zu befinden scheint... (vgl. Katz, a. a. O., s21/22) Die durchsichtige Oberflächenfarbe trägt an das Undurchsichtigkeitsphänomen der Oberflächenfarben der durch das Fensterglas hindurch erblickten Gegenstände das... Phänomen der Durchsichtigkeit heran, was in der Verschmelzung beider Phänomene... welche eintritt, wenn wir beide zusammen ins Auge fassen... entsteht, die dem Blick gestattet, gleichsam tiefer in die Farbe einzudringen, als es bei einer regelrechten Oberflächenfarbe vermag: aber das ist ein Moment, welches gerade der freien/Flächenfarbe eignet.“ In: Schöne, a. a. O., s233/34

⁷⁴ Katz, a. a. O., s59/60; zit. in: Schöne, a. a. O.

⁷⁵ Katz, a. a. O., s55; zit. in: Schöne, a. a. O.

Abb. 4. Bildlichtfigur der Malerei des 15. - 18. Jahrhunderts⁷⁸

⁷⁶ Thea Cramer: Über die Beziehung des Zwischenmediums zu den Transformations- und Kontrasterscheinungen. In: Zeitschrift für Sinnesphysiologie, LIV, 1922. Wiederabdruck in E. R. Jaensch u. a. : Über Grundfragen der Farbenpsychologie. Leipzig 1930 282f ; zit. in: Schöne, a. a. O.

⁷⁷ „Die Einschmelzung auftreffenden Lichts in die Farbe... macht aus dem Reflexlicht Reflexleuchtlicht... Bei Rubens... wird... durch die Mitwirkung hellen Malgrundes und weitgehender Transparenz der Farbe in den Schatten... sowohl für die besonders beleuchteten und pastos farbigen Bildstellen wie für das gesamte Bildlicht... das Beleuchtete zum Leuchtenden.“ In: Schöne, a. a. O., s152/53

⁷⁸ Schöne, a. a. O., s169, Fig.5

„Das natürliche und das künstliche Leuchtlicht sind nach Art und Wesen weltliches Licht, das... ‚indifferente‘ Leuchtlicht dagegen... überweltliches Licht. Um im weltlich gebundenen Bildraum der Malerei in Erscheinung treten zu können, muß sich das überweltliche Licht der Erscheinungsformen und Auftrittswesen des weltlichen Lichtes bedienen... Zwei Verfahren, das Leuchtlicht des überweltlichen Lichts als ein verborgenes zu zeigen, hat die neuzeitliche... Malerei darin geschaffen, es entweder in der Bildwelt als eine ‚punkthafte‘... aber... unsichtbare sakrale

s161/162 *In der Malerei des 18. Jahrhunderts, vertreten durch... Tiepolo... Watteau, Chardin, Fragonard... Gainsborough... geht eine aufs Diffuse zielende Lichtführung... mit einer gold- oder silberlichtigen Aufhellung der Bildfarbe... und der... Neigung zum Pastell übereinander... Auch dort, wo sich tiefere Schatten und Bilddunkelheiten finden, erscheinen diese eminent dunkellichtig und sind damit mehr dunkle Lichtwerte als eigentliche Dunkelwerte... Die Beleuchtung der Bildwelt durch eine außerhalb des Bildes liegende Lichtquelle bleibt als Motiv in Kraft; doch wird das Mittel des Reflexleuchtlichts weithin auf das Bildganze ausgedehnt... so daß die Bilder sich oft, einer Schale vergleichbar, bis zum Rande mit leuchtender Helle füllen, deren Träger die räumige Atmosphäre ist... Das künstliche Leuchtlicht, das ja zu seiner Darstellung starker Licht-Schatten-Gegensätze bedarf... erscheint... nur noch als ein... ‚theatralisches‘ Moment des natürlichen Leuchtlichts.* s165 *Dieses Licht... hat sich von den festen Körpern gelöst und ganz der Atmosphäre anheimgegeben... Das Bildlicht... ist zur Lichtquelle seiner selbst geworden.* s168 *Sie zeigt... nicht nur die in ihr dargestellte Bildwelt, sondern mit ihr zugleich auch das Licht als ein sie zeigendes und von ihr gezeigtes.* s181/83 *Indem das mittelalterliche Eigenlicht Sendelicht ist, sendet es sich und zugleich die Bildwelt... indem das neuzeitliche Beleuchtungslicht Zeigelicht ist, zeigt es die Bildwelt und zugleich sich selbst... Der Begriff des Zeigens hat mit Sichtbarmachen, Vorgang, Handlung, Bewirken zu schaffen, der Begriff des Sendens... mit Sichtbarwerden, Ereignis, Offenbarung, Wirken... Man könnte... auch vom neuzeitlichen Bildlicht, sofern es etwa die Lichtquelle im Bilde selbst darstellt oder als Reflexleuchtlicht leuchtet, als ‚Sendelicht‘ sprechen... Doch... indem... sich das Beleuchtungslicht... zeigt... zeigt es immer auch auf sich... in eine Richtung, die das Eigenlicht des Mittelalters... nicht kennt.*

s109 *Die Bildlichtphänomene der... Malerei... werden beeinflusst durch Firnisbildung Der Firnis... mildert... die ursprünglichen Hell-Dunkel-Kontraste... und schwächt... damit... die ‚Zeigekraft‘ des Beleuchtungslichts.* s261 *Der Firnis ist als glasige Fläche eine durchsichtige Oberflächenfarbe... als vergilbter Firnis... eine durchsichtige Flächenfarbe; durch sie hindurch wird die Oberflächenfarbe des Bildes sichtbar... im Sinne einer Verhüllung ihres Oberflächenfarben-Charakters durch den Flächenfarben-Charakter des Firnisses.* s109 *Das gegenwärtig in den europäischen Museen übliche Verfahren, ihren Bilderbestand auf ganz helle Wände zu hängen, setzt die Lichtwirkungen der Malerei zugunsten ihrer Farbwirkungen...*

U

V

W

W herab, da die helle Wand das Bildlicht überstrahlt... vgl. auch die Wirkung von s263/264 Goldrahmen... die Licht... ausstrahlen.

s194 In den Landschaftsbildern des 19. Jahrhunderts erscheint das Licht (Abb. 5)... nicht als an das Bildfeld und den in ihm sichtbaren Bildraum gebundenes, sondern als ein die vom Rahmen gesteckten Bildgrenzen durchschweifendes ‚freies‘ Licht... dessen Lichtquelle sich demzufolge der Empfindung des Betrachters als eine in unendlicher Ferne liegende mitteilt.⁷⁹

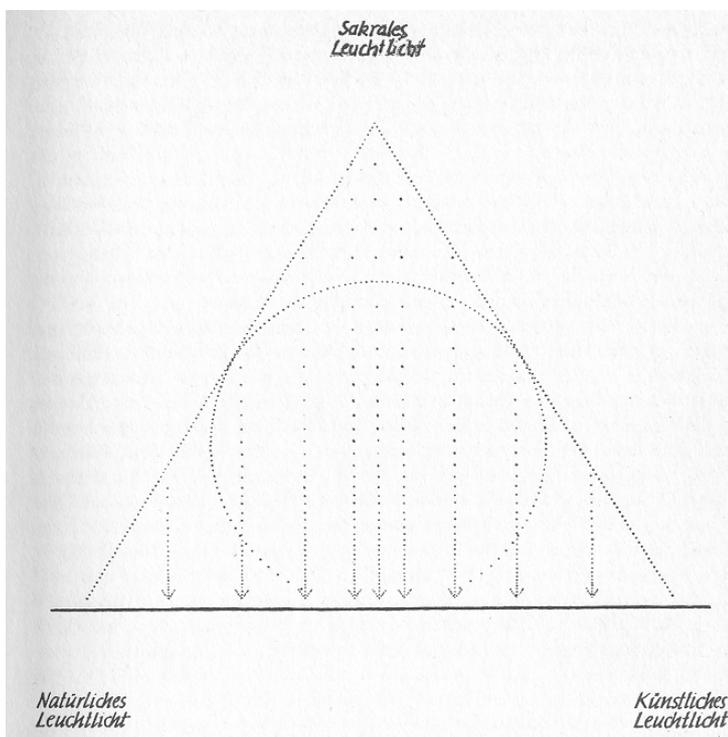


Abb. 5. Bildlichtfigur der Malerei um 1800⁸⁰

X s188 Das beginnt schlagartig rund um 1800 mit David, Runge, Friedrich, Koch, Constable s194 Eines der Mittel, durch die dieser freie Lichteindruck bewerkstelligt wird, ist die... Ausschnitthaftigkeit des Bildes, ein anderes die Gestaltung des im Bilde dargestellten Raumes als eines unbegrenzten. Jedes Bild der Malerei des 15. bis 18. Jahrhunderts gleicht demgegenüber einer – mehr oder weniger weiten, immer aber geschlossenen – Schale, die von einem nahen Lichte gefüllt ist, bis an ihre Grenzen, aber nicht darüber hinaus... Ein Sonnenaufgang bei Runge wirkt gleichsam rund über den ganzen Horizont, ein Sonnenaufgang bei Claude nur uns entgegen.

Lichtquelle bildunmittelbar zur Erscheinung zu bringen oder es bildmittelbar darzustellen, nämlich es als ‚indifferente‘ Lichtquelle außerhalb der Bildwelt zu lokalisieren und die ganze Bildwelt auf sie als auf eine ‚punkthafte‘, aber unfaßliche hinweisen zu lassen... Ein drittes Verfahren der neuzeitlichen Malerei, das überweltliche Leuchtlicht zu verbergen, besteht in seiner ‚Verhüllung‘. Dahin gehört... das Phänomen der Glorie als der Aura um eine Gestalt, welche den Lichtquellpunkt durch sich verhüllt... so daß nur die Lichtausstrahlung erscheint.“ In: Schöne, a. a. O., s178/179/180

⁷⁹ „...und zwar dies auch dann, wenn Sonne und Mond, Morgenrot oder Abendrot in dem Bilde selbst als die Lichtquellen des Bildlichts sichtbar werden.“ In: Schöne, a. a. O., s194

⁸⁰ Schöne, a. a. O., s188 Fig. 6

s217 1808... entstand... Runges... der „Kleine Morgen“ (Abb. 6) als große Bildstudie für den „Großen Morgen“ (1809/10), der nicht fertig geworden und... nur in Fragmenten erhalten ist.



⁸¹ In: Schöne, a. a. O.,
Abb.18

Abb. 6. Philipp Otto Runge: Der Kleine Morgen (106 x 81cm, 1808)⁸¹

s218 Der „Kleine Morgen“... ist... nicht... ein Bild, das von einem gemalten Rahmen umgeben ist, sondern vielmehr... zwei Bilder, ein 'sichtbares' in der Mitte und ein in seinem Zentrum 'unsichtbares' hinter ihm, das bis zu einem gewissen Grade in das in den 'Rahmenleisten' in Erscheinung Tretende ausgesondert zu sein scheint. Das sichtbare Mittelbild stellt im Raum der unbegrenzten Landschaft der Erde und des Himmels sowohl den Aufgang des unendlich fernen Leuchtlichts der Sonne wie, in der Lichtlilie, die unbegrenzte Fülle des kosmischen Lichtes dar. Vom Mittelbilde her wird, ohne daß es etwa transparent erschiene, in der Mitte hinter ihm ein... unsichtbares Licht spürbar. Die beiden Amaryllisputten in den seitlichen 'Rahmenleisten' werden von ihm

angestrahlt. Ebenso sind aber die... verdunkelte Sonne unten und die radialen durch Engelköpfchen als göttliches Licht bezeichneten Lichtstrahlen oben, Licht von diesem Lichte, doch aus dem konkreten Zusammenhang mit ihm als ihrer eigentlichen Lichtquelle hinausgerückt in die 'Sichtbarkeit'... des 'Rahmens', und damit in unmittelbare 'Nähe'. s217 Runge... wollte... die Radierungen der Vier Zeiten (1803)... 1804 zunächst auf Goldgrund malen.⁸² Wahrscheinlich... wollte... er... im Mittel des aufglänzenden Goldgrundes sowohl die... grenzenlose göttliche Lichtfülle wie den... grenzenlosen Raum darstellen. (Abb. 7) Die Darstellung des kosmischen unbegrenzten⁸³ Raumes und des kosmischen Lichts wäre durch die natürlich in Farbe gedachten Wolken und die Lichtlilie erfolgt... Der... Plan ist nicht ausgeführt worden, aber die Bilder der Zeiten blieben Runges Ziel.

Exkurs:

Runges Thematisierung und Ausführung des „Morgens“ sei betrachtet im Zusammenhang mit zeitlich früheren Werken, welche alchemistische Prozesse veranschaulichen sollen.

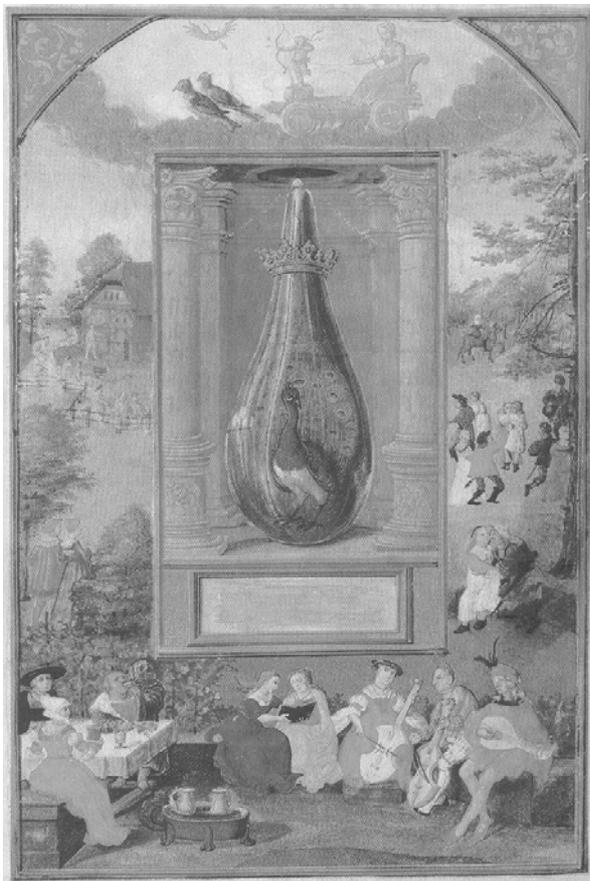


Abb. 7. Jörg Breu d. Ä.: Miniatur aus Splendor solis, um 1532⁸⁴

⁸² „Er hat auch einen Versuch gemacht.“ In: Schöne, a. a. O., s217

⁸³ s. Anm. 85

⁸⁴ „Das reine Gold und der rote Glanz der morgendlichen Sonne standen... für den mittelalterlichen Geist... symbolhaft für das hohe Ziel der ‚Transmutation‘, eines langwierigen... alchemistischen... Prozesses... für dessen Gelingen die Zutaten... so unabdingbar waren wie die Tugenden des Ausführenden... Die Alchemie... war... auf dem Weg über Arabien im 12. Jahrhundert in den Westen gekommen... ihr Name... stammt... vom arabischen „al-kimiya“... Aufgehoben in der aristotelischen Naturphilosophie... schrieben... bald... auch christliche Autoren alchemistische Traktate und Kompendien, zumeist in einer obskuren, metaphorreichen, von Geheimzeichen durchsetzten Sprache... versehen... mit Illustrationen... Zu... dieser Art... gehören... 22 farbige Miniaturen... des Splendor solis oder ‚Sonnenglanz‘... um 1532... vermutlich von dem Augsburger Jörg Breu d. Ä.... entworfen... der ein älteres alchemistisches Werk, die Aurora consurgens oder ‚aufsteigende Morgenröte‘ als Vorlage benutzte... (Vgl. Jörg Völlnagel: Splendor solis oder Sonnenglanz. Deutscher Kunstverlag. München 2004). In: Christian Jostmann: Preis dir, Tochter des Himmels: Im Strahlenglanz der Alchemie. Süddeutsche Zeitung Nr. 65, München 2004, s16.

Wie die morgendliche Sonne für das erstrebte Ziel, so steht der Pfau in der geschlossenen Phiole für das changierende Farbenspiel der Materie auf den verschiedenen Stufen der Transmutation... Die ihn umgebende Szenerie stellt Venus - auf dem Himmelswagen - und deren Kinder bei... irdischen Verrichtungen dar, getreu der Lehre, daß die menschlichen Charaktere unter dem Einfluss jeweils eines der sieben Planeten stehen, denen sich wieder Metalle zuordnen lassen: das Gold der Sonne, das Kupfer der Venus usw.

Zum Zusammenhang von medizinisch-biologisch-naturwissenschaftlichem Denken im 15. Jahrhundert und dem Entwurf der metamorphotisch freien Linie Dürers: Vgl. Bach-Exzerpt. In: Arabeske Bildfassung 2, s124 - 134

⁸⁵ „Das Wort 'unbegrenzt'... steht hier... für das vom Menschen und von der Erdoberfläche her bis zu einem gewissen Umfange noch sinnlich erfahrbare Unbegrenzte... einen... von der Erdoberfläche her sinnlich... 'schaubaren' unbegrenzten Raum.“ In: Schöne, a. a. O., s216/217

⁸⁶ Schöne, a. a. O., s213, Abb.17

s212 Im... Bild von Caspar David Friedrich... „Der Abendstern“ (Abb. 8)... entstanden 1820/1830 s216 ist... der dargestellte Raum unbegrenzt⁸⁵ geworden... Er ist damit nicht unendlich... nur unbegrenzt im Sinne des Kosmischen. Die Lichtquelle... steht in... unbegrenzter Ferne, ohne damit das Licht Gottes zu erreichen, das... unsichtbar geworden ist.



Abb. 8. C. D. Friedrich: Der Abendstern. 32,5 x 45 cm Frankfurt am Main, Goethehaus⁸⁶

s212 Die Formwerte dieses Bildes sind so gehalten, daß ein Teil der Formen die Bildfläche 'komponiert' (der zentrale Hügel, die Betonung der Bildmitte, das symmetrische zentralisierende Element in der Fernlandschaft des Mittelstreifens: beiderseits Pappeln und so weiter), ein anderer sich zur Forderung der Bildgeschlossenheit neutral verhält (etwa das Moment der Reihung im Mittelstreifen) und ein dritter Teil sich gar nicht an die Bildgeschlossenheit hält, sondern durch das Bild und über seine Grenzen hinaus 'zieht' (die Wolkenbahnen, die Ackerfurchen und Ackerbänder des Hügels). Hinzu kommt der Tiefenraum als ein nach vorn hin offener und nach hinten hin unendlicher... Das Bild... ist, von einem fixierten Punkt aus (in den der Betrachter sich hineinversetzt, in wechselseitiger Spannung gebildet durch die Knabenfigur und die beiden Frauen auf der Hügelkuppe) offen, und zwar offen nach allen Seiten (Bildfläche) sowie nach vorne und hinten (Bildtiefenraum)... Durch all das entsteht eine Spannung zwischen Bildgeschlossenheit und Bildoffenheit.

s214 Die Farben... ähnlich... wie die Werte... der Helle und des Dunkels... verspannen sich, weisen nicht über die Bild-

Y *grenzen hinaus... Für sie ist das Bild kein ‚Ausschnitt‘... wie für die ziehenden Wolken... Die Wolken ziehen mit dem Abendhimmelstreifen aus dem Bilde hinaus, ihre Farbe bleibt darin... Das deutet auf eine Lösung der Farbe... als Eigenwert... vom Formwert des Gegenstands (Farbenträger), die... auf die Malerei des 20. Jahrhunderts vorausweist, in der sich die Farbe dann auch als Darstellungswert vom Gegenstand ablöst.*

s196 Die geschichtliche Entwicklung der Freilichtmalerei innerhalb des 19. Jahrhunderts... führt in den Bildern des französischen Impressionismus um 1870/90 zu einem Punkt, der zugleich Gipfel und Wende bedeutet. s211 Das im Freilicht der impressionistischen Bilder gesammelte Beleuchtungslicht wird frei vom Dualismus Licht/Finsternis und damit frei zur Gestaltungsfarbe⁸⁷. s196 Zugleich hebt sich... das Beleuchtungsprinzip auf. s218 Das Licht... schlägt... in die Verborgenheit des Farbenlichts um. s199 Licht und Schatten werden mehr und mehr... zum ‚Farbigen‘ der Farbe... Die Farbe wird auch als Farbmaterie (Pigment) in einem vorher nicht da gewesenen Umfang sichtbar und fühlbar gemacht, was zur Folge hat, daß sich die Farbe... von den Gegenständen abhebt, vor ihnen zu schweben beginnt.

Z *s214 In der... Geschichte der Pigmentbehandlung im 19. und 20. Jahrhundert... von der glatten... Behandlung der Farbmaterie in den Bildern um 1800 bis zur... pastosen Behandlung in der Malerei der Gegenwart... (Nay... Baumeister) scheint sich die Geschichte der Malerei vom 15. Jahrhundert bis zum 18. Jahrhundert... zu wiederholen... Innerhalb... letzterer ist ...die Farbe nie so... stark betont worden... wie... in... Bildern von Watteau, Chardin, Fragonard.⁸⁸ s201/202 Der Charakter der Farbe⁸⁹ als Farbmaterie, als Pigment, kann verschieden stark betont sein. Wenn er... unbetont ist... wie beim an sich ja gelbfarbigen Goldgrund oder beim Glasfenster... dann wird... die ‚spezifische Helligkeit‘ der satten Farben unmittelbar zur Funktion... des ‚leuchtend Lichten‘.⁹⁰ Im Farbmateriale der Malerei (Pigmente) haben wir es... mit ‚Körperfarben‘ zu tun, mit Buntfarben, die vom ‚Körper‘ der Malgrundfläche getragen werden, ihm... phänomenal verbunden sind...⁹¹ Die einzelnen Buntfarben ‚haben‘... verschieden viel ‚Licht‘: Gelb ist auch in seiner stärksten Sättigung heller als gleichsattes Blau, und die Helligkeit von Grün und Rot steht zwischen beiden; man nennt dieses Phänomen ‚spezifische Helligkeit‘ der Buntfarben... Sie ist, bei satter Farbe, dem Farbcharakter stets nachgeordnet, also phänomenal gleichsam eine Funktion der Farbe... Doch... auch im Bereich der Körperfarben... kann... das Verhältnis von Licht und Farbe... sowohl*

⁸⁷ „In seiner Arbeit „Über einige Grundprobleme des Kolorismus in der Malerei“ (1928)... hat Erich von der Bercken... den Begriff ‚Gestaltungswert‘ eingeführt.“ In: Schöne, a. a. O., s209

⁸⁸ „Wie aus dem Anfang der Epoche des Beleuchtungslichts von Alberti und Leonardo, so haben wir auch aus ihrem Ende bedeutende theoretische Äußerungen über Licht und Farbe in Natur und Kunst... Goethes Arbeiten zur Farbenlehre verteilen sich auf die Jahre 1791-1823, Runges Äußerungen über Farbe und Licht stammen aus den Jahren 1802-1810 (Runge, P. O.: 1840/41, besonders wichtig I, s17, 58/59, 77-82, 84-170; II, s434, 506-510).“ In: Schöne, a. a. O., s196

⁸⁹ „Physikalisch gibt es nur ‚Wellenlängen‘, physiologisch aber gibt es ‚Farbe‘: ein schöpferisches Produkt des lebenden Organismus, dessen... wir phänomenal sicher sind.“ In: Schöne, a. a. O., s201

⁹⁰ „Angesichts eines in sattem Rot leuchtenden Lampions... rangiert... der ‚Lichtcharakter‘ der Erscheinung phänomenal vor ihrem ‚Farbcharakter‘... da der Charakter des Hellen den des Farbigen überspielt.“ In: Schöne, a. a. O., s201/s202

⁹¹ „Bei einem... sattroten Papier auf schwarzen Grund... rangiert... der ‚Lichtcharakter‘ der Erscheinung... nicht vor, sondern hinter ihrem ‚Farbcharakter‘.“ In: Schöne, a. a. O., s201

auf 'Licht als Funktion der Farbe' wie auf 'Farbe als Funktion des Lichtes' lauten (das Entsprechende gilt für das Verhältnis von Farbe und Dunkel)... Das Licht als solches ist (physiologisch) 'farblos', Weiß ist lediglich die 'farbige' Erscheinung seiner 'Helle'... Das Licht wird also im Bereich der Körperfarben zunächst durch die Farbe Weiß vertreten. Wenn nun eine Buntfarbe durch Weiß (als Pigment oder als durchscheinender weißer Malgrund) stark aufgehellt ist, so sprechen wir sie als eine 'lichte Farbe' (oder 'helle Farbe') an, womit wir zum Ausdruck bringen, daß der Charakter des Hellen, des 'Lichten' (nicht eigentlich des 'Lichtes'!) dem Charakter der Buntheit phänomenal vorgeordnet erscheint... In der Malerei... bildet... ein Farbenkomplex satter und weniger satter, heller und dunkler Farben... eine Wahrnehmungseinheit, in dem... das Verhältnis zwischen Farbe und Licht nach der einen wie nach der anderen der beiden genannten Seiten bestimmt sein, ja auch wie zwischen beiden in der Schwebe erscheinen kann. s203 Die 'speziellere' Qualität der Buntheit... der Farbtöne der Farbe... bedeutet... gegenüber der 'allgemeineren' Qualität des Lichtes und der Finsternis eine Besonderung. Und das Besondere ist... stofflicher als das Allgemeine... Sofern... sich die Farben von den dargestellten Objekten wie dem Malgrund... lösen, werden sie als Farben 'körperlos', das heißt: aus der Gebundenheit der Materie... entlassen... Dadurch kann hier die 'spezifische Helligkeit'... die Buntheit der Farbe gleichsam durchleuchten... Im kontrastreichen Zusammenwirken der... 'körperlosen'... Farben... kommen... die ihnen... eigenen Raumkräfte ungehemmter zur Entfaltung: sowohl die den einzelnen Farbtönen in unterschiedlichem Maße eignende raumhafte 'Tiefe' (die bei Blau größer ist als bei Gelb, bei Weiß... gar nicht vorhanden) wie das Vor- und Zurücktreten der Farben (Rot kommt, Blau flieht). Auch diese Raumkräfte lösen die Farben von ihren Trägern, lassen... ebenfalls die 'spezifische Helligkeit' stärker... werden...⁹²

AA

BB

⁹² „Innerbildlich... führt die... Lösung der Farbe von dargestellten Gegenständen... zu einer für den Impressionismus charakteristischen Darstellung der Erscheinungsweise der Raumfarbe... s209 War bisher die Farbe der Formgrundlage aufgelegt, so ist es... erst in Cézannes Werken... die Farbe selbst, die die Gegenstände erzeugt; es hat den Anschein, als ob vom Bilde nichts mehr übrig bliebe, wenn man die Farbe entfernen würde; jeder Farbkleck wird jetzt 'gestaltend'." In: Schöne, a. a. O., s255

Exzerpt aus

Werner Busch: Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin 1985

Romantische Allegorie:

s42 *Das romantische assoziative Denken... lehnt... strenge Systematik ab... begreift... Denken als einen permanenten Prozeß, der um bestimmte Grundgedanken kreist... So zieht dieses Denken nicht zielgerichtete Schlüsse, sondern variiert Einsichten, in der Variation die Möglichkeit, universalen Zusammenhang zu erstellen, erkennend. Das heißt, man kann eine ganze Reihe verschiedener Äußerungen auch verschiedener romantischer Dichter als einander ergänzend begreifen, sofern ihnen die gleichen Prinzipien zugrunde liegen.* s45 *Reflexion etwa meint nicht allein konsequentes diskursives, gedankliches Vorgehen, sondern vielmehr ein Nachsinnen, das dahin tendiert, sich durchaus vom Ausgangspunkt zu lösen. Dennoch wird sich ein bestimmtes Feld arabesker Möglichkeiten herauskristallisieren.* s42 *Die Romantiker selbst haben dieses Verfahren ‚kritisch‘ genannt; in der Kritik eines Werkes schrieben sie dieses fort, brachten es der Vollendung ein Stück näher.⁹³ s46 Dasjenige Kunstwerk ist das höchste, kann man, Schlegel paraphrasierend, sagen, das sich selbst reflektierend kritisiert.⁹⁴... Wilhelm Humboldt hat 1828, ohne die Arabeske beim Namen zu nennen, kritisch ihr Prinzip zum Charakteristikum der Moderne erklärt: ‚Der Zuwachs, welchen die Kunst als solche, gegen das griechische und römische Altertum gehalten, der neueren Zeit schuldig ist, liegt... in der vorzüglicheren und ausschließlicheren Entwicklung dessen, was gestaltlos durch bloße Nuancierung und Gradation, gehalten von den Gesetzen des Rhythmus und der Harmonie, auf die Einbildungskraft zu wirken vermag und... in letzter Beziehung unmittelbar die Empfindung berührt.⁹⁵ s51 ‚Das Werk wird zum Werk, insofern es gleichsam herausgeschnitten wird aus der Totalität; gegen sie abgegrenzt bleibt. Wenn aber Übergang oder Grenze dasjenige Moment ist, in welchem das Werk zugleich zum je einzelnen, besonderen wird, wie auch das andere, worin es über sich hinausweist... so stellt die... dem Ursprung ‚beiwohnende‘ Dialektik sich als jene dar, die in einem principium individuationis und Negation, Aufhebung aller Vereinzelung ist‘. Die Arabeske als der ‚farbige Rand⁹⁶ der Bilder, in dem Totalität sich offenbart,*

⁹³ vgl. Walter Benjamin: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik. Hrsg. v. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt 1973, s57-113, bes. 62-64, 68, 73-75; zit. in: Werner Busch: Die notwendige Arabeske [wie Anm. 1], s42

⁹⁴ vgl. J. Minor (Hrsg.): Friedrich Schlegel. Seine prosaischen Jugendschriften. 2 Bde., Wien 1906, Bd. 2, s278; zit. in: Busch, a. a. O.

⁹⁵ Alfred Kampenhausen: Asmus Jakob Carstens. Neumünster in Holstein 1941, s271; zit. in: Busch, a. a. O.

⁹⁶ Rolf Tiedemann: Studien zur Philosophie Walter Benjamins. Frankfurt 1973, s84; zit. in: Busch, a. a. O.

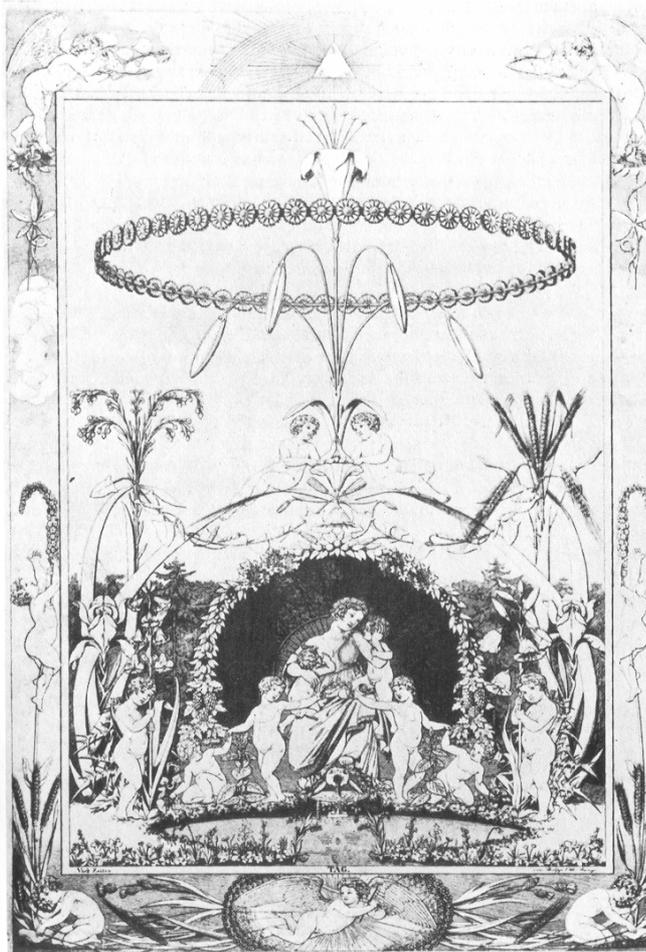
⁹⁷ vgl. Philipp Otto Runge:
Hinterlassene Schriften.
Zwei Bd. Hrsg. v. dessen
ältestem Bruder, Hamburg
1840/41, s35; zit. in:
Busch, a. a. O.

⁹⁸ Friedrich Creuzer:
Symbolik und Mythologie
der alten Völker besonders
der Griechen. Erster Theil.
Erste Ausgabe 1810.
Zweite umgearbeitete
Ausgabe, Leipzig/
Darmstadt 1819, Bd. 1,
s84; zit. in: Busch, a. a. O.

Zusammenhang gestiftet wird, bedarf für Runge... der Organisation... Als Formprinzipien der Arabeske bot die frühromantische Literatur an: kreisenden, gestaltlosen Rhythmus, künstlich geordnete Verwirrung, Häufung von Bildern, reizende Symmetrie, universale Korrespondenzen, musikalischen Aufbau, Fülle und Leichtigkeit.⁹⁷ s55 Für den Romantiker ist das Gesamtkunstwerk die Potenzierung der Bezugfülle, Arabeske der Arabeske. s21 Nachdem die romantische Allegorie sich... der Arabeske... als eines zentralen Strukturprinzips bemächtigt hat... wird... die Arabeske... nie wieder als eine bloße Ornamentform verstanden... Durch den... in der Romantik gewonnenen... Verweisungscharakter der Arabeske... wird diese... eine Reflexionsform... zu Anfang spekulativ, dann kritisch, schließlich affirmativ. s55 Doch auch... die Arabeske... hilft nicht über die einmal und damit endgültig erkannte historische Bedingtheit aller Existenz, auch der Kunst, hinweg. s43 Mit der Entwertung der Gegenstände im allegorischen Prozeß zu Fragmenten korrespondiert die Aufwertung des Prozessualen selbst. s51 Regularität und Symmetrie... betonen das Moment der Abstraktion. Abstraktion setzt allegorische Potenz frei, ist eine Form der Stilisierung. s50 Runge... hält den Ausgangspunkt für nicht greifbar, für nur in der Offenbarung erfahrbar, aber nicht benennbar; die Erfahrung, die ins Bild eingeht, ist notwendig der unabgeschlossene Versuch einer unvollkommenen Annäherung. Sein Thema ist die Darstellung des Übergangs, der Metamorphose. s60 Bei Runge... entspringen... alle... wichtigen, zentral komponierten Arabesken... aus einem Punkt, hinter den es nicht weiter zurückgeht... Auf seinem „Tag“ (Abb. 9)... dessen Geburt sich als Quelle aus dem Fischmaul ereignet... ist... dieser Punkt auf der Symmetrieachse des Blattes. s49 Runges Arabesk-Begriff ist wie der Schlegels ein doppelter. Auch Runge kann zum einen die bloße Ornamentform meinen, zum anderen die Arabeske mit der Hieroglyphe gleichsetzen und ihr damit einen umfassenden Verweisungscharakter zusprechen. s46 Dazu sei Creuzer zitiert: ‚Es gehört zum Wesen des mystischen Erlebnisses, daß ihm keine Ausdrucksform adäquat ist, so daß der mystisch inspirierte Dichter das Uneffabile seiner Erfahrung oft durch eine ständige Häufung von Bildern umkreist und umschreibt‘.⁹⁸

CC

DD



⁹⁹ Busch, a. a. O., s61,
Abb. 11

Abb. 9. Philipp Otto Runge: Der Tag, 1805⁹⁹

Skizze und Kunst im 18. Jahrhundert:

EE s259 *Die Skizze... diente am Anfang des 18. Jahrhunderts allein der Ausbildung des Künstlers und... hatte... keinen Selbstzweck... Für die Ideallandschaft galten... andere Gesetze. s256 Die Umsetzung der Idee in Kunst hat in drei Schritten zu geschehen. Die gefaßte Idee wird im Umriß niedergelegt, ihre farbige Materialisierung liefert sie der Wirklichkeit aus, doch ihre Reinheit gewinnt sie zurück durch schrittweise Eliminierung ihres materiellen Charakters, in der Praxis zu leisten durch die Verschleierung der handwerklichen Struktur. Das Endprodukt ist... nicht Gewordenes, es hat sich theoretisch von seinem Produzenten gelöst. Nur durch diese Lösung gewinnt es einen autonomen Idealcharakter und tritt der Öffentlichkeit, wiederum der Theorie nach, objektiv gegenüber. Bleibt seine Struktur sichtbar... ist es... an... die Privatsphäre... den Künstler gebunden.*

s257/258 Die französische Terminologie zur Bezeichnung des skizzenhaften Zustandes eines Bildes ist sehr viel differenzierter als die deutsche... An der Akademie unterschied man zwischen 'croquis', 'esquisse', 'étude', 'pochade', 'ébauche'... 'Croquis' ist die gezeichnete Entwurfsstudie, der erste Kompositionsentwurf, bestehend aus eingen flüchtigen, das Ganze umreißen Linien... hier kommt es ausschließlich auf die Erfassung der Hauptlinien und Verteilung der Gewichtung einer Komposition an... 'Esquisse' ist die gemalte Kompositionsstudie, sie entwickelt den 'croquis' in Farbe weiter. Ihr Bildträger ist zumeist Pappe oder Karton, auch ihr geht es allein noch um die Verteilung der Massen... 'Étude' ist die eigentliche Studie, häufig auch Detailstudie. Sie ist grundsätzlich Naturstudie im Gegensatz zur 'esquisse'... und seit dem späten 17. Jahrhundert geläufig... Eine Variante der 'étude' ist die 'pochade', sie... fand Verwendung, wenn es darauf ankam, einen flüchtigen Natureindruck festzuhalten. Die 'ébauche' schließlich ist eigentlich die Untermalung des endgültigen Bildes, sie ist zumeist in Grisaillefarben angelegt. Sie war besonders beliebt im Atelier Davids... Der zweite und wichtigere Wirkungsbereich der 'ébauche' wird die Landschaft... Da die Landschaft aus akademischer Sicht eine niedere Gattung war, wurden ihr eher Freiheiten erlaubt als anderen Gattungen... De Piles empfahl schon 1708, den optischen Gesetzen folgend, könne man im Hintergrund einige Partien ruhig unbestimmt lassen, dadurch werde die Konzentration durch die Hauptgegenstände nur deutlicher¹⁰⁰ ... Dem kommt die 'ébauche' durchaus entgegen, denn sie ist... von allen Skizzentypen derjenige, der am wenigsten Rücksicht auf Gegenstände und Komposition zu nehmen braucht, bei ihm ist die Autonomie der bloßen Malfaktur am weitesten fortgeschritten. Im Portrait ist sie einfach Grund, Folie, in der Landschaft jedoch dient sie der atmosphärischen Illusion... die fakturerhaltende, unorganische, auch schnell erfolgende Malweise kann 'naturnäher' sein als die ausgleichende, glättende, sorgfältige Übergänge schaffende Feinmalerei der Endfassung... Die Landschafts-ébauche, nun die ganze Landschaft umfassend... konnte... sich... als Skizzenform gänzlich emanzipieren und... trat... gleichberechtigt neben das fertige Bild, bzw... verschmolz... mit diesem. Dieser Prozeß spielte sich außerhalb der Akademie ab.

¹⁰⁰ vgl. Roger de Piles: 1708, s105; zit. in: Busch, a. a. O.

kulissen, den auswechselbaren Figurengruppen im Vordergrund, die dem Bild den Charakter oder das Thema zu verleihen hatten, geschah schrittweise.

GG Skizze und Kunst im 19. Jahrhundert:

s33/36 Wenn Lavaters 'Physiognomische Fragmente' von 1775-78, wie es im Untertitel heißt, der Menschenkenntnis dienen wollen¹⁰¹ (Abb. 10)... dann haben sie schon eine grundsätzlich andere Zielrichtung als Lebruns klassische Leidenschaftstypologische Anweisungen, die ein kanonisches Vokabular zur Darstellung bestimmter Hauptleidenschaften liefern sollten¹⁰² (Abb. 11, 12)... Ihr Ziel ist zusammenfassende Systematisierung und eben nicht fortschreitende Differenzierung.

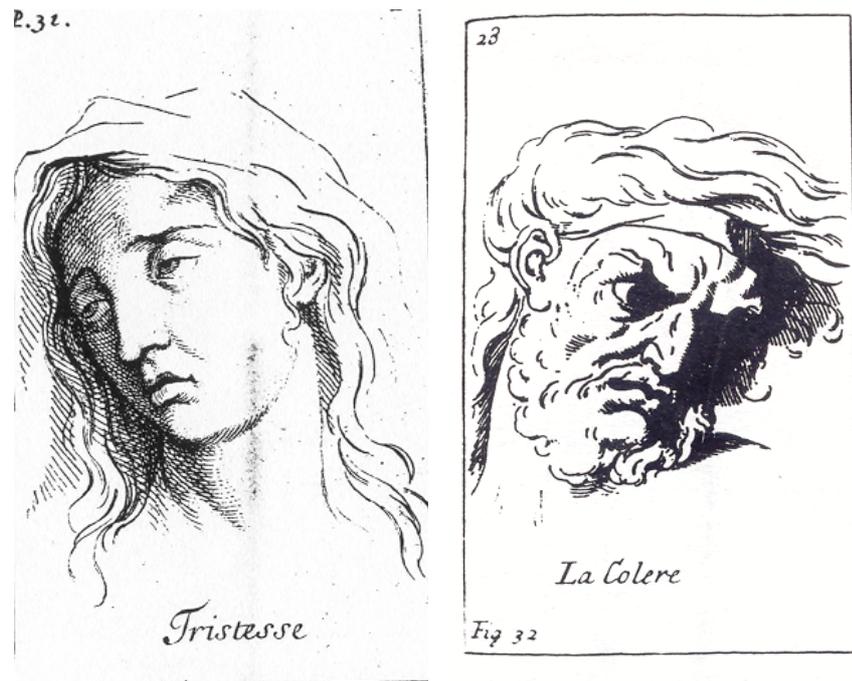


Abb. 10. Illustration zu Lavater "Physiognomische Fragmente", Bd. 1, 1775, Tafel 9, Figuren nach Hogarth¹⁰³

¹⁰¹ vgl. Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente... 4 Bde., Leipzig/Winterthur 1775-1778; zit. in: Busch, a. a. O., s33

¹⁰² vgl. Charles Lebrun: Conférence sur l'Expression Générale et Particulière, Paris 1668; zit. in: Busch, a. a. O.

¹⁰³ Busch, a. a. O., s193, Abb. 58 „Lavater möchte... die allenfalls von einem Attribut bestimmte Einzelfigur aus ihrer Erscheinung heraus deuten... wenn... er... Figuren... zusammenstellt, ohne die Szene, aus der sie stammen, noch erkennbar werden zu lassen.“ In: Busch, a. a. O., s192



GG

¹⁰⁴ Thomas Kirchner:
L'expression des passions:
Ausdruck als
Darstellungsproblem in der
französischen Kunst und
Kunsttheorie des 17. und
18. Jahrhunderts. Mainz
1991, s143, Abb.35; s169,
Abb. 46; zit. in: Busch, a.
a. O.

Abb. 11. Tristesse, Ausgabe 1698 Abb. 12. La Colere, Ausgabe 1702¹⁰⁴
Bernard Picart nach Charles Le Brun

s30 *Das Bild wird zur Addition individueller Befindlichkeiten... Der Versuch der psychischen Durchdringung des Einzel-individuums im Bilde isolierte dieses notwendig, sogar um so mehr, je realistischer es gemalt ist... Die Kunst des 19. Jahrhunderts entkommt diesem Problem nur, indem sie entweder den 'Zustand' zum Thema macht oder die malerische Faktur freisetzt.*

s323 *Die... Autonomsetzung... der... Skizze... erfolgte im 19. Jahrhundert... auf Grund der romantischen Erfahrung vom notwendig fragmentarischen, unabgeschlossenen Charakter der Kunst... die die Vollendung des Werkes in das sich mit ihm auseinandersetzen Individuum verlegt.*

s323/324 *Schlegel und Runge haben... den Verzicht auf Richtigkeit zugunsten der allegorischen Verweiskraft propagiert... Denn die ,höhere Bedeutung' kann ein Kunstwerk nur ausdrücken durch ,eine absichtliche Abweichung von dem bloß richtigen Naturverhältnis.'¹⁰⁵... In Frankreich... verteidigte... Baudelaire am Beispiel Delacroix' im ,Salon' von 1845 die Ungenauigkeit der Zeichnung des Koloristen und Skizzisten, ihm sei es um das Einfangen des Transitorischen zu tun, er wolle die sich regende, sich bewegende Natur fassen.¹⁰⁶ s289 *Die Realisierung der nur noch fragmentarischen Wahrnehmung führte den Künstler dazu, den Anspruch aufzugeben, in seinem Bilde einen ganzen Kosmos zu gestalten. s288 Die**

HH

¹⁰⁵ Friedrich Schlegel:
Dritter Nachtrag alter
Gemälde [1805]. In:
Kritische Friedrich-Schlegel-
Ausgabe, Bd. 4 (Ansichten
und Ideen von der
christlichen Kunst),
Paderborn/München/Wien
1959, s134, s150; zit. in:
Busch, a. a. O.

¹⁰⁶ vgl. Charles
Baudelaire: Salon de 1845.
In: ders. Oeuvres
complètes, ed. Claude
Pichois. Brüssel 1968
[1845], s817; zit. in: Busch,
a. a. O.

HH *klassischen Perspektivregeln halfen nicht mehr... s289 Gewonnen wurde bei diesem Verlust die Erfahrung der Dynamik der Gegenstände im Wahrnehmungsakt... die Einsicht darin, daß alle Gegenstände im Bilde gleichberechtigt sind; die Zufälligkeit des Ausschnittes ordnet sie zusammen, nicht eine vorgewußte, komponierte Rangordnung ihrer Wertigkeit... der Künstler... begann... mit dieser subjektiven Gestaltung in seiner unmittelbaren Nähe und Umgebung... konnte... nach Gutdünken über sie verfügen... Reduziert auf seinen privaten Bereich nahm der Künstler aber vor allem auch dessen Veränderung in seiner Erscheinung war. s302 ,Je geringfügiger... die Gegenstände sind, welche diese... Malerei als Inhalt ergreift, desto mehr... gehört... die Art des Sehens, Auffassens, Verarbeitens, die Einlebung des Künstlers in den ganz individuellen Umkreis seiner Aufgaben... mit zu dem Inhalt.¹⁰⁷ Die Rangordnung der Gattungen und Gegenstände bleibt bei Hegel¹⁰⁸ zwar unangetastet, erstaunlich jedoch ist seine Feststellung, daß das Künstlerische als Selbstwert, die Kunst als solche bei den niederen Gegenständen erst eigentlich in Erscheinung trete... Unter dem Aspekt ihres besonderen Kunstcharakters konnte Hegel... die... Genremalerei im Holland des 17. Jahrhunderts... würdigen...*

II *Die Kategorie des fertigen Bildes... wird fragwürdig, denn dessen Vollendung bestand gerade in der schließlichen Auslöschung des Handschriftlichen... Baudelaire hat im 'Salon' von 1845 dieses Problem beim Namen genannt, indem er zwischen beendet (fini) und komplett (fait) unterschied: ,Ensuite – qu'il y a une grande différence entre un morceau fait et un morceau fini – qu'en général ce qui est fait n'est pas fini, et qu'une chose très finie peut n'être pas faite du tout.'^{109 110 111} s297 Denn nur die Skizze als private Naturaneignungsform gibt der unmittelbaren Nähe als zur Sphäre der Privatperson gehörend, von der aus Welt entworfen wird, die gleiche Berechtigung wie der zu objektiver Ansichtigkeit tendierenden Entfernung... Menzel (Abb. 13) und andere beließen... bei ihren aus dem Fenster ihrer Wohnhäuser aufgenommenen Aussichten den Vordergrundstreifen im 'ébauche'-Zustand, um den perspektivischen Bruch zwischen Vorder- und Mittelgrund zu verschleiern.*

¹⁰⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. 3. In: ders. Werke, Bd. 15, Frankfurt 1970 (hrsg.), s66; zit. in: Busch, a. a. O.

¹⁰⁸ „Von allen Ornamentformen mißt Hegel der Arabeske größte Bedeutung zu... Trägt doch gerade sie jenes 'organische' Prinzip in sich, das bei aller Architekturgestaltung seine Rolle spielen muß, sofern ein Bauwerk mehr bieten soll, als starre Form und tote Materie. Durch ihr zierliches Linienspiel überträgt die Arabeske die ihr selbst eignende Lebendigkeit auf das rationale Baugerüst und nimmt ihm damit Last und Schwere. Umgekehrt werden die naturhaft-arabesken Zierformen durch Verwendung am Bauwerk ihres ungebundenen Charakters entkleidet, werden architektonisch begradigt und gezähmt und so 'dem Verständigen, Unorganischen nähergebracht'. [Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Ästhetik. Hrsg. v. Friedrich Bassenge. Berlin 1955, s614f]; In: Frank-Lothar Kroll: Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts. Hildesheim/Zürich/NewYork 1987, s20/21

¹⁰⁹ Charles Baudelaire: Oeuvres complètes, ed. Claude Pichois. Brüssel 1968 [1859], s850; zit. in: Busch, a. a. O., s154/303

¹¹⁰ „Delacroix beschreibt das Dilemma: ‚Wenn wir ein Bild vollenden, verderben wir es immer ein wenig. Die letzten Pinselstriche, die die Teile zusammenziehen sollen, beeinträchtigen seine Frische. Bevor wir der Öffentlichkeit gegenüber treten können, haben wir die glücklichen Versehen, die der Künstler so liebt, zu unterdrücken‘. [André Joubin (Hrsg.): Delacroix, Eugène. Journal. 3 Bde. Übers. nach Bd. 2, s17; Paris 1932] In: Busch, a. a. O., s261

¹¹¹ „Zu Delacroix' Zeit wird ...Subjektivität in die Privatsphäre verbannt... Gustav Planche: ‚Wenn es Herrn Delacroix in seinen Mußestunden gefällt, rasche Skizzen hinzuwerfen, dann soll er wenigstens so diskret sein und sie verborgen halten.‘“ [Gustave Planche: Etudes sur l' école française (1831-1852). 2 Bde., Paris 1831/1852/1855. Übers. nach, Bd. 2, s111], In: Busch, a. a. O.

¹¹² Busch, a. a. O., s281, Abb. 93

¹¹³ vgl. Heinz Buddemeier: Panorama, Diorama, Photographie, Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert. (= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, Texte und Abhandlungen, Bd. 7) München 1970, s18, 56, 70, 76; zit. in: Busch, a. a. O.



Abb. 13. Adolph Menzel, Schlafzimmer des Künstlers, 1847, Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz¹¹²

s297/298 Von drei Seiten her versuchten... Künstler des 19. Jahrhunderts zu neuen Bildlösungen zu kommen... Die Impressionisten... ersetzten die Zentralperspektive durch die dem Bild eigene, aus dem Natureindruck gewonnene, unter anderem aus den Gesetzen der Optik entwickelte Farbperspektive... Realisten wie Courbet thematisierten die perspektivischen Brüche... Die dritte Gruppe... wie die späten Nazarener und die Karton-Historienmaler... stilisierten... ihre Gegenstände... abstrahierten ...mit Hilfe der Linie, daß sie nur noch Verweisungscharakter hatten, oder... maßen... ihren Gegenständen eine historische Dimension bei, die sie abstrakt und konkret zugleich machen sollte.

s276 Die gewandelte Sehweise hat man in Zusammenhang mit der frühesten Fotografie gebracht, von der Entdeckung neuer... Motive gesprochen¹¹³... Wichtig wird s278 die Art der Aneignung des Raumes durch den Maler und der Darstellung durch den Betrachter. s276 Zu fragen ist welche Rolle die Skizze... bei der Bewältigung der neuen Probleme spielt, abgesehen davon, dass sie besonders geeignet ist, Atmosphärisches wiederzugeben.

]] Arabeske und Gebrauchsgraphik:

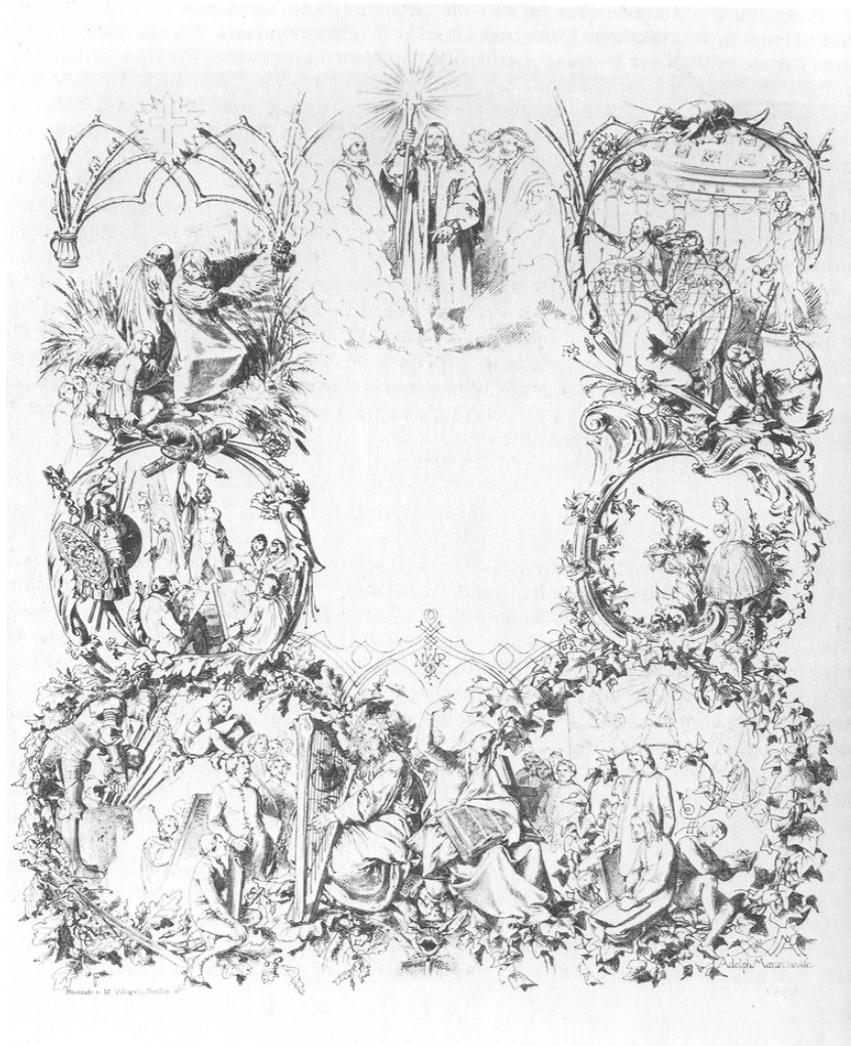
s128 Die Arabeske wird... in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts... zur häufigsten Form in der Gebrauchsgraphik... sie wird... distanzlos, konformistisch. Der Gegenstand bedient sich ihrer als ästhetischer Legitimation. Erstaunlich ist jedoch, daß die Arabeske bei der Fülle der neuen Verwendungszwecke Arabeske bleibt und nicht zum beliebigen Ornament wird. Sie hat nach wie vor ihren Ursprungspunkt, ihre Quelle... auf dem unteren Teil der Symmetrieachse... ist... Rahmen, umkleidet Szenen... aus unterschiedlichen Sphären und gibt vor allem ihr Ordnungsgerüst nicht auf. Meisterbriefe, Urkunden, Firmensignets, Firmenbriefpapier mit der Abbildung des ganzen Firmenkomples, Warenwerbung, Verpackungsdesign, Plakate – all das konnte die Form der Arabeske annehmen... Auf Geldschein und Aktie... hat... die Arabeske... ihre am längsten anhaltende Wirkung. Ein Grund dafür ist die Möglichkeit der ästhetischen Sublimierung des prosaischen Gegenstandes, ein anderer die Tatsache, daß die bis zu einem Extrem getriebene Komplexität der ornamentalen Arabeske vor Fälschung schützt. (Abb. 14)



Abb. 14. Aktie, rumänische Staatsanleihe, 1910¹¹⁴

¹¹⁴ Busch, a. a. O., s129, Abb. 42

s75 In welchem Maße gerade die Arabeske in der Lage ist, nicht nur die Komplexität einer historischen Situation zu schildern, sondern zusätzlich die Relativität jeweiliger Positionen kritisch zu reflektieren... zeigt Menzels Titelblatt (Abb. 15) zum dritten Band von Athanasius Graf Raczynskis „Geschichte der neueren deutschen Kunst“, Berlin 1841... Menzels Lithographie ist 1835 datiert. s89 So parodiert Menzel auch noch in der Arabeske die frühromantische Tradition der Arabeske. In dem Moment, als Raczynski eine erste umfassende Geschichte der neueren deutschen Kunst schreibt... s75 schildert... Menzel eher die widerstreitenden Tendenzen der deutschen Kunst im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. s89 Für Menzel war ihr Verhältnis zur Geschichte ironisch.



¹¹⁵ Busch, a. a. O., s76, Abb. 21. Eine ausführliche Analyse zu Menzels Blatt gibt Busch auf s77f

Abb. 15. Adolph Menzel, Titelblatt zu Raczynskis „Geschichte der neueren deutschen Kunst“, Bd. 3, 1841¹¹⁵

Exzerpt aus

Günter Oesterle und Thomas Bremer: Arabeske und Schrift. Victor Hugos „Kritzeleien“ als Vorschule des Surrealismus. In: Susi Kotzinger / Gabriele Rippl (Hrsg.): Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. (Konferenz des Konstanzer Graduiertenkollegs <Theorie der Literatur> veranstaltet im Oktober 1992) Amsterdam/ Atlanta 1994, s187-218

s207 *Die klassizistische Ansicht, das einstige Chaos der Entstehung, die Zufälligkeit des Anlasses etwa, werde getilgt und vergessen durch die im Werk gelingende, vollendete, harmonische Schönheit... wird von der Romantik verworfen und revidiert. Der Entstehungsprozeß wird nun nicht mehr vom Werk getrennt. Im Ergebnis schimmert die Genese, das Chaos, der Zufall, das Naive, der Streit, die Disharmonie, das Verrückte und Sonderbare noch durch, ja wird bewußt wach gehalten.* s201 *Die... archäologische Entdeckung, daß Arabesken... schon in der Entstehungszeit der Kunst in Griechenland zu finden seien... s202 begründet um 1800... den Neuansatz der Romantik: Die Arabeske ist 'ursprüngliche' Form der Phantasie... in mehrfacher Hinsicht: erstens im Blick auf die Entstehungsgeschichte der Kunst, zweitens in bezug auf die Herstellungsbedingungen zeitgenössischer Kunst und drittens hinsichtlich des ästhetischen Produktionsvorgangs selbst.* s206 *In der... romantischen Arabeskenproduktion werden Formgenese und Formzerfall zum Thema... Halten die traditionellen Arabesken an einem seit der Renaissance vorgegebenen Symmetrierahmen fest... tritt... nun... die eigentümliche Doppellogik der Arabeske, ihr Changieren zwischen Fläche und Raumtiefe, zwischen Symmetrie und Asymmetrie, zwischen Grund und Muster, zwischen Zentrum und Rahmen in ein neues romantisches Spannungsverhältnis... von Unbestimmtem und Bestimmtem, von Zufall und Konsistenz... von Klecks und Bild.* s199 *Im Unterschied zu Deutschland... existiert in Frankreich keine Theorie der Arabeske.*

s197 *Victor Hugo... pflegte... von seinem Exilort aus an Freunde und Bekannte... Blätter (Abb. 16, 17, 18)... zu versenden.* s198 *Die Einstufung der 'armseligen Zeichnungen' zu bloßen Kleinigkeiten, wie Victor Hugo am 18./19. April 1864 am Philippe Burty schreibt... findet sich... häufig bei der Bewertung von Arabesken.* s208 *Wie die meisten Romantiker und nach ihnen Klee, Dubuffet und Max Ernst hat auch*

Victor Hugo die Anregung Leonardo da Vincis aufgegriffen. s205 Unregelmäßige... Flecken, meint... Leonardo... erzeugten oft Ideen zu ganz vortrefflich angeordneten Landschaften. s196 Jene experimentellen Techniken des Ausscheidens, Faltens, Drückens, des Flecks und der Suche nach Materialien unter Einschluß von Kreide, Ruß, Asche, Kohle, Kaffee und bis hin zu Papierverbrennungen und Zahneindrücken... enthalten... erstaunliche Antizipationsmomente auf die Kunsttechniken des 20. Jahrhunderts. s204 Über... 'Flecken-Malerei'... kursierten... unter den Pariser Intellektuellen mystifizierende Versionen... Einer der bekanntesten deutschen Spiritisten jener Zeit, Justinus Kerner... publiziert... ‚Klecksographien‘... ‚Bilder aus Dintenkleksen‘ und... betont, daß diese ‚Arabesken, Tier- und Menschenbilder‘, diese ‚sogenannten Hadesbilder nicht durch meinen Willen und durch meine Kraft‘, sondern allein durch das ‚Spiel mit den dicken Kleksen‘ zustande gekommen seien.¹¹⁶

¹¹⁶ Justinus Kerner:
Ausgewählte Werke. Hrsg.
v. Gunter Grimm. Stuttgart
1981, s369–370; zit. in:
Günter Oesterle und
Thomas Bremer: Arabeske
und Schrift. [wie Anm. 13]

s199 Baudelaire... rückt... mit der Einführung... des... Begriffes 'magnifique imagination' Hugos zeichnerisches Schaffen in das Umfeld der von ihm an Poes 'Arabesken und Grotesken' aufgezeigten Korrespondenzen unterschiedlichster Welten. Victor Hugos eigene... Bewertung seiner zeichnerischen Gebilde – 'cela m'amuse entre deux strophes' – fordert geradezu heraus, nach der Korrespondenz von Dichtung und Malerei zu fragen. s196 Versuche Hugos, den Bildrahmen mit in die Komposition einzubeziehen; das 'eigentliche' Bild in die ornamentale Gestaltung seiner Umrahmung gleichsam 'auslaufen' zu lassen. s197 finden... ihren Höhepunkt... in der zusätzlichen Einbeziehung der Schrift. s209 So wie der Fleck... als Anfang des Malens und der Malerei angesehen werden kann, so bedeutet er für das Schreiben zumeist ein jähes Ende. Die Differenz zwischen den beiden Inspirationsquellen der Dichtung und Malerei, konnte zur spannungsvollen modernen Arabeske gestaltet werden... zum... Gegensatzzusammenhang von Fleck und Schrift, von optischer Wahrnehmung eines Unbestimmten und der Lesbarkeit eines Bestimmten. Impulse für die extensive Einbeziehung der Schrift in seine Zeichnungen dürfte Victor Hugo aus dem Studium des Orients und der islamischen Ornamentik erhalten haben. Paris war im Vormärz ein Zentrum der Orientforschung. s211 Victor Hugo nutzt die Vielfalt verschiedenster Schrifttypen zum arabesken Wechselspiel zwischen ornamentaler Linie und reliefartiger Dimensionierung, zwischen malerischen Zeichen und körperlicher Plastizität einzelner Buchstaben, Worte, Satzketten und Sätze. s213 Schließlich

ist Hugos Monogramm nicht nur Schriftzug, sondern tendenziell Inschrift. Was die Schrift üblicherweise gegenüber der oralen Qualität verliert – die Situativität, Expressivität und Gestik, holt das Monogramm als Inschrift wieder zurück, zumal wenn es sich auf die unwiederholbare, einmalige Zeichnung festlegt. In welcher Variante auch immer der Name Victor Hugo hervortritt, immer verweist er auf die Bedeutungshaftigkeit des Ortes, des Exils.

KK

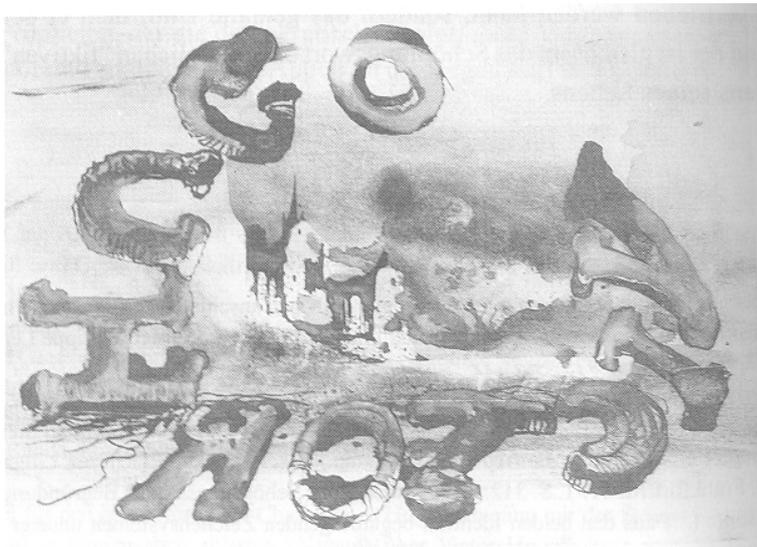
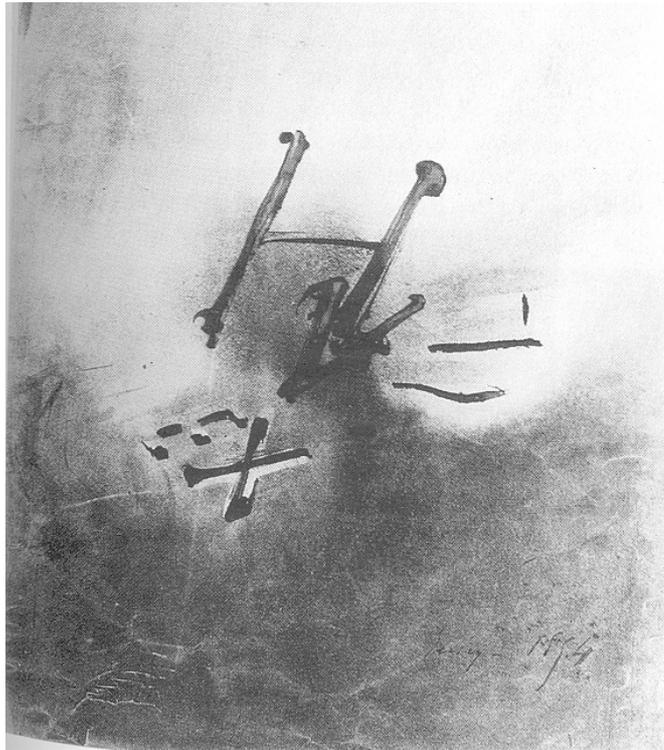


Abb. 16. Bild 2: (Nr. 1390) Die in Klammern gesetzten Nummern beziehen sich auf den Katalog: Maison de Victor Hugo. Dessins de Victor Hugo. Paris 1985.



Abb. 17. Bild 3: 13ième année d'absence (ou Anniversaire) 1864. (Nr. 802)



¹¹⁷ Oesterle / Bremer, a. a.
O., s214, Bild 2, s215, Bild
3; s218, Bild 6 gedreht
übernommen

Abb. 18. Bild 6: „Exil“ (ou Initiales). Jersey 1854. (Nr. 805)¹¹⁷

Exzerpt aus

Stefan Rieger: Die Polizei der Zeichen. Vom Nutzen und Nachteil der Arabeske für den Klartext. In: Susi Kotzinger / Gabriele Rippl (Hrsg.): Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. [Konferenz des Konstanzer Graduiertenkollegs <Theorie der Literatur> veranstaltet im Oktober 1992), Amsterdam/Atlanta 1994, s143-160

s160 *Es gibt eine Ökonomie der Zeichen, die für Transmission, Speicherung, Verarbeitung und Codierweise von Information zuständig ist... s150 etwa dort... wo Schriftsysteme eigens auf Pragmatik hin konzipiert... wo die Schrift zum reinen Dienst an einem ergangenen Wortlaut wird. s151 Wie in Friedrich Mosengeils Stenographie... von 1796... Der stenographische Nutzen... umfaßt... nach Mosengeil... eine Stärkung des Gedächtnisses ebenso wie Zeit- und Raumersparnisse bis zu 75 Prozent... K. G. Horstig... führt... eine pädagogisch antrainierte Gestaltwahrnehmung ins Feld. Am Höhepunkt der Übung kippt die stenographische Geläufigkeit in eine Ideographie... ,Eine jedoch solche Figur prägt sich wegen ihres auffallenden Ansehens mit leichter Mühe ins Gedächtnis, und wir dürfen in der Folge nur die Figur wiedersehen, um uns sogleich an die Sache zu erinnern, die mit dem stenographischen Worte bezeichnet wird.*¹¹⁸

s160 *Während... Pädagogen ihre Subjekte auf ein Paradigma der Konzentration einschwören, operieren... Spezialagenten mit Dispositiven der Aufmerksamkeitsablenkung. Ihre Strategie läßt das Volk der Zeichenbenutzer über Inhalt wie Existenz möglicher Klartexte buchstäblich im Unklaren.*

s153 *Johann Jacob Bückings Anweisung zur geheimen Correspondenz zerlegt die Welt möglicher Kryptogramme trennscharf in zwei Hälften: erstens die verborgene Schrift, wo ,unter sichtbaren, aber unbekanntem Zeichen, eine verborgene Sprache liegt' und zweitens die heimliche Schrift (Steganographia), wo der Leser ,nicht einmal was sieht, oder es wenigstens nicht wahrnimmt und beachtet, und also auch nichts Heimliches vermuthet.'*¹¹⁹

s158 *Verrückt oder überwacht werden, so lautet auch die Devise eines Verfahrens aus dem Frankreich Ludwig des XVI... die Behörde... des Ministers für auswärtige Angelegenheiten, Graf von Vergennes... überzieht ganz Frankreich mit Empfehlungsbillets und Visitenkarten (Abb. 19) für Reisende, aus de-*

¹¹⁸ vgl. K. G. Horstig: Erleichterte deutsche Stenographie, Leipzig 1797, s28/29; zit. in: Stefan Rieger: Die Polizei der Zeichen. [wie Anm. 15]

¹¹⁹ vgl. Johann Jacob Heinrich Bücking: Anweisung zur Geheimen Correspondenz systematisch entworfen. Wolfenbüttel, 1804, s18; zit. in: Rieger, a. a. O.

ren arabesker Gestaltung für Eingeweihte hervorgeht, was Geistes Kind der jeweiligen Visitenkartenbenutzer ist... Die Schreiben enthalten codiert einen kompletten Steckbrief ihres Überbringers, verbuchen neben Namen, Alter, seine Gesichtszüge, seinen Wuchs, etwaige körperliche Gebrechen und mittels eines Muschelornaments codiert die Information, ‚ob der Fremde sein eigenes Haar oder eine Perücke trug‘. Farbkombinationen codieren nationale Herkunft, die Form der Randeinfassung (rund, eckig, oval) das jeweilige Alter und ‚den inneren Charakter des Reisenden soll man an dem unter seinem Namen zu stellenden Zuge erkennen können‘ Der einfach Unterstrichene ist dumm und ein mit Schnörkelzug Versehener ein Narr. Einsichtig hingegen geht aus einer geschweiften Klammer hervor... Religionszugehörigkeit, die mittels Interpunktion chiffriert ist, Reiseziel, subversive Gesinnung und andere staatstragende Details gehen so unauffällig aus den Empfehlungsschreiben hervor, daß man sie, ‚um allen Verdacht zu verhüten, den Fremden offen überreicht.‘¹²⁰... Ein ahnungslos Reisender... leitet... Vergennes... das so gestaltete Schreiben weiter.

¹²⁰ Vgl. Geheime Polizey=Schrift des Grafen von Vergennes als ein Beweis der feinen Politik des ehemaligen Kabinetts in Versailles unter der Regierung des unglücklichen Königs Ludwigs des Sechszehnten, Eisenach 1793. Vorrede, s14; zit. in: Rieger, a. a. O., s159

s160 Wenn im ökonomischen Regelverstoß der Überfluß – in Gestalt von Arabesken oder Poesie – strategisch zur Nachrichtencodierung eingesetzt... werden kann, ist die Logistik der Schrift aus Gründen kryptographischer Strategie in ihr Gegenteil verkehrt. Um den Klartext unter Verschuß zu halten, driften Effizienz und Ökonomie auseinander. Für einen exklusiven Kreis an Eingeweihten... sind Arabeske und Information aufeinander abbildbar.



Abb. 19. Visitenkarte nach Vergennes (Abb. nach: Johann Ludvig Klüber: Kryptographik. Lehrbuch der Geheimschreibekunst (Chiffrier- und Dechiffrierkunst) in Staats- und Privatgeschäften, Tübingen 1809)¹²¹

¹²¹ In: Rieger, a.a.O., Abb.1

Exzerpt aus

Christoph Bertsch: Industrielle Revolution in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts. In: „Technik und Kultur“, Bd. VII (hrsg. v. Georg-Agricola-Gesellschaft), Düsseldorf 1994

s243 Schrift, Abbild realer Gebäude und allegorische Personifikationen ergänzen... sich... in der... Darstellung ganzer Fabrikanlagen. In der Fülle der Informationen erhält die Arabeske eine ordnende, rahmende, Sinnzusammenhänge herstellende Aufgabe. s242 Die Doppeldeutigkeit der Arabeske... ermöglicht es s243 Widersprüche vordergründig zu versöhnen, ‚Fortschrittsgläubigkeit biedermeierlich einzukleiden, Industrie, ihre Bauten und ihre Arbeit zu ästhetisieren‘¹²²

]]

s244 1858 gibt Cramer-Klett¹²³ an Eugen Napoleon Neureuther den Auftrag, das Unternehmen im Bild festzuhalten. Das Ergebnis ist ein Schlüsselbild der Industriedarstellung zur Mitte des 19. Jahrhunderts (Abb. 20), ein Beispiel für die Verwendung der Arabeske.

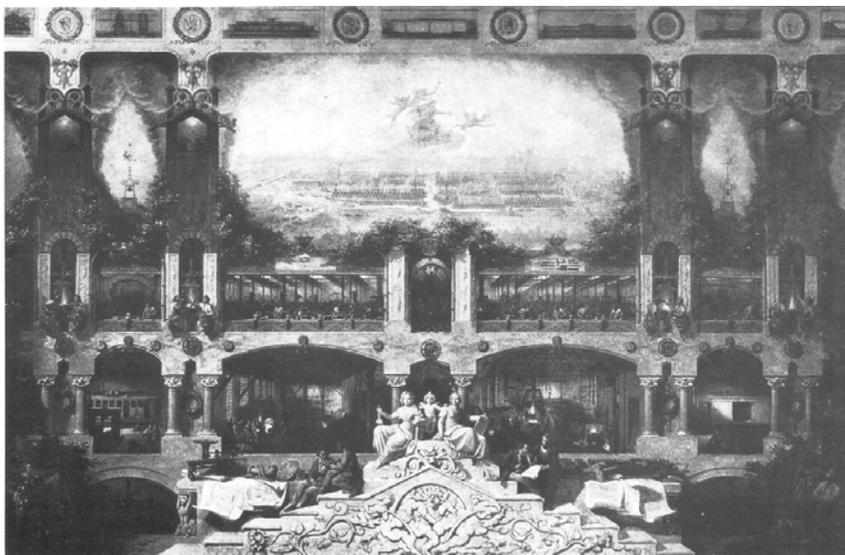


Abb. 20. Eugen Napoleon Neureuther:

‘Maschinenfabrik von Klett & Co., Nürnberg’. MAN-Archiv¹²⁴

s246 Die graphische Gestaltung gibt Einblick in das Selbstverständnis der Unternehmer und zeigt den Wandel seiner Selbstdarstellung auf. s244 Diese Industriallegorie wird von einem architektonischen Gerüst beherrscht, die Innenräume der einzelnen Raumkompartimente öffnen sich zum Betrach-

¹²² vgl. Werner Busch: Die notwendige Arabeske [wie Anm. 1], s125; zit. in: Christoph Bertsch: Industrielle Revolution [wie Anm. 16]

¹²³ „Am 2. Juni 1841 sucht Johann Friedrich Klett beim Nürnberger Magistrat um Erlaubnis für den Bau einer Maschinenfabrik samt Eisengießerei... Der Adel, welcher um die Störung seines Lebensstils bangt, welcher glaubt, durch Lärm und üblen Geruch belästigt zu werden, wehrt sich ebenso wie die Handwerker und Heimarbeiter, welche in einer industriellen Produktion die Gefährdung ihrer Existenz sehen... Das gesellschaftliche Gegenstück zu Adel und Heimarbeiter... stellt... Theodor Cramer-Klett... dar... Typus des aufgeklärten, kaufmännisch orientierten Unternehmers... Zur Seite steht Johann Ludwig Werder, Werkmeister und leitender Ingenieur, der den gesellschaftlichen Aufstieg hochqualifizierter Techniker im 19. Jahrhundert verkörpert.“ In: Bertsch, a. a. O., s243

¹²⁴ Bertsch, a. a. O., s244, Abbildung

¹²⁵ „Eine große Freitreppe, welche bis zum ersten Geschoß reicht, bildet die vordere Raumzone, ihre Stirnseite ist mit einem Relief geschmückt, das die Dampfkraft in Form eines sechsarmigen Riesen darstellt. Auf der obersten Stufe, in der Mittelachse der Gesamtkomposition, finden wir zwei Frauengestalten als Allegorien der Physik und Mathematik, zwischen sich einen kleinen Genius, den lenkenden Verstand des Unternehmens verkörpernd. Auf den Treppen sitzen die leitenden Ingenieure des Unternehmens mit Plänen und Meßwerkzeugen... Im Kellergeschoß befindet sich die Dampfmaschine, das Zentrum der Energieerzeugung, die Wurzel aller technischen und maschinellen Arbeit, auf welcher alle Tätigkeiten aufbauen. Im Erdgeschoß die primären industriellen Fertigungen wie Eisengießerei, Schmiede, Tischlerei und Sattlerei zur Herstellung von Personen- und Güterwagen, gefolgt im ersten Stock von den mechanischen Werkstätten der Klettschen Maschinenfabrik mit fräsenden, feilenden und bohrenden Arbeitern, welche Maschinen herstellen. Darüber erscheint gleichsam als Synthese dieses arbeitsteiligen Produktionsprozesses eine Fabrikvedute, außerhalb des historischen Zentrums von Nürnberg gelegen, welches am Horizont mit seinen Denkmälern erscheint. Diese Gesamtdarstellung wird gerahmt von den Sinnbildern eines alles regulierenden natürlichen Zeitbegriffs mit einem Regenbogen, welcher den Morgen mit

ter hin und geben einen Einblick in die Produktionsprozesse.¹²⁵ Die gesamte Darstellung wird von einer Rosenhecke weitgehend umrahmt, eine Arabeske, welche dazu dient, eine Synthese von Natur und Industrie herzustellen, den Produktionsbetrieb wie natürlich gewachsen erscheinen zu lassen und Widersprüche formaler oder inhaltlicher Art zu versöhnen.

s258 Lithographien... von... Darstellungen sportlicher Höhepunkte... z. B. von .E. Montaut, der 1908 sein Sammelwerk „10 Ans de Courses“ veröffentlicht... und damit einen Überblick über die Pionierzeit von Automobil und Flugfahrt... gibt sind... ohne die künstlerischen Neuerungen der Jahrhundertwende, ohne die technische Vervollkommnung der Lithographie, die Ausbreitung der Flächenkunst und die frühen Ergebnisse der Plakatwerbung... nicht denkbar... Die... Darstellungen... verzichten... auf allegorische Gestalten wie weibliche Genien der Schnelligkeit und entwickeln durch verzerrte Reifen, durch das Sprengen des Bildrahmens, Vorderadverkürzungen, höhere Vorder- als Hinterräder denselben Effekt.¹²⁶ (Abb. 21)



Abb. 21. E. Montaut: 'L'Allumage Moderne, Magneto Lavalette Eisemann', um 1910. Farblithographie im Privatbesitz.¹²⁷

Abgrenzungs- & Vermittlungsstruktur - Reflexionsprozess im 18. und 19. Jahrhundert

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts entstehen Entwürfe, in welchen das Arabesken-Ornament als Abgrenzungs- & Vermittlungsstruktur thematisiert und gestaltet wird.

Mit Blick auf K. Ph. Moritz, einen Vertreter klassizistischer Ornamenttheorie schreibt G. Oesterle: *„Dem Ornament kommt eine ausgezeichnete Stellung in der Antike zu, weil es aus dem Nutzzusammenhang der Lebenserhaltung herausgelöst ist, gleichwohl aber den Lebensabläufen – sie unterbrechend – spielerisch folgt. Seine Nähe und Distanz zum Leben eröffnet einen eigenen ästhetischen Spielraum, der nicht der Selbsterhaltung durch Handlung, sondern dem Selbstgefühl, einen Ort gibt. Die erkennende Selbstbegegnung im genußvollen Anschauen“*. Den Klassizismus deklariert Oesterle als *„Grenzziehungskunst“* und *„Die Arabeske als Grenze einer Grenzziehungskunst“*. Die umfassende Bedeutung der Grenze im Klassizismus sieht er u. a. begründet durch das *„Identitätsproblem der Subjektivität“*, das *„zunehmende Gewicht... das dem Eigentumsbegriff in der bürgerlichen Gesellschaft zukommt“* und durch den klassizistischen Versuch einer *„Ästhetisierung des Lebens... einschließlich... Selbstinszenierung der Person und Lebensgeschichte“*. Bei Moritz heißt es: *„Durchbrochene und eingelegte Arbeit, Mosaiken, Grottesken und Arabesken, sind Spielarten des Geschmacks, wo die Mannigfaltigkeit das Herrschende und die Einheit ihr untergeordnet ist.“* Oesterle fügt hinzu: Die Arabeske *„verkörpert die Umkehrung des klassizistischen Grundsatzes von der Herrschaft der Einheit über die Mannigfaltigkeit.“*¹²⁸ Moritz versteht die Arabeske als Rahmenstruktur und muß sie deshalb nicht von der Grotteske unterscheiden. Die Grotteske zeichnet sich seit ihrer Entstehung im 15. Jahrhundert ganz allgemein dadurch aus, daß sie sich semiotisch und formal auf das Regelwerk einer Ausgestaltung bezieht; Eine Ausgestaltung kann u. a. durch die Regeln perspektivischer Konstruktion oder durch Regeln akademisch-klassizistischer Prägung umrissen sein. Durch die Einfassung in eine groteske Rahmenstruktur werden die Umrisse der Ausgestaltung sichtbar. Denn in der Grotteske werden einzelne Prinzipien des Regelwerks, das der Ausgestaltung die Umrisse verleiht, andersartig - das Regelwerk umkehrend - kombiniert. Wurde in der Ornamentdiskussion am Ende des 18. Jahr-

einem krähenden Hahn und den Abend mit einem Halbmond verbindet. Rauch und Naturschauspiel durchdringen sich gegenseitig, werden zur Schmuckform. In der Mittelachse über der Fabrikdarstellung sehen wir einen geflügelten Wagen mit den Gestalten der Industrie, des Verkehrs und des Handels, allesamt Allegorien, welche den technischen Fortschritt verkörpern. Auf gleicher Höhe befinden sich in den Schornsteinen kleine Dachkammern, die die kaufmännischen Organisatoren und die Leiter des Unternehmens aufnehmen. Bücher und Akten verdeutlichen deren Tätigkeit. Hier wird der unternehmerische Erfolg geplant, welcher bildnerisch dargestellt als Fries die Darstellung nach oben abschließt. Hier finden wir abwechselnd Gewerbemedailen und die wichtigsten ausgeführten Aufträge wie den Glaspalast in München, den königlichen Wintergarten in München, die Gitterbrücke bei Bamberg usw.“ In: Bertsch, a. a. O., s246

¹²⁶ vgl. Christoph Bertsch und Vera Vogelsberger: Französische Lithographen aus der Frühzeit von Automobil und Aeroplan. In: Weltkunst 2/1988, s116ff; zit in: Bertsch, a. a. O.

¹²⁷ Bertsch, a. a. O., s259, Abbildung

¹²⁸ Oesterle-Exzerpt, s162 - 165

¹²⁹ „Zur Zeit von Moritz wurde die Arabeske auch Arabeskgroteske genannt.“
In: Günter Oesterle:
Vorbegriffe zu einer Theorie
der Ornamente [wie Anm.
3], s124

hunderts überhaupt zwischen Arabeske¹²⁹ und Grotteske unterschieden, so blieb die Untersuchung meist auf die Differenzierung der formalen Mittel beschränkt.

Kant wendet allerdings den Begriff „Einfassungen“ bereits 1790 in zwei unterschiedlichen Kontexten an, nämlich „Einfassungen der Gemälde“ als der Schönheit äußerliche Formen und „Laubwerk zu Einfassungen“, das schöne Form „für sich“ ist. „Kants funktionale Unterscheidung der Einfassungen reflektiert zwei distinkte Traditionen der Arabeske, die eine... griechisch-römisch und... nach Goethe... ‚subordinierte Kunst‘ ...die andere... orientalisches-islamisch und Vorbild für Kants ‚freie Schönheit‘... ‚Die Zeichnungen à la grecque, das Laubwerk zu Einfassungen oder auf Papiertapeten u.s.w.‘“ bedeuten nach Kant „für sich nichts: sie stellen nichts vor, kein Objekt unter einem bestimmten Begriffe, und sind freie Schönheiten“. Sie setzen „keinen Begriff von dem voraus... was der Gegenstand sein soll“. Karin Behnke weist daraufhin, daß Kants „freie Schönheiten... folglich nicht auf den Begriff der Arabeske gebracht werden“ dürfen. „Kant stellt deshalb eine exemplarische Definition durch Darstellung auf, deren Beispiele eine Bestimmung der Arabeske ergeben: es ist eine ‚Zeichnung‘ im Stil ‚à la grecque‘, mit ‚Laubwerk‘ als Ornamentform, das sich etwa auf ‚Einfassungen‘ und ‚Papiertapeten‘ findet“.¹³⁰

¹³⁰ Behnke-Exzerpt,
s166 -167

Geradezu konträr zu K. Ph. Moritz äußert sich Friedrich Schlegel zur Arabeske. Während Moritz der Arabeske das Prinzip der „Herrschaft des Mannigfaltigen über die Einheit“ zuschreibt, notiert Karl Polheim bezugnehmend auf Schlegels spekulative Auffassung des Verhältnisses von Arabeske, Fülle und Einheit: „Die unendliche Fülle als solche läßt sich nicht anschauen, man müßte dann eine Anschauung annehmen, die nie vollendet werden könnte... Die Ahndung der unendlichen Fülle ist mit Entzücken verbunden, mit einer Auflösung der begrenzten Ichheit... das Unendliche... kann... nur angedeutet... werden, in Bildern und Sinnbildern... Mit dem Begriff der unendlichen Fülle verbunden ist der der unendlichen Einheit“. Schlegel sieht „im arabesken Ornament das Bild seiner... erahnten unendlichen Fülle in der unendlichen Einheit... vor allem im Kontrast, an ‚verkehrten Versetzungen‘... das ist arabesk, eben durch seine ‚Indikation auf die unendliche Fülle‘... Die arabeske Äußerungsart (Geisteshaltung) hat eine arabeske Form (Gestalt, Struktur) zur Folge, und umgekehrt weist die arabeske Form auf eine arabeske Äußerungsart zurück... Poesie... sollte... in jeder ihrer

Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein... Der Roman des Romans trägt den Namen Arabeske.“ Im „Brief über den Roman“ weist Schlegel der Arabeske die Fähigkeit zu „vergangene... Kunst spielerisch zu vergegenwärtigen“. Nach Schlegels Auffassung ist die Arabeske nicht eine Rahmenstruktur von Kunst, sondern eher die Vergegenwärtigung einer künstlich-spielerisch organisierten Lebensform. Die Arabeske ist hier nicht mehr nur Rahmenstruktur von etwas anderem, sondern wird Reflexionsform an sich. Entsprechend gestaltet sich die Arabeske als Reflexionsprozess zwischen Vergangenen und Zukünftigem, Vergehen und Werden, ebenso wie zwischen Totem und Lebendigem aus. In Schlegels Entwurf, wird die arabeske Ausgestaltung zum Indikator für Erinnerung und Vision, wodurch die „unendliche Fülle in der unendlichen Einheit“¹³¹ erahnbar wird.

Susi Kotzingers Untersuchung zufolge erfordert eine Beschreibung der Arabeske *„vor allem eine Berücksichtigung der semantischen Intention, der sie sich verdankt“*. So gehe *„Die islamische Arabeske... in Verbindung mit der Kalligraphie nur von einer Abbildungskepsis aus... Die Prämisse der romantischen Arabeske... ist... darüber hinaus eine Zeichenskepsis... Die Arabeske... stellt... in ihrer romantischen Transformation den Versuch dar, eine unmögliche semiotische Relation herzustellen und reflektiert, indem sie ihre Defizienz als Zeichen (bzw. die Defizienz von Zeichen überhaupt) verkörpert, gleichzeitig das Scheitern ihres Anspruchs“* Die Groteske dagegen könne überwiegend formal semiotisch beschrieben werden: *„Wo die Groteske sich in der Betonung eines subjektivistischen Willkürprinzips in Gegensatz zu einer ‚objektiven‘ Wirklichkeit stellt... kann... sie... in verschiedenen Epochen unterschiedlichen Interessen entsprechend semantisch aufgeladen/transformiert werden“*.¹³²

M. Brüderlin schreibt mit Blick auf Schlegel und andere: *Den ‚Bedeutungsverlust des Gegenstandes‘ wird die romantische Allegorie zum Ausgangspunkt für ihren neuen ‚Weltentwurf und Kunstbegriff‘ machen... So sucht der Romantiker... den toten aber verfügbar gewordenen Einzelgegenstand auf... Die Einbettung der Fragmente in ein allegorisches Gespinnst von Bezügen und Verweisen läßt diese in einer permanenten Metamorphose auseinander hervorgehen... Den romantischen Allegoriker interessierte... das Moment des Übergangs, im Verwandlungsakt selbst sah er die verlorene Totalität auf-leuchten... Für die Romantiker... ist... das*

¹³¹ Polheim-Exzerpt, s168 - 173

¹³² Kotzinger-Exzerpt. Zweites, s174/175

¹³³ Brüderlin-Exzerpt,
s176 - 178

*formgewordene Prinzip dieses Prozesses die Arabeske... sie sorgt für das Gespinnst der Bezüge und hält den Geist in Fluß.*¹³³ W. Busch vermerkt: *„Durch den... in der Romantik gewonnenen... Verweisungscharakter der Arabeske... wird diese... eine Reflexionsform... Reflexion etwa meint nicht allein konsequentes diskursives, gedankliches Vorgehen, sondern vielmehr ein Nachsinnen, das dahin tendiert, sich durchaus vom Ausgangspunkt zu lösen. Dennoch wird sich ein bestimmtes Feld arabesker Möglichkeiten herauskristallisieren... Die Romantiker selbst haben dieses Verfahren ‚kritisch‘ genannt; in der Kritik eines Werkes schrieben sie dieses fort, brachten es der Vollendung ein Stück näher... Mit der Entwertung der Gegenstände im allegorischen Prozeß zu Fragmenten korrespondiert die Aufwertung des Prozessualen selbst... Das Werk wird zum Werk, insofern es gleichsam herausgeschnitten wird aus der Totalität... Übergang oder Grenze... die Arabeske als der ‚farbige Rand‘ der Bilder... ist... dasjenige Moment... in welchem das Werk zugleich zum je einzelnen, besonderen wird, wie auch das andere, worin es über sich hinausweist“.*¹³⁴

¹³⁴ Busch-Exzerpt. S 191

Abgrenzungs- & Vermittlungsstruktur - Bildende Kunst im 18. und 19. Jahrhundert

In der Ausdifferenzierung der Selbstdarstellung von Bildlichkeit erlangt die Arabeske im 18. Jahrhundert im Bereich der bildenden Kunst immer größere Wichtigkeit. Bezogen auf ein mit Mitteln der Konstruktionsperspektive hergestelltes Tafelbild kann die Arabeske zur Vermittlungs- & Abgrenzungsstruktur werden, u. a. zwischen Bildrand und Bildmitte, Flächengliederung und perspektivischer Flächenprojektion, der Materialität des Farbträgers und der Farberscheinung, zeichnerisch-linearen und malerischen Momenten. Zum bildnerischen Werk Runge schreibt Markus Brüderlin: *„Die zentrale bildnerische Funktion der Arabeske liegt... bei Runge... in der formalen Dialektik der Trennung und Verbindung von ‚Bildmitte‘ und ‚Rahmenfeld‘... Da die Nachahmung... durch den Reproduktionscharakter der industriellen Verdinglichung eingeholt wurde... definiert sich... der Verweischarakter zur Natur... nicht mehr traditionell als ‚Schöpfungsgleichnis von Kunst und Natur‘, sondern vor dem Hintergrund der fortschreitenden Naturbeherrschung als emanzipiertes Verhältnis von Kunst und Natur... Zunehmend... ist es... das abstrakte Ornament, die Arabeske, die die Fähigkeit der Verlebendigung und die reflexive Potenz, diesen Vorgang*

*selbst zu thematisieren, repräsentiert... Es... ging... nicht um den einseitigen Abstraktionsprozeß, der vom Gestalthaft-Besonderen induktiv das Abstrakt-Allgemeine abzuleiten versucht, sondern auch umgekehrt darum, das Besondere deduktiv als Widerschein oder als Gestaltwerdung des Abstrakt-Allgemeinen verständlich zu machen... Die Arabeske... vermittelt ...als Formprinzip... zwischen dem Allgemeinen und Besonderen.*¹³⁵ Seit der romantischen Ausprägung der Arabeske entstehen abstrakte Bildzeichen und Muster, via negationis über den Umweg der Auseinandersetzung mit der westlichen Bildtradition, und der darin entwickelten Art perspektivischer Flächenprojektion. Sie sind daher auf diese Art von Bildlichkeit bezogen. Das gilt ebenso für orientalisch tradierte Arabeskenmuster, die in die westliche Kultur übernommen werden.

An dieser Stelle sei Wolfgang Schönes Studie über Licht und Farbe in der Malerei in Zusammenhang mit der Ausgestaltung der arabesken Bildfassung gebracht. Schöne führt die Bildentwicklung insbesondere der abendländischen Malerei vom 14. bis zum 19. Jahrhundert vor, indem er das reflexive Zusammenwirken von Beleuchtungslicht und Leuchtlicht, Oberflächenfarbe und Flächenfarbe ins Zentrum seiner Untersuchung rückt. Schöne schreibt: *„Dieselbe Farbe... kann einmal als Flächen- und auch als Raumfarbe gesehen... werden... Das... kann nicht nur durch äußere Mittel bewirkt werden... sondern auch durch... Umstellungen... des Beobachters... Zwischen den... Erscheinungsweisen der Farben gibt es zahlreiche Zwischenstufen und Übergänge... Indem die Oberflächenfarbe zugleich freie Farbe/Flächenfarbe ist, ist das Licht des Bildes aber nicht nur Beleuchtung, sondern zugleich auch eigenes Leuchten... Um dieses... Erscheinen der... Oberfläche festzustellen, bedarf es... eines Wechsels im Aufmerksamkeitsakt“*. Ausgehend von Leonardo, der im 15. Jahrhundert den Schatten als ein verbergendes, das Licht dagegen als ein zeigendes Moment kennzeichnet und *„die Vermischung von Finsternis und Leuchtlicht“* als Schatten definiert, kann der Schatten im Sinne von Schöne als *„atmosphärisches Hell/Dunkel“* aufgefasst werden.¹³⁶ Das *„atmosphärische Hell/Dunkel“* kann unter Hinzunahme der Beschreibung des Luftschattens als Zwischenmedium begriffen werden: *„Der Luftschatten lässt den leeren Raum, den er beherrscht, dunkler erscheinen und füllt diesen Raum als Zwischenmedium... ‘Unter Zwischenmedium... muß etwas verstanden werden, was Farben von der Erscheinungsweise der Raumfarben nahe steht’... ‘Die*

¹³⁵ Brüderlin-Exzerpt, s176 - 178

¹³⁶ Weiterführende Literatur über das „Hell-Dunkel“:

Roger de Piles (1708) in Thomas Puttfarcken: Roger de Piles' Theory of Art. New Haven/London 1985, s72-105; zit. in: Michael Baxandall: Löcher im Licht. Der Schatten und die Aufklärung. Hrsg. v. Gottfried Boehm und Karlheinz Stierle, aus dem Engl. übers. v. Heinz Jatho, München 1998, s180

In Baxandalls Schrift sind hinsichtlich der arabesken Bildfassung insbesondere lesenswert: Kapitel III: Schatten und Information: s50-55, 60ff, 66ff; Kapitel IV: Der Schatten und der Rokoko-Empirismus: s91-94, 116ff, 124, 180-185; Kapitel V: Die Malerei und die Beachtung des Schattens: s133, 141f, 146f, 150f, 156f.

Erscheinungsweise des leeren Raumes zwischen den Sehdingen... die Erscheinungsweise des Zwischenmediums hängt nicht nur von der Beschaffenheit der... Lichtquelle ab, sondern auch von der der umgebenden Objekte und... von der Verhaltensweise bei der Beobachtung“. Die Partizipation des Betrachters am „*atmosphärischen Hell/Dunkel*“¹³⁷ kann als

¹³⁷ Schöne-Exzerpt, s179 - 190

Imaginationsprozess aufgefasst werden, in dem Sichtbarwerdung entsteht: Das entspricht genau der Formulierung der arabesken Bildfassung.¹³⁸ Für die arabeske Bildfassung wurden die sechs Prinzipien einer arabesken Ausgestaltung islamischer Prägung in ihrer allgemeinen Formulierung übernommen und hinsichtlich einer Bildkonzeption, die das Bild mittels perspektivischer Konstruktion entwirft, ergänzt. Diese Bildkonzeption geht davon aus, daß Lichtstrahlen einen unbegrenzten und unendlichen Raum erfüllen. Wird der Raum von einem ebenen Durchschnitt der Sehpyramide begrenzt, wird dieser Ausschnitt zum Bild.¹³⁹ Im reflexiven Zusammenwirken der sechs Gestalt- und Wahrnehmungsprinzipien einer arabesken Bildfassung

¹³⁸ Eine Kurzformulierung der arabesken Organisationsstruktur von Bildfassungen lautet: „Im Reflexionsprozess zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit entsteht Sichtbarwerdung. Oder: Der Reflexionsprozess zwischen Reflexion und Oszillation ist ein Imaginationsprozess.“ In: Arabeske Bildfassung 1, s106

¹³⁹ Panofsky-Exzerpt. In: Arabeske Bildfassung 1, s75 - 80

gestalten sich Farb- und Lichtperspektive als „*atmo-sphärisches Hell/Dunkel*“ aus, an dem der Betrachter partizipiert. Zum Licht in der Malerei des 18. Jahrhunderts, wie z. B. in Gemälden von Watteau gegeben, schreibt Schöne „*Dieses Licht... hat sich von den festen Körpern gelöst und ganz der Atmosphäre anheim gegeben... Das Bildlicht... ist zur Lichtquelle seiner selbst geworden... Sie zeigt... nicht nur die in ihr dargestellte Bildwelt, sondern mit ihr zugleich auch das Licht als ein sie zeigendes und von ihr gezeigtes... Indem das mittelalterliche Eigenlicht Sendelicht ist, sendet es sich und zugleich die Bildwelt... indem das neuzeitliche Beleuchtungslicht Zeigelicht ist, zeigt es die Bildwelt und zugleich sich selbst... Der Begriff des Zeigens hat mit Sichtbarmachen, Vorgang, Handlung, Bewirken zu schaffen, der Begriff des Sendens... mit Sichtbarwerden, Ereignis, Offenbarung, Wirken... Man könnte... auch vom neuzeitlichen Bildlicht, sofern es etwa die Lichtquelle im Bilde selbst darstellt oder als Reflexleuchtlicht leuchtet, als ‚Sendelicht‘ sprechen... Doch... indem... sich das Beleuchtungslicht... zeigt... zeigt es immer auch auf sich... in eine Richtung, die das Eigenlicht des Mittelalters... nicht kennt.*“¹⁴⁰ Diese Feststellung Schönes soll hier mit der Frage ergänzt sein, ob und in welchen Bildwerken vielmehr ein Sichtbarwerden des Zeigens entsteht, anstatt eines Sichtbarmachens oder Zeigens des Zeigens. Ersteres wäre die Ausgestaltung eines Imaginationsprozesses und entspräche einer arabesken Bildfassung; letzteres wäre

¹⁴⁰ Schöne-Exzerpt, s179 - 190

LL

MM

- MM** die Ausgestaltung eines Reflexionsprozesses, in dem sich zugleich die Reflexion selbst reflektiert. Hier sei der Begriff der „Sichtbarwerdung“ dem der „Verlebendigung“ nahegerückt und Brüderlins Aussage wiederholt: *„Zunehmend... ist es... das abstrakte Ornament, die Arabeske, die die Fähigkeit der Verlebendigung und die reflexive Potenz, diesen Vorgang selbst zu thematisieren, repräsentiert“*.¹⁴¹ Brüderlins Untersuchung zur romantischen Ausprägung der Arabeske in Bezugnahme auf Werke Runge's erklärt die Arabeske als Formprinzip, das im Reflexionsprozess zwischen dem Gestalthaft-Besonderen und dem Abstrakt-Allgemeinen vermittelt. Unter Hinzufügung folgender Aussagen Schönes, wird die Arabeske gerade als Abgrenzungs- & Vermittlungsstruktur zwischen dem Licht, als Ausgestaltung des Allgemeinen, und der Farbe, als Ausgestaltung des Besonderen, erkennbar: *„In der Malerei... bildet... ein Farbenkomplex... eine Wahrnehmungseinheit, in der... das Verhältnis zwischen Farbe und Licht nach der einen wie nach der anderen der beiden... Seiten... wie zwischen beiden in der Schwebe... bestimmt sein... kann... Die ‚speziellere‘ Qualität der Buntheit... der Farbtöne der Farbe... bedeutet... gegenüber der ‚allgemeineren‘ Qualität des Lichtes und der Finsternis eine Besonderung. Und das Besondere ist... stofflicher als das Allgemeine“*.¹⁴² Die Ausgestaltung einer Schwebe zwischen Licht und Farbe veranschaulicht Schöne mit zwei Beispielen, zwei Bildwerken von Friedrich und Runge.

¹⁴¹ Brüderlin-Exzerpt, s176 - 178

¹⁴² Schöne-Exzerpt, s179 - 190

Die Studie von Werner Busch ist eine Untersuchung der Arabeske im Zusammenhang mit der Tafelbildmalerei des 19. Jahrhunderts. Z. B. werden in Gemälden von Menzel oder Constable scheinbar zufällig gewählte Ausschnitte aus der privaten Umgebung des Malers gestaltet. Gemalt werden Gegenstände, die sich im Licht reflektieren und für den Maler fragmentarisch sichtbar sind. Während der Maler in seine unmittelbare und unbestimmte private Umgebung eingebunden war, hat er mit Regeln operiert, die in bestimmtem öffentlichen Rahmen Allgemeingültigkeit erlangt haben; Dies sind u. a. Regeln der Malereitradition, der Stilisierung, der Symbolisierung, der zentralperspektivischen Konstruktion und vor allem Regeln der optischen Wahrnehmung. Die Ausgestaltung eines Regelwerks kann je nach Intension der Anwendung tendenziell spekulativ, kritisch oder affirmativ sein. Die Anwendung erweist sich als arabeske Organisationsstruktur im Sinne der romantischen Allegorie, wenn sie intendiert, Abgrenzungs- & Vermittlungsstruktur zwischen Besonderem und

Allgemeinem zu sein. Insofern die Arabeske eine Reflexionsform geworden ist, kann sie auch Organisationsstruktur des Reflexionsprozesses zwischen Privatem und Öffentlichem sein, die sich als Kunstwerk ausgestaltet. In der Öffentlichkeit gestaltet sich das Kunstwerk als persönliches Fragment des Autors und Betrachters aus, das dessen Privatsphäre verborgenhält und erahnbar werden lässt. Ursprünglich nur für private Zwecke und für Vorübungen zur Bildherstellung bestimmt, erhält die Skizze Öffentlichkeitswert, während die Kategorie des fertigen Bildes fragwürdig wird. Der Wert der Skizze liegt in ihrer Eigenschaft, vermitteln zu können, zwischen perspektivischen Brüchen von Nah- und Fernsicht, Bildvorder- und Bildhintergrund. Die Skizze vermittelt zwischen traditionell fertigen und unfertigen Zuständen des Bildes. Z. B. zwischen isolierbaren Figuren, die Ausdrucksträger systematisierbarer, individueller oder sozialer Befindlichkeiten sein können, und deren Aufhebung in ein atmosphärisches Bildganzes, in welchem, die Spuren des individuellen Malprozesses als Faktor sichtbar sind.⁴¹ So kann die Ausgestaltung einer Figur sowohl Ausdruck eines menschlichen Schaffensprozesses sein als auch zum Zitat, reproduzierbaren Schema, abstrakten Bildzeichen werden. Umgekehrt kann ein Bildzeichen nicht nur in unterschiedlicher Weise semantisch aufgeladen werden, sondern selbst arabesk strukturiert und organisiert sein. Als arabeske Ausgestaltung romantisch-allegorischer Ausprägung zeichnet es sich dadurch aus, daß es für sich bedeutungslos ist. In ihrer Bedeutungslosigkeit widerstrebt die Ausgestaltung jeglicher eindeutigen Funktionalisierung und kann Ausdrucksträger für Fragen sämtlicher Lebensbereiche werden: nicht nur für Fragen des Geschmacks, der Dekoration, der Autonomisierung der Kunst, sondern auch für Fragen der Religion, der Wissenschaft, der Ökonomie sowie für die Äußerungsarten innerer und äußerer menschlicher Befindlichkeiten. Wenn im Beziehungsgefüge Wahrnehmen und Wahrgenommenwerden die Arabeske als Organisationsstruktur wirkt, gestaltet sich eine reflexive Struktur der Abgrenzung und Vermittlung aus: Diese wirkt als atmosphärische Hülle, welche die unbestimmte, den Wahrnehmenden umgebende Welt in einem in bestimmter Weise gefassten Welt-Ausschnitt verborgenhält. Eine solche Ausgestaltung hat eine bilderzeugende Tendenz. Sie ist auf einen Prozess hin geöffnet, in dem eine Verbildlichung der Welt sichtbar wird, sowie die Selbstdarstellung der Bildlichkeit.

oo

pp

qq

Beispielhaft für ein Werk mit arabesker Organisationsstruktur sind die von Bremer und Oesterle vorgestellten Zeichnungen von Victor Hugo. Sie sind von der Rückbezüglichkeit auf ihren Entstehungsprozess - währenddessen sich Hugo im Exil befand - sichtbar geprägt. Der Schriftzug verweist nicht nur auf den Namensträger Victor Hugo, sondern auch auf dessen Aufenthalt im Exil. Dabei ist der Namenszug nicht nur Schrift und ein zeichenhaftes, stilisiertes Monogramm des Autors, er ist zugleich Spur und fleckhafter Abdruck desselben. Die Zeichenfläche erscheint durch einen Collageeffekt der Gestaltung als Papierfetzen, zugleich ist auf ihr marodes Mauerwerk abgebildet usw. Die skizzenhaft-ausgeführte Form wirkt flüchtig und zugleich durchdacht. Das Werk kann wahrgenommen werden, als Ausgestaltung der Abgrenzung und Vermittlung zwischen Formgenese und Formverfall, Bestimmtem und Unbestimmtem, Zufall und Koinzidenz, Privatem und Öffentlichem, Besonderem und Allgemeinem.

Wie die Aufsätze von Stefan Rieger und Christoph Bertsch zeigen, eignet sich ein Regelwerk, wie das arabeske Muster nicht nur zur reflexiven Anwendung, sondern vorzüglich zum affirmativen Einsatz im Rahmen von Eindeutigkeit, wenn es z. B. als Geheimcode oder in der Gebrauchsgraphik als Identifikationszeichen funktionalisiert ist. Auch hier finden Prozesse zwischen Privatem und Öffentlichem statt. In diesen ist jedoch eine Ausgrenzungsstruktur intendiert, und nicht, den Wechselprozess zwischen Privatem und Öffentlichem in einer reflexiven Abgrenzungs- & Vermittlungsstruktur sichtbar werden zu lassen.

ARABESKE BILDFASSUNG 4: CHANGIERENDER BLICK DER IMAGINATION

Im 18. und 19. Jahrhundert nimmt in Bildwerken und literarischen Werken die Tendenz zu, die Vollendung des Werks in das sich mit ihm auseinandersetzen- de Subjekt zu verlegen.

Überblick der Textexzerpte zur Arabeskenkonzeption in Werken von E. A. Poe und C. Baudelaire

Der Textauszug aus dem Aufsatz von Kerstin Behnke¹ erwähnt, daß Poe, wie schon Kant die Bedeutungslosigkeit arabesker Muster betont. In Abweichung von Kant unterscheidet Poe allerdings zwischen Darstellung und dem Erkennen des Dargestellten. In seinen Geschichten entsteht eine Bewegung, „*ein Oszillieren zwischen rahmender Arabeske und eingefasstem Bild*“².

Im Weiteren werden zwei Erzählungen Edgar Allan Poes³ in Auszügen vorgestellt. In der deutschen Übersetzung erscheinen sie im Werkband, der den Titel „Arabesken“ trägt. Sie weisen Muster auf, die in sämtlichen Kurzgeschichten Poes bestimmend sind.

Ein Exzerpt aus einer Abhandlung von Jutta Ernst⁴ thematisiert die Beziehung zwischen „Arabesken“ und Poes Auffassung der visuellen Wahrnehmung, die er als Wechselwirkung zwischen Auge und Geist begreift. Die Bedingung für eine „*geistige Zusammenschau der Dinge*“ sieht er in einer „*Drehbewegung*“, wodurch der Zustand der Imagination entsteht. Im Weiteren folgt eine Begriffs- und Strukturanalyse von Schriften Poes, in der die Verwendung der Begriffe „*arabesque*“ und „*design*“⁵ untersucht wird.

Das folgende Textexzerpt von Philippe Seguins Schrift⁶ nimmt indirekt Bezug auf den von Jutta Ernst herausgear-

¹ Kerstin Behnke: Arabeske (und) Bedeutung bei Kant, Goethe, Hegel und Friedrich Schlegel. In: Susi Kotzinger / Gabriele Rippl (Hrsg.): Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. (Konferenz des Konstanzer Graduiertenkollegs >Theorie der Literatur< veranstaltet im Oktober 1992) Amsterdam/Atlanta 1994, s229-240

² a. a. O., s237

³ Edgar Allan Poe: Arabesken, Detektivgeschichten. Band 2. (1834-1846). Darin: Berenice. 1835; Das ovale Portrait. 1842 (1. Titel: Life in Death). Hrsg. v. Kuno Schumann und Hans Dieter Müller, übers. v. Arno Schmidt und Hans Wollschläger. Herrsching 1980 [1. Ausgabe 1966]

⁴ Jutta Ernst: Edgar Allan Poe und die Poetik des Arabesken. Würzburg 1996

⁵ a. a. O., s40, 42, 46, 52, 54

⁶ Philippe Seguin: Vom Unendlichen zur Struktur. Modernität in Lyrik und Mathematik bei Edgar Allan Poe und Georg Cantor. (Europäische Hochschulschriften: Reihe 20, Philosophie; Bd. 491)

Frankfurt am Main/Berlin/
Bern/ New York/ Paris/
1996

⁷ a. a. O., s55

⁸ Christian Schwinger:
Wirklichkeit und Traum-
struktur. Paul Ernst, E. A.
Poe, Villiers de L'Isle-Adam,
Clemens Brentano, Luigi
Pirandello, Jorge L. Borges.
Würzburg 1988

⁹ Edgar Allan Poe:
Phantastische Fahrten
(Zweiter Teil), Faszination
des Grauens. Band 4.
Darin: Der Massenmensch.
1840. Hrsg. v. Kuno
Schumann und Hans Dieter
Müller, übers. v. Arno
Schmidt und Hans
Wollschläger. Herrsching
1980 [1. Ausgabe 1966]

¹⁰ Rudi Thiessen: Urbane
Sprachen - Proust, Poe,
Punks, Baudelaire und der
Park. Vier Studien über
Blasiertheit und Intelligenz.
Eine Theorie der Moderne.
Berlin 1997 [1990], s184-
192

¹¹ a. a. O., s190

¹² Friedrich Piel: Die
Ornament-Grotteske in der
italienischen Renaissance.
Zu ihrer kategorialen
Struktur und Entstehung.
Berlin 1962

¹³ Charles Baudelaire: Das
Schöne, die Mode und das
Glück. Constantin Guys, der
Maler des modernen
Lebens. (Schriften zur
Kunsttheorie IV) Hrsg. v.
Hein Stünke. Übers. v. Max
Bruns, Berlin 1988 [1863]

¹⁴ a. a. O., s25

beiteten Arabeskenentwurf Poes. Er weist auf Poes wiederholte Formulierung des Zusammenhangs zwischen Denken und Einbildungskraft, sowie zwischen Kombinationspiel und Schöpferischem hin. Diesbezüglich zitiert wird Poe mit seiner Definition der „*Poetry of words*“ als „*the Rhythmical Creation of Beauty*“⁷.

Ein Vergleich, den Christian Schwinger⁸ zwischen den zwei Geschichten „Ligeia“ von Poe und „Vera“ von Villiers de L'Isle-Adam anstellt, lässt „Ligeia“ als Ausgestaltung erkennen, in welcher arabeske Tendenzen vorherrschen, dagegen „Vera“ als Ausgestaltung grotesker Tendenzen.

Aus dem Werkband „Faszination des Grauens“ werden Auszüge aus Poes Geschichte „Massenmensch“⁹ vorgestellt. Die Geschichte trägt im Original die Überschrift „The Man of the Crowd“. Ausgehend von der Titel-Übersetzung mit „Der Mann der Menge“, werden Bezüge zwischen der Geschichte und Poes Entwurf des Dichtens deutlich, die mit der Konzeption eines arabesken Entwurfs in Zusammenhang gebracht werden.

Das folgende Exzerpt aus Rudi Thiessens¹⁰ Schrift befasst sich mit Poes Erzählung „The Man of the Crowd“ und stellt ausgehend davon Überlegungen zu einer „*modernen Konstruktion von Subjektivität*“¹¹ an.

In folgendem Textstück aus Friedrich Piel's¹² Studie wird eine Kennzeichnung von Arabeske und Grotteske in Anlehnung an Poes und Baudelaires Auffassung vorgenommen.

Das Exzerpt aus einer Schrift von Charles Baudelaire¹³ stellt den Entwurf eines künstlerischen Schaffensprozesses vor: Ein „malerischer Moralist“ versucht die Eindrücke seiner äußeren sichtbaren Umgebung, seinem Geist angemessen, - nämlich „*die Arabeske des Konturs*“¹⁴ seiner Umgebung -, auszugestalten.

Eine weiterer Auszug aus der Schrift von Rudi Thiessen¹⁵ beschreibt, bezugnehmend auf Baudelaire, die Selbstbegegnung des Subjekts in der Warenzirkulation, die Begegnung mit dem Fremden als „*utopische Figur*“¹⁶ seiner selbst.

¹⁵ Rudi Thiessen: Urbane Sprachen [wie Anm. 10]

¹⁶ a. a. O., s197

Zweites Exzerpt aus

Kerstin Behnke: Arabeske (und) Bedeutung bei Kant, Goethe, Hegel und Friedrich Schlegel. In: Susi Kotzinger / Gabriele Rippl (Hrsg.): Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. (Konferenz des Konstanzer Graduiertenkollegs >Theorie der Literatur< veranstaltet im Oktober 1992) Amsterdam/Atlanta 1994, s229-240

s234 *Wie Kant, so betont Poe – am Beispiel von Teppichen – die Bedeutungslosigkeit des Musters: ‚distinct grounds and vivid circular or cycloid figures, of no m e a n i n g, are here Median laws. The abomination of flowers, or representation of well-know objects of any kind should not be endured within the limits of Christendom. Indeed, whether on carpets, or curtains, or tapestry, or ottoman coverings, all upholstery of this nature should be vividly arabesque.‘... Zugleich fordert Poe jedoch nachdrücklich ‚distinct grounds‘ im Design. Er polemisiert gegen ‚those antique floor-cloths‘ – ‚cloths of huge, sprawling, and radiating devices, stripe-interspersed, and glorious with all hues, among which no ground ist intelligible‘¹⁷... – in denen sich weder Grund noch Figur und folglich auch keine Bedeutung finden. Die Vorschrift der ‚Median laws‘ in Poes Satire tabuisiert die unmittelbare Darstellung von Bedeutung – das Muster soll ‚figures‘ auf einem Grund darstellen, wenn auch nicht von ‚well-know objects‘... Die Unterscheidung zwischen Darstellung und dem Erkennen des Dargestellten erlaubt es, Bedeutung als einen steuerbaren Effekt zu sehen... Indem den arabesken Figuren eigene Bedeutung untersagt wird, werden sie frei, anderweitig eine – aus einem Verschiebungsprozeß entstandene – suggerierte Bedeutung aufzunehmen. Hier wäre die Beziehung zwischen Arabeske und Allegorie anzusetzen.¹⁸... Außerdem wird hier eine auch auf Kant ausdehnbare Kritik an ‚reiner‘ Form deutlich, die ihre absolute Bedeutungslosigkeit nur durch die Entsemantisierung der Detailfülle und auch die Ausblendung bzw. Unterdrückung der Materialität ihres Mediums erreicht.*

¹⁷ Edgar Allen Poe: The Philosophy of Furniture... [1804]. In: The Complete Works of Edgar Allan Poe. Bd. 10. Ohio 1908, s14 (Hervorhebung von Poe); zit. in: Kerstin Behnke: Arabeske [wie Anm. 1], s234

¹⁸ Vgl. Brüderlin-Exzerpt (Erstes) und Busch-Exzerpt. In: Arabeske Bildfassung 3, s176 - 178, s191 - 200

A

B

- B** *der Charaktere plötzlich verlebendigen Wandtapeten. In diesem Ineinanderübergehen wird nicht nur Bewegung als das Prinzip der Arabeske erfahren, sondern die Beziehung zwischen Arabeske und Bild wird selbst in Bewegung gesetzt...*
- C** *Auf die Erzählstruktur angewandt, stellt sich dieses Verhältnis für Autor und Leser als Illusionsbrechung dar: die Form des Textes, eigentlich Medium der Darstellung, wird thematisiert und damit zum Inhalt erhoben... Sie vermittelt das Dargestellte mit dem Darstellenden, indem sie an beiden teilhat.*

Erstes Exzerpt aus

Edgar Allan Poe: Berenice. ¹⁹ 1835, in: Ders.: Arabesken, Detektivgeschichten. Band 2. (1834-1846). Hrsg. v. Kuno Schumann und Hans Dieter Müller, übers. v. Arno Schmidt und Hans Wollschläger. Herrsching 1980 [1. Ausgabe 1966]

¹⁹ Original von "Berenice", in: The Southern Literary Messenger, März 1835; In: Tales of the Grotesque and Arabesque, 1840; vgl. Edgar Allan Poe: Arabesken [wie Anm. 3], s1055, s1071

s560 Längliche Stunden unermüdbarer Versenkung, während all mein Aufmerken sich auf untergeordnetes Randleistendetail irgend eines Buches konzentrierte, oder auch auf dessen bloße Typografie; die schönere Hälfte eines Sommertags sich von einem wunderlichen Schatten in Anspruch nehmen zu lassen, der verquer an die Tür schlich, oder schräg zur gewirkten Tapete... ein gänzlich banales Wort einförmig so lange zu wiederholen, bis seine bloße Klangfolge, aufgrund sturer Perseveranz, aufhörte, im Verstand noch etwas wie 'Sinn' zu bewirken; jedweden Gefühls von Bewegung, ja leiblicher Existenz überhaupt, dadurch verlustig zu gehen, daß ich mich lange & starrsinnig zwang, von jeder körperlichen Regung Abstand zu nehmen - das waren so einige der mir geläufigsten... Schrullen s561 Im Normalfalle nämlich, geht der Träumer oder Gedankenspieler vom einem, im allgemeinen nicht pervers-belanglosen Motiv aus; verliert diesen Ansatzpunkt in der Wirrnis von sich anschließenden Anregungen & Eingebungen unmerklich ganz aus den Augen; bis er dann endlich gegen Ende des oft von Ersatzgeüssen randvollen Tagtraums, jenes incitamentum, jene erste Keimstelle der Versenkung, total vergessen und 'verspielt' hat. In meinem Fall dagegen, war der Ausgangspunkt grundsätzlich belanglos ... am Ende jeglicher Traumserie hatte die erste Ursache, anstatt außer Sicht geraten zu sein, vielmehr jene übernatürlich-ausschweifende Bedeutsamkeit angenommen... die überwiegend in Kontribution gesetzten Geisteskräfte waren... in meinem Fall die wahrnehmungs-speichernde; Während es beim Tagträumer normalen Schlages mehr... kombinierend-schweifende²⁰ sind. s563 Meine Abartigkeit schwelgte... in den unwichtigeren aber für mich weit aufregenderen Veränderungen, die im Äußeren Berenices auftraten - in der eigenartigen & über die Maßen schreckhaften Verformung ihrer individuellen, persönlichen Kennzeichen... Während der strahlendsten Tage ihrer unvergleichlichen Schönheit schon, hatte ich sie, und das steht fest, niemals geliebt. Mir... waren Gefühle nie aus dem Herzen

²⁰ Das „kombinierend-schweifende“ Moment kann als arabeskes, das „wahrnehmungsspeichernde“ Moment als monumentalisiertes groteskes oder phantastisches Moment aufgefasst werden.

gekommen; meine Leidenschaften entsprangen stets *n u r d e m K o p f e* ... ich hatte sie wahrgenommen - nicht als lebende, atmende Berenice... sondern wie die Abstraktion eines solchen Wesens - nicht als Gegenstand der Bewunderung; sondern der Analyse - nicht als Liebesobjekt; wohl aber als Thema abstrusesten, obschon planlos-plänkelnden Spekulierens. Aber *n u n m e h r* - nunmehr schauderte ich in ihrer Gegenwart. s564 War es meine eigene überreizte Einbildungskraft - oder der Einfluss des dunstigen Wetters - oder das ungewisse Zwielflicht hier im Raum - oder die grauen Faltenwürfe um ihre Gestalt - was ihre Umrisse so undeutlich & schwankend machte? Ich wußte's nicht zu sagen... s565 Ich schauderte unwillkürlich vor ihrem glasigen Stieren zurück und wandte mich der Betrachtung der dünn gewordenen eingeschrumpften Lippen zu. Die gingen auseinander; und in einem Lächeln von absonderlicher Bedeutsamkeit enthüllten sich die *Z ä h n e* der veränderten Berenice langsam meinen Blicken. Wollte GOTT, daß ich ihrer nie ansichtig geworden, oder aber, im selben Augenblick, tot zu Boden gesunken wäre!... der Zeitbruchteil ihres Lächelns hatte hingereicht, mein Gedächtnis damit zu brandmarken. Sah ich sie doch *j e t z t* noch unverwechselbarer vor mir, als ich sie *v o r h i n* wahrgenommen hatte. Die Zähne! - die Zähne! - sie waren hier & da & überall und waren schau - & tastbar vor mir: lang, und eng gestellt, und von extremer Weißheit, und blasse Lippenfäden krümmten sich um sie herum, genau wie im Moment ihrer ersten schreckhaften Bloßlegung. Schon setzte, mit voller Wucht & Wut meine Monomanie ein.

s566 Unter all den minutiösen Tausendfältigkeiten der Außenwelt fand ich keinen anderen Gedanken, als nur den an diese Zähne. Nach ihnen verzehrte ich mich, in phrenetischem Verlangen... Sie - und nur SIE - waren dem inneren Auge gegenwärtig; und sie, in ihrer spezifischen Einundeinzigartigkeit, wurden zum Grundton meiner ganzen Mentalität. Ich versetzte sie in jegliche Beleuchtung. Ich drehte sie unter jedem denkbaren Winkel. Ich maß feldmesserisch ihre Topographie. Ich verweilte auf ihren Eigenheiten. Ich sann nach über ihren Feinbau. Ich vertiefte mich in mögliche Wandlungen ihres Wesens. Ich schauderte, als ich ihnen im Geist die Gabe zuschrieb, zu fühlen & zu empfinden; ja selbst unterstützt von Lippen, eine Fähigkeit, Moralitäten auszudrücken... Ich... möchte von Berenice... annehmen, *q u e t o u t e s s e s d e n t s é t a i e n t d e s i d é e s*. Siehe da: *d e s i d é e s* - das war der idiotische Einfall, der mir zum Verderben wurde! , *D e s i d é e s ' !* - ach, deshalb also gelüstete mich so wahnwitzig nach

ihnen! Deshalb hatte ich die Empfindung, daß ihr Besitz allein mir jemals Frieden bringen, mich der Verständigkeit wiedergeben könne.

s567 Als ich zu mir kam, saß ich in der Bibliothek... Ich war mir bewußt... daß wir, seit die Sonne zu Rüste ging, Berenice beerdigt hatten. Aber von dem trüben Interregnum, das sich eingeschoben hatte, war mir kein verlässlicher - zumindest kein klar umrissener Begriff geblieben. Dennoch war das bloße Denken daran randvoll mit Grauen - Grauen, noch grauer ob seiner Ungestaltlichkeit; und Schrecken, noch schrecklicher ob seiner Unbestimmbarkeit. s568 Ich hatte etwas getan... , Was war es doch? '... Schließlich glitten meine Blicke... zu der aufgeschlagenen Seite eines Buches, und einem Satz, der sich dort unterstrichen fand. Die Worte... waren die des Dichters Ebn Zaiat: 'Dicebant mihi sodales si sepulcrum amicae visitarem, curas meas aliquantulum fore levatas.' Warum ...da ich sie jetzt überlas, sträubte sich mir föhlbar das Haupthaar, und wieso gerann mir das Lebensblut in den Adern? Da... erschien, auf Zehenspitzen, ein dienstbarer Geist... Er sprach... von einem geschändeten Grabe... einer entstellten Gestalt im Leichentuche... s569 noch immer atmend, noch immer zuckend, noch immer *a m L e b e n !* ... Da schnellte ich doch aufkreischend zum Tisch hin, und packte das Etui, das darauf lag. Aber mir mangelte es an Kraft, es zu öffnen; auch zitterte ich so, daß es mir aus der Hand glitt, und schwer zu Boden fiel, und in Stücke ging... daraus rollten, es klapperte beträchtlich, diverse zahnärztliche Instrumente, vermischt mit 32 kleinen, weißen, wie Elfenbein wirkenden Stückchen, die sich übers Parkett weg zerstreuten, guck, hierhin, & dorthin.

Zweites Exzerpt aus

Edgar Allan Poe: Das ovale Portrait²¹. 1842 (1. Titel: Life in Death), in: Ders: Arabesken, Dedektivgeschichten. Band 2. (1834-1846). Hrsg. v. Kuno Schumann und Hans Dieter Müller, übers. v. Arno Schmidt und Hans Wollschläger. Herrsching 1980 [1. Ausgabe 1966]

²¹ Original von "Das ovale Portrait": "Life in Death" (späterer Titel: "The Oval Portrait"); in: Graham's Lady's and Gentleman's Magazine, April 1842; vgl. Edgar Allan Poe: Arabesken [wie Anm. 3], s1080

- D** s684/85 , *Das châtea u ... sein Zierwerk war wohl reich, doch schon uralt, verfallen. Seine Wände waren mit Tapetengewirk behangen, und ihr Schmuck bestand aus mannigfaltigen und vielgestaltigen Wappentrophäen, zusammen mit einer ungewöhnlich großen Zahl von überaus beseelten modernen Malereien in Rahmen von reichgoldner Arabeske. Diese Gemälde, welche nicht nur an den Hauptflächen der Wände hingen, sondern auch in den vielen, von der bizarren Architektur des châtea u bedingten Winkeln, - diese Gemälde mit tiefstem Interesse zu betrachten, hatte mich vielleicht mein beginnendes Delirium bestimmt... damit ich mich... der Betrachtung dieser Bilder widmen konnte und der Lektüre eines schmalen Bändchens, das... eine Kritik und Beschreibung der Bilder zum Inhalt hatte... Die Stellung des Kandelabers mißfiel mir... stellte darum... den Leuchter so, daß seine Strahlen voller auf die Seiten fielen... Aber dies hatte eine gänzlich unvorausgesehene Wirkung... So sah ich jäh denn im lebhaften Lichte ein Bildnis, das sich zuvor hatte gar nicht bemerken lassen. Es war das Portrait eines eben zum Weibe reifenden jungen Mädchens. Nur kurz, fast hastig blickte ich über das Gemälde hin, dann schloß ich die Augen. Warum ich dieses tat, war meinem eigenen Begreifen selber im ersten Augenblicke nicht ersichtlich. Doch während meine Lider noch geschlossen blieben, umgingen die Gedanken meinen Grund dafür, daß ich sie so geschlossen. Es war eine impulsive Bewegung gewesen, um Zeit zum Nach-Denken zu gewinnen - um mich zu vergewissern, daß meine Vision mich nicht getäuscht habe, - um meine Phantasien zu beschwichtigen und zu bändigen, damit ein nüchternerer und gewisserer Blick dann möglich ward. Ein ganz paar Augenblicke später sah ich erneut und wie gebannt auf das Bild. s686 Das Portrait, so habe ich bereits gesagt, war das eines jungen Mädchens. Es zeigte lediglich Kopf und Schultern, in jener Weise ausgeführt, die technisch v i g n e t t e heißt... Der Rahmen war oval, war reich verguldet und von moreskem Filigran... Des Bildes Zauber hatte sich mir entdeckt: in einer absoluten L e b e n s ä h n l i c h k e i t des Ausdrucks, die anfangs nur verblüf-*
- E**

send, mich schließlich überwältigte, verstörte und entsetzte. s687 Mit tiefem und ehrfurchtsvollem Grauen bracht, ich den Kandelaber an seinen früheren Platz zurück. Nachdem die Ursache meiner heftigen Erregung so dem Blick entzogen war, sucht, ich begierig in dem Bändchen nach, das die Gemälde und ihre Geschichte behandelte. Die Nummer aufschlagend, welche das ovale Porträt bezeichnete, las ich dort die vagen und wunderlichen Sätze, die hier folgen: 'Sie war eine Jungfrau von seltenster Schönheit, und der heitre Sinn, der sie erfüllte, stand ihrem Liebreiz in nichts nach. Doch übel war die Stunde, da sie den Maler sah, ihn liebte und sein Weib ward. Er, leidenschaftlich, strebsam und von strengem Ernste, er besaß in seiner Kunst schon eine Braut... sie haßte nur die Kunst, die ihr Rivalin war... So war's ein schrecklich Ding für diese junge Frau, als sie den Maler von seinem Begehren sprechen hörte, auch sie, sie selbst zu porträtieren. Doch sie schickte sich in Demut darein... der Maler berauschte sich an seinem Werke... Und er war ein leidenschaftlicher und wilder und mürrisch-launenhafter Mann, der sich in Träumereien ganz verlor. s688 Und er w o l l t e nicht sehen, wie die Tönungen, die er darauf verteilte, den Wangen des Wesens entzogen wurden, das neben ihm saß... einen Augenblick lang stand der Maler versunken vor dem Werk, das er geschaffen; im nächsten aber, während er noch starrte, befiel ein Zittern ihn und große Blässe, Entsetzen packt, ihn, und mit lauter Stimme rief er ‚Wahrlich, das ist d a s L e b e n selbst!‘ und warf sich jählich herum, die Geliebte zu schaun: - S i e w a r t o t ! ‘

Exzerpt aus

Jutta Ernst: Edgar Allan Poe und die Poetik des Arabesken. Würzburg 1996

- F** s47/48 *Die für ein Arabeskenornament typische... Wechselwirkung zwischen Detail und Gesamteindruck wird in einer Reihe Poescher Texte thematisiert. Ausgehend davon, daß die Wirkung eines Gebildes von der jeweiligen Perspektive des Betrachters abhängt, und s51 daß nur eine umfassende, über ein einzelnes Detail hinausgehende Sicht zur Erkenntnis führt... muß das optisch oder geistig anvisierte Objekt... jeweils im Kontext, d. h. in Relation zu anderen Objekten gesehen werden, damit seine Bedeutung erfasst werden kann. In Poes ,The Murders in the Rue Morgue'²²... wird... eine optische Besonderheit... thematisiert... um ein analoges Phänomen beim mentalen Erkenntnisprozeß zu verdeutlichen... Erwähnt wird die bei der Betrachtung von*
- G** *Himmelskörpern gemachte Beobachtung. Klar erkenne man einen Stern, wenn man ihn schräg aus dem Augenwinkel betrachte. Je gezielter man hingegen den Blick auf ihn richte, desto undeutlicher werde das Bild. Eine unangemessene Tiefgründigkeit verhindere also eher die visuelle Wahrnehmung.*
- H** s50 *Ebenso reduziert... Poe die visuelle Wahrnehmung nicht auf optische Aspekte... sondern begreift sie als Wechselwirkung zwischen Auge und Geist und... thematisiert... damit*
- I** *den Prozess der Apperzeption. s52 Je nach Vorwissen werden Arabesken als Zeichen oder Zierrat aufgefasst. s53 Schriftzeichen... können z. B. die bedeutungsvermittelnde Funktion... verlieren... und stattdessen für den Lesenden die Gestalt phantasievoller Liniengebilde... annehmen. s52 Umgekehrt kann Dekor sich aber auch in Schrift verwandeln. s50 Dabei stellt Poe wiederholt die menschliche Perspektive... als ...eine unter mehreren möglichen dar. s52 In ,Eureka'²³... läßt sich... das durch Vielfalt und Weitläufigkeit gekennzeichnete Panorama... erst dann in seinem übergeordneten Zusammenhang begreifen, wenn der Betrachter eine schnelle Drehung auf seinem Absatz vollzieht... Das ,eye of the mind'²⁴ bedarf für eine geistige Zusammenschau der Dinge... einer entsprechenden Drehbewegung.*
- J**

s46 *,The Cry of the Human' is singularly effective, not more from the vigour and ghastly passion of its thought, than from the artistically - conceived arabesquerie of its rhythm'²⁵...*

²² Original von "The Murders in the Rue Morgue", in: Graham's Lady's and Gentleman's Magazine, April 1841; vgl. Poe, a. a. O., s1075

²³ Edgar Allan Poe: The Complete Works of Edgar Allan Poe. (Works 16). Hrsg. v. James A. Harrison. 17vols. New York 1965 [1902]; zit. in: Jutta Ernst: Edgar Allen Poe [wie Anm. 4]; Original von „Eureka“: A Prose Poem. By Edgar A. Poe. Hrsg. v. Geo, P. Putnam, New York 1848; Vgl. Edgar Allen Poe: Arabesken [wie Anm. 3], s1093

²⁴ a. a. O., s285 ; zit. in: Jutta Ernst: Edgar Allen Poe [wie Anm. 4]

²⁵ Edgar Allan Poe: Collected Writings of Edgar Allan Poe. (Writings 3: 8). Hrsg. v. Burton R. Pollin. Vol.1-. Boston/New York 1981; zit. in: Ernst, a. a. O.

Eine Verbindung zwischen dem Terminus *arabesque* und dem Prozess des künstlerischen Denkens deutet sich an, wenn die ‚arabesquerie‘ ‚artistically-conceived‘, d. h. künstlerisch durchdacht, genannt wird... Durch das Genitivattribut ‚of its rhythm‘ erweist sich ‚arabesquerie‘ als ein Terminus, der Auskunft gibt über den strukturellen Aufbau eines Werkes, in diesem Fall des rhythmischen Schemas. s40 Im Vorwort zu den ‚Tales of the Grotesque and Arabesque‘... (1839) verwendet Poe die Begriffe ‚arabesk‘ und ‚grotesk‘ als Aussage über eine Grundtendenz und nicht als Textklassifikation. ‚The epithets ‚Grotesque‘ and ‚Arabesques‘ will be found to indicate with sufficient precision the prevalent tenor of the tales here published.‘ Den Begriff ‚Arabesque‘ verwendet Poe in Verbindung mit einer of-Konstruktion, ‚prevalence of the ‚arabesque‘ in my serious tales‘... und gibt damit den Hinweis, daß nur Teilaspekte des Arabesken in den einzelnen Texten verwirklicht sein mögen. Arabeskes und Groteskes können daher auch gemeinsam in einem Text figurieren. Poes Aussage, daß in seinen ernsthaften Geschichten das Arabeske überwiege, läßt keineswegs den Schluß zu, daß er mit ‚Tales of the Arabesque‘ seine ernsthaften Geschichten meine. s54 Poe überträgt vielmehr den Terminus ‚arabesque‘ vom künstlerischen Denkprozess auf literarische Werke als Produkte dieses Prozesses.

s40 Im selben Vorwort taucht der Begriff ‚design‘ auf. ‚I may have... desired to preserve, as far as a certain point, a certain unity of design.‘²⁶ s42 Der Ausdruck ‚Design‘ bezieht sich in seiner Bedeutung... auf *Grotesque* und *Arabesque* und bringt... diese Begriffe mit der Gesamtstruktur von Texten in Zusammenhang. Aufschlußreich ist in diesem Kontext, daß der Erzähler in „The Visionary“ im Rahmen seiner einleitenden Selbstcharakterisierung Schriftsteller mit Architekten vergleicht: ‚I am not of that class of writers who, making some euphonous cognomen the keystone to the arch of their narrations, can no more conclude without the one than the architect without the other.‘²⁷ s45/46 Das Arabeske bei Poe steht im Zusammenhang mit einem Zustand der Imagination. Die Imagination scheint an einen Prozess des Denkens gebunden, in dem diejenige Zielgerichtetheit, die gewöhnlich das Denken prägt, außer Kraft gesetzt... ist... z. B. in Träumen, im Opiumrausch, in der Wahrnehmung alles überziehender Verzierungen an Möbeln. In ‚The Mask of the Red Death. A Fantasy‘, einer Erzählung von 1842, tauchen die Gäste eines Maskenballs als ‚arabesque figures‘ auf, die nachfolgend als ‚delirious

²⁶ zit. in: A. a. O.

²⁷ Edgar Allan Poe: Collected Works of Edgar Allan Poe. (Works 2, Variante A). Hrsg. Thomas Ollive Mabbott. 3 vols Cambridge 1969-78, s150; zit. in: A. a. O.

K

L

M

N

- o *fancies' und als ,dreams' bezeichnet werden. s53/54 Zu diesen Grenzbereichen menschlicher Existenz gesellt sich der bevorstehende Tod hinzu, der zwar nicht direkt mit dem Begriff des Arabesken in Verbindung gebracht wird, der jedoch in der Mehrzahl der Texte in seinem näheren Umfeld erscheint... Der Tod markiert keineswegs den Endpunkt einer Entwicklung, sondern ist als eine Zeitspanne zu werten, in der der Mensch der Realität entrückt und Zutritt zu einem neuen, aus dem Diesseits lediglich zu imaginierenden Bereich erhält. Wie Traum und Rausch repräsentiert er einen von der Alltagswelt gelösten Zustand. s54 Eine in außergewöhnlichen Bewußtseinsphasen erreichte Perspektive²⁸... ist die des 'sleep-wakers'... Die Bezeichnung des Tagträumers lässt eine umfassende Sicht... eine Zusammenschau der Dinge... erahnen einen Zustand, der eine Grenzerfahrung zwischen Leben und Tod ermöglicht.*

²⁸ „Poe bemerkt, daß bis zu seiner Zeit... niemand nach einem Prinzip jenseits des Gravitationsgesetzes gesucht hat.“ In: Philippe Seguin: Vom Unendlichen zur Struktur [wie Anm. 6], s117

Exzerpt aus

Philippe Seguin: Vom Unendlichen zur Struktur. Modernität in Lyrik und Mathematik bei Edgar Allan Poe und Georg Cantor. (Europäische Hochschulschriften: Reihe 20, Philosophie; Bd. 491] Frankfurt am Main/Berlin/Bern/ New York/ Paris/Wien 1996

P

²⁹ Walter Lennig: Edgar Allan Poe in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg, 1959, s104; zit. in: Seguin, a. a. O.

³⁰ Edgar Allen Poe: The Complete Works of Edgar Allan Poe. Hrsg. v. James A. Harrison. 17vols. New York 1965 [1902], Bd 2, s7-8; zit. in: Seguin, a. a. O.

³¹ a. a. O. Bd 16, s183; zit. in: Seguin, a. a. O.

³² a. a. O., Bd 4, s149; zit. in: Seguin, a. a. O.

³³ Charles Baudelaire: Correspondance. 2 Bde. Hrsg. v. Claude Pichois und Jean Ziegler. Paris, 1973, s274 ; zit. in: Seguin, a. a. O.

³⁴ Baudelaire, a. a. O., s283; zit. in: Seguin, a. a. O.

³⁵ Baudelaire, a. a. O., s328-329; zit. in: Seguin, a. a. O.

Bei Poe treten scharf, kalkulierende und analysierende Beobachter auf, s109 *die ihre kombinatorischen Schlüsse gefährlichen oder sogar tödlichen Situationen entgegensetzen.*²⁹ Der einer tödlichen Situation ausgelieferte Erzähler kann nur gerettet werden, weil er durch seine Denkleistung darauf vorbereitet war. s107/108 *At this instant, I know not what sudden self-possession came over my spirit.*³⁰ Denken besiegt lähmende Angst s110 *Die Unsterblichkeit des Menschens ist die Hauptthese von ‚Eureka‘. Auch wenn der Mensch körperlich stirbt, sein Werk wird wieder auferstehen zum ewigen Leben.*³¹ Das Denken stellt sich jedoch nur in Extremsituationen ein. s108 *Der Erzähler... vertreibt... sich anfangs nur die Zeit damit, daß er die Lage der um ihn herumschwimmenden Gegenstände... einzuschätzen versucht... Erst seine Fehleinschätzungen geben ihm wieder Hoffnung. Hier setzt das vorsetzliche Denken ein.* s111/112 *The analytical power should not be confounded with simple ingenuity*³²... *Der Analytiker verfügt über... die Kunst des Kalküls. Zu dieser Fähigkeit gesellt sich eine konstruktive oder kombinatorische Kraft, die der Verstandesbegabung fremd ist, da sie auch bei unintelligenten Menschen angetroffen werden kann. Es ist die Einbildungskraft.* s139/140 Baudelaire äußert sich zu *Poes Methode... 1852... ‚Il est le premier Américain qui, à proprement parler, ait fait de son style un outil.*³³... *‚Dans les livres d’Edgar A. Poe, le style est serré, concaténé... On dirait qu’il cherche à appliquer à la littérature les procédés de la philosophie, et à la philosophie la méthode de l’algèbre*³⁴... *‚Pour lui, l’imagination est la reine des facultés... l’imagination n’est pas la fantaisie... L’imagination est une faculté quasi divine qui perçoit tout d’abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies.*³⁵

s55 *Poe legt den ganzen Nachdruck auf das Schöpferische, obwohl er es immer wieder auf ein Kombinationsspiel reduziert. Schließlich formuliert er: ‚To recapitulate, then, we would define in brief the Poetry of words as the R h y t h m i-*

cal Creation of Beauty.³⁶ s56 Er wirft den Dichtern vor, so zu tun, als arbeiteten sie in einer ‚Art holden Wahnsinns - einer ekstatischen Intuition‘.³⁷ Er vertritt die entgegengesetzte Position... Das Gedicht ist... obwohl eine solche Rekonstruktion nicht immer möglich ist... ein Mechanismus... den man systematisch auseinanderbauen kann: Umfang, Gebiet, Tonart, Effekt, Refrain etc sind wie Räder im Getriebe. Selbst das immer wiederkehrende Thema, den Tod einer schönen Frau³⁸, leitet er aus folgender Frage ab: s57 ‚Of all melancholy topics, what according to the universal understanding of mankind, is the most melancholy?‘ Death - was the obvious reply... the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world - ‘and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover‘.³⁹ s61 Es ist zwecklos nach einem Modell für... zu fragen, denn... Es geht hier nicht um die Schönheit der Geliebten, sondern um die Realisierung von Schönheit im Gedicht. Die Geliebte selbst bleibt ‘unbestimmt’... Personen und Ort werden ‘entgegenständlicht’. s62 Nichts ist näher bestimmt. Wann spielt die Szene?... Wo?... Ist es wirklich passiert?... So wird das Geschehen zum Mythos erweitert. s77 Durch Wiederholung von Lauten und Vokabeln... wird Abgeschlossenheit... Inseldasein... sowie Zeitlosigkeit der Texte erzeugt. s63 Der Text ‘per se’ erscheint. s81 Durch die Arbeit an der Form entsteht... Schönheit.⁴⁰

Q s100/101 In ‚Philosophy of Composition‘ betont Poe die Wichtigkeit der ‘Einheit des Ausdrucks’. Als angemessenste... Tonart für die Dichtung... hält er die ‘Trauer’, die ‘Melancholie’. Um den Effekt der... ‚Monotonie‘ zu erzielen, schlägt er den ‚Refrain‘⁴¹ vor. s105 Es ist der Gedanke der durch perfekte Form verliehenen Unsterblichkeit. s117 ‚The plots of God are perfect. The Universe is a plot of god.‘⁴² s53/54 Schönheit... ist überirdisch und der echte Dichter ist der, der sich nach ihr sehnt. Dieser ist zwar nur der Kombinierung fähig, ist aber insofern mit dem Göttlichen verwandt, als er ein kreatives Wesen ist, als seine Natur unsterblich ist. Dichten ist ein ‘göttliches Amt’, und deswegen begnügt sich der Dichter nicht damit, die Natur zu wiederholen... er muß etwas Neues erschaffen.

³⁶ Edgar Allen Poe: The Complete Works of Edgar Allan Poe. Hrsg. v. James A. Harrison. 17vols. New York 1965 [1902], Bd 7, s75; zit. in: Seguin, a. a. O.

³⁷ a. a. O., Bd 14, s194; zit. in: Seguin, a. a. O.

³⁸ „In der Literatur... zu Poes... Zeit... ist der Verlust der Geliebten... topos“. In: Seguin, a. a. O., s57

³⁹ Edgar Allen Poe: The Complete Works of Edgar Allan Poe. Hrsg. v. James A. Harrison. 17vols. New York 1965 [1902], Bd 14, s195; zit. in: Seguin, a. a. O.

⁴⁰ Prägnantes Beispiel ist formal, wie thematisch die Erzählung „The Oval Portrait“ [wie Anm. 21]

⁴¹ Edgar Allen Poe: The Complete Works of Edgar Allan Poe. Hrsg. v. James A. Harrison. 17vols. New York 1965 [1902], Bd 14, s199; zit. in: Philippe Seguin: Vom Unendlichen zur Struktur [wie Anm. 6]

⁴² Poe, a. a. O., Bd 16, s292; zit. in: Seguin, a. a. O.

Exzerpt aus

Christian Schwinger: Spielarten des Irrealen bei E. A. Poe und Villiers de L'Isle-Adam. in Ders: Wirklichkeit und Traumstruktur. Paul Ernst, E. A. Poe, Villiers de L'Isle-Adam, Clemens Brentano, Luigi Pirandello, Jorge L. Borges. Würzburg 1988

⁴³ Original von "Ligeia", in: The American Museum of Science, Literature and the Arts, September 1838. Und in: Tales of the Grotesque and Arabesque Bd. 1, 1840. Vgl. Edgar Allen Poe: Arabesken [wie Anm. 3], s1065, s1071

s25 In E. A. Poes ‚Ligeia‘⁴³... sind die Erinnerungen des Ich-Erzählers... bruchstückhaft, vage... Es ist möglich, daß er sich im Zustand geistiger Zerrüttung befindet... Von vornherein stellt sich für den Leser die Frage: Inwieweit vermischen sich in... der Geschichte... reale Fakten... Opiumphantasien?... Inwieweit ist ‚Wirklichkeit‘ bereits... Wunsch- oder Angstprojektion?... Die analytische Erzählweise ermöglicht ein... Fluktuieren zwischen ‚Wirklichkeit‘ und Phantasie, weil der sich Erinnernde nicht mehr unmittelbar im ‚realen‘ Erleben steckt, sondern das Erlebte reflektiert und damit möglicherweise subjektiv ‚einfärbt‘ oder gar umformt. Zwischen beiden Bereichen sind keine festen Grenzen festsetzbar. s28 Sowohl der Ich-Erzähler in seinem einsamen Monologisieren, seiner Isolation s25 als auch Ligeia... ist... aus allen realen Bezügen gelöst. Wir... erfahren... nichts von ihrer sozialen Herkunft, ihrem Alter, ihrer früheren Lebensweise... selbst den Familiennamen kennt der Erzähler nicht mehr. Auch Raum und Zeit werden unwesentlich. Durch die Eliminierung dieser Bezüge erhält Ligeia gleichermaßen die Aura des Idealen und Irrealen. s26 Ligeia wird krank und stirbt. Ein erzromantisches Motiv: die Todesverfallenheit des Schönen und Edlen. s27 Eine Verwandtschaft von Schönheitskult, Liebe zum Bizarren wie zum Dekadenten und Tödlichen wird deutlich. s29 Die ‚Augen‘ stellen ein ausgeprägtes Leitmotiv dar. s27 Ein schwerer Goldbrokat ist gänzlich mit Figuren bedeckt, die so angefertigt waren, daß sich ihr Aussehen je nach dem Standpunkt des Beobachters veränderte. s28 Mehrfach wiederholt sich der Wechsel von vollkommener Leichenstarre und Bewegung. s29 Am... Wendepunkt... bricht die Erzählung ab... Was an Ligeia wirklich... was an ihr nur imaginiert ist, können wir nicht bestimmen. s30 ‚Sie war die Verkörperung eines Opiumtraumes.‘ Es fehlt die Einschränkung durch ein ‚wie‘, statt eines Vergleichs gibt der Erzähler eine Identität. s33 Die Phantasie... das Irreale – bei Poe wahrscheinlich nur subjektive Visionen... ist... bei de l'Isle-Adam eine mediale Phantasie – die absolute Erfüllung bringt.

s31 In ‚Vera‘⁴⁴ von de L’Isle-Adam s32 ist... zunächst die Rede davon, ‚als ob die Gräfin Vera sich abmühte, um in dieses Zimmer zurückzukehren...‘ Dann erfolgt der Wechsel zum ...Indikativ: ‚die unermüdliche Gewalt des leidenschaftlichen Willens‘ ihres Gatten mußte doch ‚Die Todesbande gelöst haben‘... Sie erlauben ihr höchstes Glück ‚in göttlicher... Wonne‘. Die Grenzen von Ich und Du verschmelzen, sie werden zu einem einzigen Wesen... darin sich zum ersten mal Erde und Himmel mischten‘... Die Formulierung ‚zum erstenmal‘ weist... hin, daß die Liebenden früher trotz ihres Glücks das Absolute (die Vermischung von ‚Erde‘ und ‚Himmel‘) nicht gefunden hatten. s33 Vera muß im Zimmer gewesen sein, wenn der Schlüssel, zu Anfang... in das Innere der Gruft geworfen, sich hier befindet. Mit dem Schlüssel öffnet sich das Tor zu einem unerklärbaren Irrealen, das trotz seiner Irrealität paradoxerweise existieren muß.

⁴⁴ L’Isle-Adam, de: Vera. o. A. 1970, s22ff; zit. in: Christian Schwinger: Wirklichkeit und Traumstruktur.[wie Anm. 8]

Exzerpt aus

Edgar Allan Poe: Der Massenmensch.⁴⁵ 1840, in: Phantastische Fahrten (Zweiter Teil), Faszination des Grauens. Band 4. Hrsg. v. Kuno Schumann und Hans Dieter Müller, übers. v. Arno Schmidt und Hans Wollschläger. Herrsching 1980 [1. Ausgabe 1966]

⁴⁵ Original „The Man of the Crowd“, in: Grahams Lady's and Gentleman's Magazine, Dezember 1840; vgl. Edgar Allan Poe: Arabesken [wie Anm. 3], s1071

⁴⁶ „im Original Griechisch“ In: Rudi Thiessen: Urbane Sprachen [wie Anm. 10], s185

⁴⁷ „ ‚Der Massenmensch‘ ist die interpretierende Übersetzung, die Hans Wollschläger... vorwegibt... Er ist alle Spannung(en) des Textes los, indem er die Unentschiedenheit des Genitivs tilgt, und das was vorher (also im englischen Text) noch ein Verhältnis war, in dem einen zusammengeschnurrten deutschen Substantiv qualifiziert... Wollschläger, der... ‚crowd‘ mit ‚Masse‘ übersetzt... verzichtet auf dieses Wort an der einzigen Stelle, an der Poe ‚masses‘ schreibt, zieht er das freundlichere ‚en masse‘ vor, um sich die übersetzerische Legitimation zu verschaffen, ‚aggregate relations‘ mit ‚Herden-Ganzes‘ zu übersetzen.“ In: Thiessen, a. a. O., s184

s706 Bei Anbruch des Abends im Herbst saß ich am großen Bogenfenster des Kaffeehauses D—— in London. Einige Monate lang hatte ich mich bei schlechter Gesundheit befunden, doch war ich nun wieder auf dem Wege der Besserung, und indessen mir die Kräfte zurückkehrten, fand ich mich in einer jener glückhaften Stimmungen, welche so gänzlich das Gegenteil von e n n u i sind, - Stimmungen wachster Sinnenfreude, wo der Schleier vom geistigen Auge fällt - d a s D u n k e l , d a s f r ü h e r d a r ü b e r l a g ⁴⁶ - und der Intellekt sich mächtig über seinen Alltag erhebt. s707 Eine Zigarre im Munde und eine Zeitung auf dem Schoß, - so hatte ich mich über den größeren Teil des Nachmittages vergnügt, hatte ein bißchen in den Anzeigen gestöbert, dann wieder die bunt gemengelte Gesellschaft im Raume gemustert und schließlich durch die rauchgetrübten Scheiben auf die Straße geguckt... Anfangs nahmen meine Gedanken eine abstrakte und verallgemeinernde Richtung. Ich sah die Passanten erst nur mehr e n m a s s e ⁴⁷ und dachte über sie als Herden-Ganzes nach. Bald aber ging ich dann zu Einzelheiten über und betrachtete mit minuziösem Interesse die ungezählten Varietäten in Kleidung und Gestalt, in Gangart und Gebaren, Gesicht und Mienenspiel... Bei weitem die größere Zahl der Vorübergehenden zeigte ein zufrieden geschäftiges Gehaben. s708/709 Wurden sie von Mitpassanten angestoßen, so legten sie keinerlei Anzeichen von Ungehaltenheit an den Tag, sondern ordneten ihre Kleider und eilten weiter... hatten rot-hitzige Gesichter und redeten und gestikulierten mit sich selbst, wie wenn sie Einsamkeit gerade inmitten der Massen von Gesellschaft rings umher empfänden. Wurden sie aufgehalten in ihrem Lauf, so hörten diese Leute plötzlich auf zu murmeln, doch doppelten sie ihre Gestikulation und warteten, mit einem abwesenden und übertriebenen Lächeln auf den Lippen, daß die Personen, die sie hinderten, doch weitergingen. Und wurden sie gestoßen, so verbeugten sie sich überschwänglich tief vor denen, welche sie gestoßen hatten, und schienen überwältigt vor Verwirrung... Ihre Kleidung war von jener Sorte, die man treffend als ‚anständig‘

bezeichnet. Sie waren zweifelsohne Adelige, Kaufleute, Advokaten, Krämer und Börsenjobber... Durchschnittler der Gesellschaft... Menschen mit Muße und Menschen, die betriebsam mit eigenen Angelegenheiten beschäftigt waren... Sie konnten mir keine sonderliche Aufmerksamkeit abringen... Auffällig aber zeigte sich die Zunft der Schreiber und Ladendiener... Einmal die unteren Vertreter, die Handlanger von Kramläden und Hehlernestern - junge Herrchen mit schmucken Röcken, blitzenden Stiefeln, wohlgeöltem Haar und hochmütig aufgeworfenen Lippen... Sie trugen die abgelegten Guten Manieren der Nobelwelt sozusagen auf; - darin liegt, glaube ich, die beste Definition dieser Klasse... Die Gruppe der höheren Clerks, der ‚Jungs aus gutem altem Hause‘, soliden Firmen zugehörig, war... unverkennbar... Im weiteren erblickte ich eine Menge flotter Existenzen. s710 Spieler und Spekulanten... Im Verein mit diesem Schwindlervölkchen... Dandys und... Militärs... Weiter abwärts auf der Leiter dessen, was man so ‚die feine Art‘ nennt, fand ich... s711 jüdische Händler... Straßenbettler... Invaliden... Mädchen... Bürgerfrauen... s712 Betrunkene... außerdem Pastetenhändler, Lastträger... abgerissene Handwerker und erschöpfte Arbeiter jeglicher Schattierung.

Je tiefer die Nacht hernieder sank, desto mehr vertiefte sich meine Teilnahme für das Schauspiel... die Strahlen der Gaslaternen... warfen über jegliches Ding einen launenhaften und grellhellen Schein. s712/713 Die wilden Wirkungen des Lichtes brachten mich dazu, den einzelnen Gesichtern nachzuspüren; und obschon die reißende Schnelle, mit welcher die Lichterwelt vor dem Fenster dahinflitzte, mich verhinderte, mehr denn einen kurzen Zuckblick auf jede Physiognomie zu werfen, schien's mir doch, in jener besondern Geistesverfassung, als könnte ich häufig selbst in diesem kurzen Blickmoment die Geschichte langer Jahre lesen. Die Stirn ans Glas gepresst, war ich mithin beschäftigt, die flutende Masse... zu mustern, als mir plötzlich ein Gesicht in den Blick kam (das eines abgelebten alten Mannes von wohl fünfundsechzig oder siebzig Jahren) - ein Gesicht, welches aufgrund der absoluten Idiosynkrasie seines Ausdrucks sogleich meine ganze Aufmerksamkeit fesselte und in sich hineinsog... Indessen... befielen meinen Geist, ganz wirr und paradox, Vorstellungen von riesiger Geisteskraft; von Vorsicht, Filzigkeit; Geiz; von Herzenskühle; von Bosheit, Blutdurst, von Triumph; von Fröhlichkeit und exzessivem Schrecken; von intensiver, äußerster Verzweiflung. Ich fühlte mich ganz sonderbar erregt, verstört und fasziniert. ‚Welch eine wilde Geschichte‘, sprach ich zu mir selbst,

'mag in dieser Brust bewahrt liegen!' Dann überkam mich forderndes Verlangen, den Mann im Auge zu behalten - mehr über ihn zu erfahren. s714 Ich beschloß, dem Fremden zu folgen... Der... Wetterumschlag... der in... schweren Regenschauer überging... hatte eine wunderliche Wirkung auf die Menge... Das Schieben, Stoßen und Summen wuchs zu zehnfachem Maße an. s715 Beharrlich und verbissen bahnte er sich seinen Weg. s716 Ich... staunte... als er den selben Weg verschiedene Male wiederholt zurücklegte - wobei er mich einmal fast entdeckt hätte, als eine Wendung gar so plötzlich kam... Ein paar Minuten Eilens ließen uns auf einen großen und betriebsamen Basar gelangen, mit dessen Örtlichkeiten er wohl vertraut schien... ganz ziellos her und hin - so bahnte er sich seinen Weg quer durch den Schwarm der Kunden und Verkäufer... Er betrat Laden um Laden, doch erfragte er keinerlei Preis: kein Wort kam über seine Lippen, und nur ein wildes und leeres Starren richtete sich auf die ausliegenden Waren. Ich war nun förmlich bestürzt ob dieses Betragens und faßte den strikten Entschluß, mich nicht eher von ihm zu trennen, als ich mir ein einigermaßen zufriedenstellendes Bild von ihm gemacht hätte... s717 verlief sich die Gesellschaft... stellte sich... seine... Unschlüssig- und Verdrießlichkeit... ein. s718 Dann schlug er mit allen Anzeichen innerer Erregung hastigen Schritts einen Weg ein, der uns in die Außenbezirke der City brachte, in Gegenden gänzlich verschieden von den bisher durchstreiften... Im trüben Licht einer gelegentlichen Laterne erblickte man große altertümliche, wurmzerfressene Wohngehäuse aus Holz, die ihrem Einsturz entgegenwankten und ein so kraus verschachteltes In-und Durcheinander bildeten, daß kaum die Andeutung einer Passage zwischen ihnen erkennbar war. Die Pflastersteine lagen regellos umher, von geil-wucherndem Gras aus ihrem Bett gedrängt... Die ganze Atmosphäre war von Trostlosigkeit geschwängert... Da plötzlich, wir bogen eben um eine Ecke, brach uns ein blendender Lichtschein ins Gesicht, und wir standen... vor einem der Paläste des Dämons Alkohol. s719/720 Mit einem halben Freudenschrei bahnte sich der alte Mann einen Weg hinein... da zeigte ein Hasten nach den Türen, daß der Wirt für diese Nacht schließen wollte... Als wir einmal mehr... die Straße des D——Hotels... erreichten... bot sich ein Anblick von Menschenwirrwarr und -geschäftigkeit, der dem vom Abend vorher schwerlich nachstand... Und als dann die Schatten des zweiten Abends kamen, war ich zu Tode müde; ich hielt an; ich trat dem Wanderer mitten in den Weg und starrte ihm beharrlich ins Gesicht. Doch er nahm keinerlei Notiz von

mir, sondern schritt weiter in feierlichem Gang, indessen ich davon Abstand, ihm noch fürder zu folgen, und in Gedanken versunken zurückblieb. 'Dieser alte Mann', sagte ich schließlich, 'ist das Urbild und der Genius tiefer Schuld. Er bringt's nicht über sich, allein zu sein. Er i s t d e r M a s - s e n m e n s c h . Es wäre fruchtlos, ihm hinfort zu folgen; denn weder über ihn noch über seine Taten werd' ich mehr erfahren.

Erstes Exzerpt aus

Rudi Thiessen: Urbane Sprachen - Proust, Poe, Punks, Baudelaire und der Park. Vier Studien über Blasiertheit und Intelligenz. Eine Theorie der Moderne. Berlin 1997 [1990]

⁴⁸ Edgar Allan Poe, E. A.: Phantastische Fahrten (Zweiter Teil) [wie Anm. 9], sämtl. Zitate, s706-719f; zit in: a. a. O.

⁴⁹ „Sein Augenmerk galt nicht dem Individuum als Teil eines Ganzen, sondern als isoliertem Element einer formlosen Menge...“ In: Philippe Seguin: Vom Unendlichen zur Struktur, s82

⁵⁰ Walter Benjamin: Das Passagen-Werk. Frankfurt am Main 1982, s423; zit. in: Rudi Thiessen: Urbane Sprachen [wie Anm. 10]

s184 ‚Es läßt sich nicht lesen‘, beginnt E. A. Poe zitierend seinen 1840 erschienen Text ‚The Man of the Crowd‘⁴⁸... Poe... eröffnet die Erzählung mit einer Schilderung des Befindens des Erzählers... Man soll den Zustand des Körpers, der Nerven, des Bewußtseins, des Geistes des Erzählers gegenwärtig haben, die Bedingungen der Möglichkeit der Wahrnehmung und ihrer Erkenntnis... um zu wissen, in welchem Zustand sich Reizschutz und -abwehr des Subjekts befinden.

s187/88 Poe sieht keine Lebensgeschichten, weiß nichts von den Beziehungen, die der Hund jener Marktfrau zur Katze dieser Kundin unterhält, kurz: Nicht ein Mal sind es Genre-szenen oder auch solche des Milieus... der individualisierende⁴⁹ Blick trifft soziologische Gruppen und dann, nachdem alle möglichen Gruppen en passant beschrieben sind, ein Individuum - the man of the crowd... Plötzlich jedoch hält der längst dem Sog Verfallene die Geschwindigkeit der Wahrnehmungen nicht mehr wirklich aus... der Sog beschränkt sich nicht länger auf den Taumel der Vorstellungen, sondern zieht ihn hastig aus seiner Beobachterposition, und eine Nacht und einen Tag lang hinter der Erscheinung her in sie (in sich) hinein, und läßt ihn am Ende des zweiten Abends zu Tode erschöpft... zurück. s189 Die Unwiderstehlichkeit des Sogs storniert ein jedes denkbare Handlungssubjekt... das Subjekt... hat längst aufgehört... zu betrachten - die Sekunde, in der er aufsteht und seinem Spleen folgt, ‚legt Jahrhunderte zwischen den gegenwärtigen und den eben gelebten Augenblick‘⁵⁰.

s191 Der Kaffeehausbesucher verfällt dem Sog der Menge und sieht sich selbst... ins Gesicht als Mann der Menge, als nichts als ein Mann der Menge, als unerkannter, sich selbst nicht bekannter Fremder. Angezogen, aufgesaugt von der Menge, in ihr herumgestoßen, angerempelt, nicht begrüßt und unerkannt, verliert das neugeborene bürgerliche Subjekt jede Identität, die es dazu macht. s187 Worum es in ‚The Man of the Crowd‘ schließlich geht: um den Schock reiner und (totaler) Fremdexistenz, um die Selbstbegegnung des bürgerlichen Subjekts in unaufhebbarer Fremdheit. s191 Und so sehr das bürgerliche Subjekt die Schmach vergessen will, sich selbst als ‚The Man of the Crowd‘ begegnet zu sein - es

gelingt nicht mehr... Ist es ausgeliefert einem Sog, dem es sich nicht hingeben kann, nur zum Opfer der Preisgabe der eigenen Existenz, dem es schließlich mit Vernichtungs- und Formationsphantasien begegnet.⁵¹ s190 Dem Sog... wäre dauerhaft nur regressiv zu entkommen, um den Preis einer modernen Konstruktion von Subjektivität... Dieses Verschlungen-werden-Wollen hat selbst einen zivilisatorischen Aspekt... Der Sog des ‚The Man of the Crowd‘ wird beschrieben, ohne beschreibbar zu sein... Die glücklich resignative Wendung des ‚Daß es sich nicht lesen lässt‘ als eine der ‚großen Gnadengaben Gottes‘... wie am Ende der Geschichte zu lesen ist, steht auch für den Verzicht, einen haltbaren Damm gegen den Sog zu errichten. Ein solcher wäre nur zu haben, wenn die Lektüre des Buches, das sich nicht lesen läßt, geglückt wäre.

V s192 Baudelaire gibt den Motiven ‚Menge‘ und ‚Einsamkeit‘ eine Wende: *‚Es ist nicht jedem gegeben, im Meer der großen Masse ein Bad zu nehmen: Sich der Menge genießend zu erfreuen, ist eine Kunst; und der allein kann, auf Kosten der Menschheit, in Lebenskraft schwelgen, dem eine Fee, in seiner Wiege, die Lust zur Verkleidung und zur Maske, den Haß des Zuhause und die Leidenschaft des Reisens eingeblasen hat. Masse, Einsamkeit: gleichwertige Ausdrücke, die der tätige und fruchtbare Dichter miteinander vertauschen kann. Wer seine Einsamkeit nicht zu bevölkern versteht, versteht auch nicht allein zu sein in einer geschäftigen Menge. Der Dichter genießt das unvergleichliche Vorrecht nach seinem Belieben er selbst und ein anderer sein zu können.‘⁵²*

⁵¹ „Von diesem Augenblick an bedrohen die Zivilisation jene, die das Herden-Ganze in Formation bringen wollen, und verteidigen die Zivilisation der großen Städte die, die sich ihrem Sog noch hinzugeben vermögen... Das Gesicht einer Moderne... hält diesem Blick, ihrem eigenen, stand und riskiert Versteinerung, Verstummen...“ In: Thiessen, a. a. O., s191/92

⁵² Charles Baudelaire: Le spleen de Paris, Pariser Spleen. In: Ders.: Prosadichtungen, Heidelberg 1974, s74; zit. in: Thiessen, a. a. O., s192

Zweites Exzerpt aus

Friedrich Piel: Die Ornament-Groteske in der italienischen Renaissance. Zu ihrer kategorialen Struktur und Entstehung. Berlin 1962

s83 *„Groteske und Arabeske waren von... Poe einander nahegerückt worden.*

Baudelaire rückt sie einander noch näher...’, erkannte Arabeske und Groteske als aus einem Kern entstanden, der Phantasie, die er als die ‚wissenschaftlichste aller Fähigkeiten‘ bezeichnete... ‚Die letztere ist das Vermögen sachentbundener Bewegungen des freien Geistes; die ersteren sind das Erzeugnis dieses Vermögens... Die gegenstandsfreien Linien und Bewegungen... nennt Baudelaire ‚Arabesken‘... ‚Die Arabeske ist die geisthaltigste aller Zeichnungen‘ (S. 1192)... Der Gedankengang Baudelaires führt... zu einem neuen Begriff: A b s t r a k t i o n Bei Baudelaire heißt ‚abstrakt‘ vornehmlich ‚geistig‘ im Sinne von ‚undinglich‘.⁵³

s82 *„Im Grotesken löst sich eine von... Wirklichkeitsbezügen gelöste vagabundierende Phantasie aus...⁵⁴ s83 Dazu bemerkt Friedrich... ‚daß eben diejenige Dichtung, die in Irrealität ausbricht, in der Herstellung des Irrealen die gleiche Genauigkeit und Intelligenz beansprucht, durch welche die Realität eng und banal geworden ist‘. s82 ‚Grotesk ist das Unwahrscheinlich-Ausgefallene, das... das Übertriebene bis zur Künstlichkeit... des Absichtlich-Arrangierten spüren werden läßt. Die Diskrepanz in den Bezügen wird so groß, daß sich alles ins Zufällige des Zusammentreffens wandelt. Dabei gelangt das Groteske bis an die Grenzen, wo sich das sinnlebendige Bezugszentrum selber aufhebt und eine Angemessenheit überhaupt nicht mehr möglich wird oder umgekehrt wohl gar selber als etwas nur äußerlich Zufälliges erscheint.⁵⁵*

W

X

Y

⁵³ Hugo Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik. Hamburg 1956, o. S.; zit. in: Friedrich Piel: Die Ornament-Groteske [wie Anm. 12]

⁵⁴ Manfred Thiel: Die Auflösung der Komödie und die Groteske des Mythos. 1955. In: Ders.: Gesammelte Abhandlungen. Heidelberg 1983, s241f; zit. in: Piel, a. a. O.

⁵⁵ Charles Baudelaire: Le spleen de Paris, Pariser Spleen. In: Ders.: Prosadichtungen, Heidelberg 1974, s40, 41; zit. in: Piel, a. a. O.

Exzerpt aus

Charles Baudelaire: Das Schöne, die Mode und das Glück. Constantin Guys, der Maler des modernen Lebens. (Schriften zur Kunsttheorie IV) Hrsg. v. Hein Stünke. Übers. v. Max Bruns, Berlin 1988 [1863]

Constantin Guys, der Maler des modernen Lebens:

s14 *Erinnert sich der Leser eines Bildes - es ist wahrhaftig ein Bild! - das von einer der gewaltigsten Federn unserer Zeit geschrieben ist und den Titel trägt 'Der Mann der Menge' ? Hinter einer Scheibe in einem Café sitzt ein Genesender... Man denke sich einen Künstler, der sich geistig beständig im Zustand des Genesenden befände, und man wird den Schlüssel zu Guys' Charakter haben.*

s12 *Guys ist ein großer Wandersmann und Kosmopolit.*

s13 *Eigentlich ist er nicht 'Künstler', sondern ein 'Mann von Welt'... Letzteres besagt hier: ein Mann, der die Welt und die geheimen, jedoch gesetzmäßigen Gründe aller ihrer Gebräuche erkannt hat; 'Künstler' besagt hier: Spezialist, ein Mann, der sklavisch an seine Palette gefesselt ist... Der Künstler lebt sehr wenig oder überhaupt gar nicht in der moralischen und politischen Welt. s16 Ich würde ihn gern einen 'Dandy'⁵⁶ nennen... denn das Wort Dandy enthält den Begriff eines quintessentiellen Charakters und einer subtilen Einsicht in den ganzen moralischen Mechanismus dieser Welt; andererseits aber strebt der Dandy Unempfindlichkeit an, und in dieser Beziehung sondert sich Guys durchaus von ihm, da diesen eine unersättliche Leidenschaft beherrscht, zu sehen und zu empfinden... 'Mich erfüllt die Leidenschaft für die Leidenschaft' könnte Guys sehr wohl sagen. Der Dandy ist blasirt, oder gibt vor, es zu sein, aus Politik und Kastengeist. Guys hat einen Horror vor den blasirten Leuten. s16/17 **Z** *Klassifizieren wir ihn also mit La Bruyère als reinen malerischen Moralisten... Die Menge ist sein Gebiet... Seine Leidenschaft und sein Beruf ist, sich 'der Menge zu vermählen'. Für den vollkommenen Flaneur, für den passionierten Beobachter ist es ein ungeheurer Genuß, in der Masse zu hausen, im Wogenden, in der Bewegung, im Flüchtigen und Unendlichen. **AA** *Außerhalb seines Heimes zu sein, und doch sich überall bei sich daheim zu fühlen; die Welt zu sehn, im Mittelpunkt der Welt zu sein, und der Welt verborgen zu bleiben. s20 So geht er, läuft und sucht. Was sucht er?... dieser Mann, wie ich ihn dargestellt habe... hat ein höheres Ziel als ein reiner Müßig-***

⁵⁶ „Der Dandy strebt nicht nach dem Gelde als etwas an sich wesentlichem; ein unbeschränkter Kredit könnte ihm genügen; er überläßt diese grobe Leidenschaft den gewöhnlich gesinnten Sterblichen... nicht unmäßige Liebe zur Toilette und zur materiellen Eleganz. Diese Dinge sind für den vollkommenen Dandy nur ein Symbol der aristokratischen Überlegenheit seines Geistes...“ In: Charles Baudelaire: Das Schöne, die Mode und das Glück [wie Anm. 13], s29 „Vielleicht ein reicher Mann, sicherer aber noch ist er ein Herkules ohne Beschäftigung...“ In: A. a. O., s33 „Franzosen, die... Liebesromane schreiben wollten, haben... Sorge getragen, ihre Personen mit hinreichend großem Vermögen auszustatten... damit diese ...all ihre Launen ohne Bedenken bezahlen... können ...weiterhin haben sie sie von Berufe befreit. Diese Wesen haben nichts anderes zu verrichten, als die Idee des Schönen in ihrer Person zu pflegen, ihren Leidenschaften Genüge zu tun, zu empfinden und zu denken. Sie besitzen also zu freier Verfügung und im größten Maßstabe Zeit und Geld, als ohne welche die Laune, auf eine flüchtige Träumerei reduziert, sich nie in

Handlung umsetzen kann. Es ist leider nur allzu wahr, daß ohne Muße und Geld die Liebe nichts als ein derber Rausch oder die Erfüllung einer ehelichen Pflicht zu sein vermag. Anstatt einer sprühenden oder träumerischen Laune wird sie ein widerliches Nützlichkeitsobjekt..." In: A. a. O., s28/29

gänger, ein anderes, umfassenderes Ziel, als das flüchtige Pläsier des Augenblicks. Er sucht jenes Etwas, das ich... als die 'Modernität' bezeichnen will... Es handelt sich für ihn darum... von der Mode das loszulösen, was sie im Geschichtlichen an Poetischem, im Flüchtigen an Ewigem enthalten mag. s23 Die meisten von uns - vor allem die beschäftigten Leute, in deren Augen die Natur nur insoweit existiert, als sie zu ihren Beschäftigungen in Nützlichkeitsbeziehungen tritt - sind der tatsächlichen Phantastik des Lebens gegenüber merkwürdig abgestumpft. Diese Phantastik nimmt Guys unablässig in sich auf; sein Gedächtnis und seine Augen sind davon erfüllt. s15 Das Bild des äußeren Lebens erfüllte ihn schon mit Ehrfurcht und bemächtigte sich seines Gehirns, schon bezwang und besaß ihn die Form.

Guys bildnerische Methode:

s24/25 Es tritt dann der Widerstreit ein zwischen dem Bestreben, alles sehen, nichts vergessen zu wollen, und der Fähigkeit des Gedächtnisses, das die Gewohnheit angenommen hat, die Grundfarbe und die Silhouette, die Arabeske des Konturs rasch aufzufassen...

Die zeichnerische Methode Guys'... ist es aus dem Kopfe und nicht nach dem Modell... zu zeichnen bis auf die Fälle (im Krimkriege zum Beispiel) wo eine dringende Notwendigkeit vorliegt, sofortige, eilige Notizen zu machen und die Hauptlinien des Stoffes festzuhalten... Wenn ein wirklicher Künstler bis zur endgültigen Ausführung eines Werks gediehen ist, würde ihm das Modell weit eher hinderlich als hilfreich sein... Watteaus... Handzeichnungen sind nur Notizen. s26 Große... Künstler... werden... von der... Angst... besessen... man möchte nicht rasch genug sein, man könnte das Phantom entgleiten lassen, ehe man noch die Synthese erfaßt und ausgezogen hätte; das ist diese furchtbare Angst... um derentwillen es ihr sehnlichstes Verlangen ist, alle Mittel des Ausdrucks sich zu eigen machen, damit niemals die Befehle des Geistes durch Verzögerungen der Hand Störungen und dann Veränderungen erfahren... Beim... Modemaler... dagegen... springt alles in die Augen, und doch wird nichts zum Bilde, und doch will nichts vom Gedächtnis aufbewahrt sein.

s27 Guys beginnt mit leichten Bleistiftandeutungen, die nur die Stelle markieren, die die Gegenstände im Raum einnehmen sollen. Die Hauptgesichtsflächen werden sodann durch Tuscharben bezeichnet; so entstehen Massen, die anfangs ganz flüchtig und leicht koloriert sind, die später aber wieder

BB

CC

DD

aufgenommen und nach und nach mit kräftigeren Farben bedeckt werden. Zuletzt wird dann die Kontur der Gegenstände endgültig mit Tinte umzogen... Guys Methode hat den... Vorteil, daß jede Zeichnung in jedem Augenblick seiner Arbeit ausreichend fertig erscheint... eine vollkommene Skizze. Alle Valeurs stehen in vollem Einklang, und... schreiten für eine mögliche weitere Ausführung... stets in Reihe und Glied der gewünschten Vervollkommnung entgegen... Auf diese Weise bereitet er zwanzig Zeichnungen... vor... die Skizzen häufen und stapeln sich zu zehnen, zu hunderten, zu tausenden. Von Zeit zu Zeit geht er sie durch, blättert und prüft und wählt dann einige aus, deren Intensität er mehr oder weniger verstärkt, deren Schatten er verdichtet, deren Lichter er in fortschreitender Folge aufhellt... Wichtigkeit legt er den Hintergründen bei, die... stets den Figuren angepasst sind. s28 Unser eigenartiger Künstler bringt zugleich die feierliche oder groteske Miene, Bewegung und Haltung der Wesen und ihrer Lichtwirkung im Raum zum Ausdruck.

Überlegungen zum ‚Schönen‘ und zur ‚Historie‘:

EE s10/11 *Der ewige Schönheitsanspruch wird gleichzeitig verschleiert und zum Ausdruck gebracht sein, wenn nicht schon durch die Mode, so doch wenigstens durch das besondere Temperament des Künstlers... den ewig währenden Anteil als die Seele der Kunst und das veränderliche Element als ihren Körper... Das Schöne wird aus einem ewigen, unveränderlichen Element gebildet, dessen Quantität außerordentlich schwierig zu bestimmen ist, und aus einem relativen, bedingten Element, das wenn man so will, um und um oder allzugleich, von dem Zeitabschnitt, der Mode, dem geistigen Leben, der Leidenschaft dargestellt wird. Ohne dieses zweite Element, als welches gleichsam der amüsante, glänzende Überguß ist... wäre das erste Element, für die menschliche Natur unzutraglich, ungeeignet, unverdaulich.*

FF s8 *Die Vorstellung, die der Mensch sich vom Schönen macht, drückt sich in seinem ganzen Gehabe aus, fältelt oder steift seinen Anzug, rundet oder geradet seine Geste und durchdringt mit der Zeit sogar die Züge seines Gesichts... Auf ... Kostümen... ist das moralische und ästhetische Gepräge der Zeit... anzutreffen... Die Vergangenheit ist nicht nur um der Schönheit willen interessant, die die Künstler ihr zu entnehmen wußten, für die sie die Gegenwart war, sondern ebenso sehr auch als Vergangenheit, um ihres historischen Wertes willen. Ebenso verhält sich's mit der Gegenwart. s9 Und*

GG

wenn... ein Mensch... der Vignette, die jeweils eine Epoche repräsentierte, ergänzend die philosophische Idee hinzufügte, von der jene Epoche am stärksten beschäftigt und beherrscht wurde (an welche Idee die Vignette ohnehin unvermeidlich erinnert)... wird... die Vergangenheit, unbeschadet ihres pikanten, phantomhaften Reizes, das Licht und die Bewegung des Lebens wiedergewinnen und wird Gegenwart werden.

GG

s32 Was dem Leser als eine Abschweifung hat erscheinen mögen, ist in der Tat durchaus keine. Die moralischen Betrachtungen und Träumereien, die uns über den Zeichnungen eines Künstlers kommen, sind in vielen Fällen die beste Wiedergabe, die der Kritiker von ihnen liefern kann; die Suggestionen bilden einen Teil der Mutteridee selber, und indem man jene der Reihe nach mitteilt, kann man von dieser einen Begriff geben.

HH

Zweites Exzerpt aus

Rudi Thiessen: Urbane Sprachen - Proust, Poe, Punks, Baudelaire und der Park. Vier Studien über Blasiertheit und Intelligenz. Eine Theorie der Moderne. Berlin 1997 [1990]

s195 *Der Mann in der Menge... begegnet Benjamin als in ,soziale(r) Wildnis umherschweifende(r) Werwolf'⁵⁷... Was Poe ahnt: Soziale Wildnis ist die Phänomenologie totalitärer Überdetermination. Aber Überdetermination ist immer noch Determination, Ordnung, und nicht Chaos.*

⁵⁷ Walter Benjamin: Das Passagen-Werk. Frankfurt am Main 1982, s533; zit. in: Rudi Thiessen: Urbane Sprachen [wie Anm. 10]

II s193 *Daß nicht-regressive Verfassung von Subjektivität nurmehr warenförmig zu haben sei... daß... Kunst... sich dem Fetischcharakter der Ware nicht entziehen, ihn nicht abblocken kann, sondern - in der Formulierung Adornos - auf dessen Doppelcharakter setzen muß, dürfte eine... Erfahrung des Modernen als Modernem sein. s195 Baudelaire verwandelt nun nicht den in sozialer Wildnis umherschweifenden Werwolf zurück in einen philosophischen Spaziergänger vor-Poeschen, d.h. vormodernen Zuschnitts, sondern in den Flaneur, dem die Stadt das Labyrinth wird, in dem noch jeder früh genug (und an jeder Stelle) ans Ziel kommt: ,Dieses Ziel ist... der Markt.'⁵⁸ s193 *Und so ist die Exzentrik Baudelaires nur Mimesis ans Nicht-Exzentrische schlechthin... ans Warenverhältnis... Baudelaires Gestus antizipiert... die Konstruktion des ästhetischen Subjekts... die selbstbewußte Ware.⁵⁹**

⁵⁸ Benjamin, a. a. O., s427; zit. in: Thiessen, a. a. O.

II s196/197 *So eindeutig... Verdinglichung sich mit Adorno schlicht definieren lässt als Vergessen der Produktion... so sehr findet sie ihren Ausdruck, gerade auch ihren protestierenden, in der Zirkulation... Das bannende Geheimnis der Moderne gründet im Fetischcharakter der Ware und nicht in der Maschinerie und ihren Anhängseln... Baudelaire und seine Erfahrung leben von der nicht endenden Doppelung des Ichs... Entfremdung als produktiver Prozess und der Fremde als utopische Figur. s200/201 *Ohne sich zum Äußersten selbst fremd geworden zu sein, funktioniert keines dieser spiegelfechterischen Duelle, in denen der Fremde schließlich als der wirklich Fremde, an den man sich verschenkt, entsteht... Erst unter der Voraussetzung, daß der Flaneur in der großen Stadt nur Fremden begegnet, wird die ,Einsamkeit in großen Mengen' zur Schlüsselerfahrung, dann erst verwandelt der Flaneur den ,Nebel, der Trost des Einsamen war' - ,er erfüllt den Abgrund, der ihn umgibt' -in den ,Schleier', als welchen ihn die Masse umhüllt: Sie ist ,das neueste Rauschmittel des Ver-**

⁵⁹ Vgl. Georg Lukács: Geschichte und Klassenbewußtsein. Neuwied/Berlin, 1970, s296; zit. in: Thiessen, a. a. O.

⁶⁰ Walter Benjamin: Das Passagen-Werk. Frankfurt am Main 1982, s559; zit. in: Thiessen, a. a. O.

einsamten.⁶⁰... Doch im Bad in der Menge erfährt der Flaneur sich nicht nur ständig als sich selbst indifferenter Fremder, sondern (zuweilen chokhaft) seine Empfindungen als Abspaltungen, die allein in der Welt spazierengehen. Dieser durch Musil so wichtig gewordene Gedanke Machs gehört schon zur Erfahrungswelt Baudelaires. Ihm verdankt sich ‚A Une Passante‘, zu ihm gehört der Chok, daß es im Inneren des von Empfindungen verlassenen Ichs - sie schwirren und flirren ja alleine durch die Stadt - tickt wie in einer Maschine.

KK

Der Ich - Erzähler - Phantasie; Analyse; Imagination

LL In Poes Erzählung „Berenice“, beschreibt der Ich-Erzähler seinen Wahrnehmungszustand: Zunächst ist er auf bedeutungslose Äußerlichkeiten seiner Umgebung konzentriert. Diese Konzentration - er nennt sie „*wahrnehmungsspeichernd*“ in Absetzung von „*kombinierend-schweifend*“ - führt dazu, daß er schließlich vor den wahrgenommenen Äußerlichkeiten erschauert, als er beginnt, ihnen „*übernatürlich-ausschweifende Bedeutsamkeit*“⁶¹ beizumessen. Er schreibt den Zähnen von Berenice Lebendigkeit zu, begreift die wahrgenommene Erscheinung schließlich als aus seinen Ideen entsprungene Konstruktion, und empfindet, daß nur der Besitz der Zähne ihn wieder zur Verständigkeit bringen könne.

⁶¹ Poe-Exzerpt (Erstes; „Berenice“),s224 - 226

MM In der zweiten in Auszügen vorgestellten Erzählung mit dem Titel „Das ovale Portrait“, bezeichnet der Ich-Erzähler seinen Wahrnehmungszustand als „*Delirium*“, das sich verstärkt, durch die im wechselnden Licht erscheinenden Gemälde und Verzierungen. Entsetzt wendet er seinen Blick von einem ovalen Portrait ab, nachdem er es als „*Lebensähnlichkeit des Ausdrucks*“ zu erkennen glaubt. Er wendet sich der Bildlegende zu, die nach seinen Worten eine Kritik und Beschreibung des Gemäldes ist. Dort liest er, daß der Maler des Gemäldes bei dessen Fertigstellung für einen Moment das fertige Bildwerk mit dem Leben verwechselt hat, im nächsten Augenblick jedoch sich dem Tod der gemalten Frau gegenüber sehen mußte.

NN Mittels des Ich-Erzählers entstehen Geschichten, in welchen selbiger beschreibt, wie er zu vergangener Zeit seine Umgebung in „*unvorhergesehener*“⁶² Weise erlebte. Der Leser erfährt, wie einstmals die Wirkung der Umgebung des Ich-Erzählers zusammen mit dessen innerem Zustand zu seiner Fixierung auf bestimmte, materielle Äußerlichkeiten führte. Sein anfängliches Erstauntsein über das Gesehene wich dem Entsetzen oder Erschauern, als er begann, das Gesehene als starren, veräußerlichten Zustand des Lebens wahrzunehmen; so sah er in „Berenice“ „lebendige Zähne“ oder die phantastische „Lebensähnlichkeit des Ausdrucks“ eines Gemäldes in „Das ovale Portrait“. Schaudernd wendete er sich vom Gesehenen ab und einer kritischen Analyse desselben zu. Er erzählt, wie er das Gesehene schließlich durch Denken oder Nachlesen als abhängig von Apperzeption erkannte. Die Analyse der

⁶²Poe-Exzerpt (Zweites; „Das ovale Portrait“), s227 - 228

⁶³ Ernst-Exzerpt,
s229 - 231

Phantasie, die in einer bestimmten Atmosphäre bei ihm ausgelöst wurde, führte den Ich-Erzähler zur Drehbewegung, zur Wendung seines Blicks. Der Ich-Erzähler ist von nun an Träger des „changierenden Blicks“, in dem verschiedene Auffassungsweisen „zusammengeschaute“⁶³ werden. In der Zusammenschau von Unlebendigem und Lebendigem entsteht eine Imagination des Übergangs vom Lebendigen zum Unlebendigen und vom Unlebendigen zum Lebendigen.

NN

Die Erzählungen Poes enden mit der Möglichkeit, daß die in einer Erzählung konstruierten und vom Ich-Erzähler beschriebenen Objekte, ausschließlich die Projektion einer bestimmten Wahrnehmung dieses Erzählers waren. Der existentielle Zustand der wahrgenommenen Objekte bleibt im Diffusen. Mit dem Ich-Erzähler wird eine Imagination erzeugt, in der der Reflexionsprozess zwischen Tod und Leben verbildlicht wird. Der von E. A. Poe geschaffene Ich-Erzähler⁶⁴ kann als für sich bedeutungsloses Motiv aufgefasst werden, durch das eine Sammlung von Kurzgeschichten in loser Verbindung zueinander gehalten wird. In der Konfiguration mit Leser, Autor und Werkstruktur kann der Ich-Erzähler zum Indikator werden. Indikator wird ein besonderes Bildzeichen genannt, das einen bildnerischen Prozess auslöst.

OO

⁶⁴ Ganz anders als Poes Ich-Erzähler ist z. B. der Ich-Erzähler Montaignes ausgestaltet. Er thematisiert die Begegnung des Autors mit sich selbst, die stattfindet, während der Autor die Konstruktion des Alter ego schafft.

Montaigne versammelt verschiedene Zustände des Schaffens in einem Buch.

Vgl. Graevenitz-Exzerpt (1989) In: Arabeske Bildfassung 2, s118f

„a certain unity of design“ - atmosphärische Gesamtstruktur und Imagination

In den einzelnen Kurzgeschichten E. A. Poes entsteht ein Musterrapport aus der Kombination und Wiederholung einer begrenzten Anzahl formaler Elemente und inhaltlicher Motive. Durch den Musterrapport werden die Umrisse einer Ausgestaltung sichtbar. Es wird eine Gesamtstruktur angelegt, durch die die Ausgestaltung in bestimmter Weise geöffnet ist. Anders als ein islamisch-arabeskes Muster überzieht der Rapport hier nicht gleich einer abziehbaren Haut die Ausgestaltung der Geschichte, noch fasst er diese in einer in sich zurückführenden grotesken Rahmenstruktur ein. Eine Erzählung Poes gestaltet sich im Zusammenwirken verschiedener Wahrnehmungs-, Erkenntnis- und Schaffensprozesse, sowie sämtlicher Werkanwendungen im Verlauf von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aus. Die Ausführenden der Ausgestaltung - der Ich-Erzähler, der Leser und der Autor - werden durch

PP

QQ

QQ die Erzählung angeregt, die Einstellung des Schwebens zwischen mehreren Wahrnehmungsweisen einzunehmen, sich nicht nur als vergängliche körperliche Ausgestaltung, sondern auch jenseits der Schwerkraft, in einem Schwebestand wahrzunehmen. Im Reflexionsprozess zwischen der einmaligen Ausgestaltung vergänglichen Lebens und dem potentiell unendlichem Konstrukt der Ideen und der Phantasie, befinden sie sich im Zustand der Imagination. Im Imaginationsprozess werden die Ausführenden zugleich zu Motiven eines bildnerischen Prozesses. Umriss einmal erkannter Figur-Hintergrundbezüge geraten im Zustand der Imagination ins Schwanken. In der Imagination hat der Mensch teil an der Oberfläche bzw. am Design einer atmosphärischen Gesamtstruktur. Poe verwendet in diesem Zusammenhang die Formulierung „*a certain unity of design*“⁶⁵. Die einzelnen Ausführenden und Motive partizipieren an einer Organisationsstruktur, die sie voneinander abgrenzt und zugleich zwischen ihnen vermittelt. Sie werden als zusammengehörige Teile eines Ensembles, einer bestimmten Ausgestaltung oder Geschichte sichtbar. Im Akt der Sichtbarwerdung ihrer Umriss stehen sie zueinander und mit der Gesamtstruktur eines Werks in Berührung. Der Zusammenhang von Imagination und arabesken Entwurf wird deutlich.

⁶⁵ Ernst-Exzerpt, s229 - 231

„Vom Arabesken und Grotesken“ - „Changierender Blick“ der Imagination

RR Für den Ich-Erzähler der Kurzgeschichten Poes, der sich, wie er vorgibt, ehemals in einem „*wahrnehmungsspeichernden*“ Zustand befand, wurde seine Umgebung sichtbar, nicht durch eine Rückkopplungsstruktur des kausalen Denkens, sondern über den Umweg eines „*kombinierend-schweifenden*“⁶⁶ Reflexionsprozesses, der durch eine bestimmte Beleuchtung und menschliche Analyse bedeutungsloser Muster ausgelöst wurde. In dieser Auffassung organisieren und strukturieren sich Ort- und Zeitstrukturen im „changierenden Blick“ der Imagination. Durch die Gesamtstruktur der Geschichte werden Bedingung, Funktion und Wirkung des Erzählten wiederholt in Frage gestellt und dadurch für den Leser sichtbar. Das Lesen, der „Durchgang des Lesers durch das Werk in Begleitung des Ich-Erzählers“, ist Teil der Werkentstehung. Beim Leser wird die Zusammenschau verschiedener Perspektiven auf sich und das Werk herausgefordert: Dieses „Denken an den

⁶⁶ Poe-Exzerpt (Erstes; „Berenice“), s224 - 226

Rändern“ führt zur Ablenkung des folgerichtigen Denkens bzw. zur „Drehung auf dem Absatz“, zum „changierenden Blick“.

Ein Autor, wie E. A. Poe, schafft ein Werk - ein Ensemble von Geschichten - möglicherweise aus der Motivation und Sehnsucht, als Dichter durch sein Werk „unsterblich“ zu werden, sein eigenes Leben ins Werk zu „transformieren“. Der Autor selbst kann Indikator der Ausgestaltung einer arabesken Organisationsstruktur werden, wenn das Werk während seines Wahrgenommenwerdens immer wieder neu die Frage nach seiner Bedingung, Funktion und Wirkung herausfordert. Diese Frage schließt die Frage mitein, ob das Werk eher die Tendenz hat, arabeske oder groteske Ausgestaltung zu sein. E. A. Poe betont diese Unentschiedenheit in der Werkstruktur, wenn er eine Sammlung von Kurzgeschichten übertitelt: „*Vom Arabesken und Grotesken*“. Diese Sammlung kann als arabesker Entwurf aufgefasst werden.

Ein Beispiel für die Ausgestaltung einer phantastischen Groteske ist L'Isle-Adams Geschichte „Vera“. In der Phantasie ist der Mensch vom Gebundensein an seine Körperlichkeit vollkommen gelöst und von seiner Umgebung isoliert. Ein phantastisch-groteskes Werk ist nicht bildlich-bildnerische Ausgestaltung einer arabesken Leben-Tod-Lebenstruktur, die den Wahrnehmenden zur Partizipation „einlädt“, in der er vom Leben aus - durch „Drehung auf dem Absatz“⁶⁷ und im „changierenden Blick“ - den Tod imaginiert.

⁶⁷ Ernst-Exzerpt, s229 - 231

„Der Mann der Menge“ - Arabeske Bildfassung

Zu Beginn und am Ende von Poes Geschichte „Der Mann der Menge“ steht der Hinweis auf ein Buch, das sich „nicht lesen“⁶⁸ lässt. Damit stellt sich die Frage nach dem „Nicht Lesbaren“ eines Textes. Diese Frage ist die Fassung des dazwischen Erzählten. Ein Werk das nicht lesbar ist, aber sichtbar wird, kann als bildlich-bildnerische Ausgestaltung aufgefasst werden. Als solches kann das Werk auf den Wahrnehmenden als Indikator wirken, der einen bildnerischen Prozess auslöst.

⁶⁸ Die Erzählung beginnt mit den Worten „Es lässt sich nicht lesen“... und endet „dass es sich nicht lesen lässt“. In: Edgar Allan Poe: Phantastische Fahrten (Zweiter Teil), Faszination des Grauens. Band 4. Darin: Der Massenmensch. 1840. [wie Anm. 9], s706 und s720

⁶⁹ Thiessen-Exzerpt (Erstes), s240 - 241

In Poes Geschichte beschreibt der Ich-Erzähler, wie er teilhatte an der Menge. Die „Bedingungen der Möglichkeit der Wahrnehmung und ihrer Erkenntnis“⁶⁹ waren folgende: Im Zustand des Genesens seines Körpers und Geistes saß der Erzähler „bei Anbruch des Abends“ im Kaffeehaus und

TT

UU

VV

VV begann durch rauchgetrübte Scheiben die draußen auf der Straße vorbeiziehende Menge der Menschen zu beobachten. Anfangs analysierte er die Passanten „en masse“ in einer „abstrakten und verallgemeinernden Richtung“. Als bald ging er dazu über, Einzelheiten „mit minuziösem Interesse“ zu betrachten, „die ungezählten Varietäten in Kleidung und Gestalt, in Gangart und Gebaren, Gesicht und Mienenspiel“. In dieser Detailsicht beschreibt er die Menge gleich der Ausgestaltung eines arabesken Musters mit grotesken Motiven. So kann die Bewegung der Menschenmenge analog der Bewegung einer intermittierenden Ranke aufgefasst werden: „Wurden sie von Mitpassanten angestoßen, so legten sie keinerlei Anzeichen von Ungehaltenheit an den Tag, sondern ordneten ihre Kleider und eilten weiter“. An Motive der Ornamentgroteske erinnert folgende Beschreibung: „Andere... redeten und gestikulierten mit sich selbst, wie wenn sie Einsamkeit gerade inmitten der Massen von Gesellschaft rings umher empfänden. Wurden sie aufgehalten in ihrem Lauf, so hörten diese Leute plötzlich auf zu murmeln, doch doppelten sie ihre Gestikulation und warteten, mit einem abwesenden und übertriebenen Lächeln auf den Lippen, daß die Personen, die sie hinderten, doch weitergingen. Und wurden sie gestoßen, so verbeugten sie sich überschwänglich tief vor denen, welche sie gestoßen hatten, und schienen überwältigt vor Verwirrung...“ Der Erzähler betont jedoch, daß ihm die eben vorgestellte Passantengruppe „keine sonderliche Aufmerksamkeit abringen“ konnte. „Sie waren... Adelige, Kaufleute, Advokaten, Krämer und Börsenjobber... Durchschnittler der Gesellschaft... Menschen mit Muße und Menschen, die betriebsam mit eigenen Angelegenheiten beschäftigt waren“. Detaillierter geht der Erzähler auf das äußere Erscheinungsbild der „Klasse“ der „Ladendiener“ und „Jungs aus gutem altem Hause“ ein. Deren Gesten, Kleidung und Habitus werden beschrieben, als gestalteten sie sich gleich Zügen arabesker Muster aus. Die erstere Gruppe wird geschildert, als „junge Herrchen mit schmucken Röcken, blitzenden Stiefeln, wohlgeöltem Haar und hochmütig aufgeworfenen Lippen... Sie trugen die abgelegten Guten Manieren der Nobelwelt sozusagen auf“. Weitere Menschengruppen wirken in der gegebenen Erzählung eher wie groteske Motive. „Im weiteren erblickte ich eine Menge flotter Existenzen... Spieler und Spekulanten... Im Verein mit diesem Schwindlervölkchen... Dandys und... Militärs... Weiter abwärts auf der Leiter dessen, was man so 'die feine Art' nennt, fand ich... jüdische Händler... Straßen-

bettler... Invaliden... Mädchen... Bürgerfrauen... Betrunkene... außerdem Pastetenhändler, Lastträger... abgerissene Handwerker und erschöpfte Arbeiter jeglicher Schattierung". Die Geschichte stellt dar, wie zwischen der ehemals besonderen Verfassung des Erzählers und den bestimmten Lichtwirkungen seiner damaligen äußeren Umgebung ein Reflexionsprozess entsteht, eine Wechselwirkung zwischen Analyse und Phantasie.

In der zweiten Hälfte der Geschichte schildert der Erzähler die Phantasie, die aus dieser Atmosphäre entstand: *„als könnte ich... in diesem kurzen Blickmoment... auf jede Physiognomie... die Geschichte langer Jahre lesen*". In seiner Einbildungskraft glaubte der Erzähler im Anblick des Gesichts eines alten *„abgelebten*" Mannes und in der Verfolgung der *„Rückenfigur*" dieses Fremden, die *„in dieser Brust bewahrte*" Geschichte lesen zu können und sich *„ein einigermaßen zufriedenstellendes Bild von ihm*"⁷⁰ machen zu können. In der Phantasie begann er, die Physiognomie eines Menschen nicht nur als Ausgestaltung von dessen Lebensgeschichte - sei dieser Mensch er selbst oder ein anderer - wahrzunehmen. Vielmehr verführte ihn diese Wahrnehmung dazu, zu glauben, in Gesicht und Gestalt eines Menschen dessen Lebensgeschichte lesen zu können, wenn er diesen nur lange und nahe genug betrachtete. Diese Phantasie löste beim Erzähler Entsetzen und zugleich Faszination aus. Jedoch, gab er sich diesem phantastischen *„Sog*" nicht vollkommen hin. Stattdessen wurde seine Vision zur Zusammenschau, die an seine körperliche Verfasstheit gebunden blieb, zur Schwelle, zwischen ihm selbst und der von ihm verfolgten *„Rückenfigur*" in der Menge: Von dieser Schwelle aus, konnte der Erzähler im *„changierenden Blick*" *„The Man of the Crowd*"⁷¹ imaginieren.

⁷⁰ Poe-Exzerpt (Aus: „Der Massenmensch“), s236 - 239

⁷¹ Thiessen-Exzerpt (Erstes), s240 - 241

Poes Geschichte kann als Versuch aufgefasst werden, die Abgrenzungs- & Vermittlungsstruktur oder Differenz zwischen dem Verborgenen des einzelnen Menschen und seiner Bestimmtheit durch Äußerlichkeiten sichtbar werden zu lassen und auszugestalten. In der Erzählung werden Menschen ansatzweise, nämlich in ihren für den Anderen sichtbaren Äußerlichkeiten aufgefasst. Der Ich-Erzähler beschreibt sich selbst als durch körperliche und besondere geistige Verfassung bestimmt. Durch die sichtbaren Umriss der körperlichen Ausgestaltung ist er wie jedes Individuum einsam und getrennt von anderen Indi-

viduen. Zugleich ist er mit den anderen verbunden in der Begegnung der Individuen über ihre sichtbaren körperlichen Ausgestaltungen. Ein Individuum sei hier als Abgrenzungs- & Vermittlungsstruktur zwischen Bestimmtem und Besonderem bzw. Unbestimmtem⁷² gekennzeichnet. Der Wahrnehmungsprozess des Sehens und Gesehenwerdens kann im Reflexionsprozess zwischen Phantasie und Analyse eine Atmosphäre der Imagination ausbilden. In der Imagination wird die tödliche Konsequenz eines Menschenbildes, in dem die Äußerlichkeiten eines Menschen mit dessen lebendiger Gesamtheit identifiziert und verwechselt werden, in verbildlichender Erzählung sichtbar. Poes Geschichte „Der Mann der Menge“ gestaltet sich in dieser Auffassung als arabeske Organisationsstruktur aus und ist die arabeske Bildfassung oder Verbildlichung eines Menschenbildes reiner Analyse oder Phantasie.

XX

R. Thiessen schreibt: *„Poe sieht keine Lebensgeschichten... Nicht ein Mal sind es Genreszenen oder auch solche des Milieus... der individualisierende⁷³ Blick trifft soziologische Gruppen und dann, nachdem alle möglichen Gruppen en passant beschrieben sind, ein Individuum - The Man of the Crowd“.* *„Die Unwiderstehlichkeit des Sogs storniert ein jedes denkbare Handlungssubjekt... das Subjekt... hat längst aufgehört... zu betrachten“.* *„Angezogen, aufgesaugt von der Menge, in ihr herumgestoßen, angerempelt, nicht begrüßt und unerkannt, verliert das neugeborene bürgerliche Subjekt⁷⁴ jede Identität, die es dazu macht“.* *„Worum es in „The Man of the Crowd“ schließlich geht: um den Schock reiner und (totaler) Fremdexistenz, um die Selbstbegegnung des bürgerlichen Subjekts in unaufhebbarer Fremdheit“.* *„Die Selbstbegegnung des bürgerlichen Subjekts in unaufhebbarer Fremdheit“ muß nicht auf einen „Schock“ reduziert werden, wenn sie als intermittierende Stelle aufgefasst wird.⁵¹ Demnach gestaltet die Geschichte Poes die Differenz zwischen dem Individuum vor und dem Individuum nach dessen Begegnung mit dem „Mann der Menge“ aus und lässt die Imagination der Begegnung beider Individuen entstehen. In dieser Auffassung ist ein Subjekt weniger „einem Sog... ausgeliefert... dem es sich nicht hingeben kann, nur zum Opfer der Preisgabe der eigenen Existenz, dem es schließlich mit Vernichtungs- und Formationsphantasien begegnet“.* Noch ist *„dem Sog... dauerhaft nur regressiv zu entkommen, um den Preis einer modernen Konstruktion von Subjektivität“.* Vielmehr hat, wie Thiessen betont, *„Dieses Verschlungen-*

YY

⁷² Zur Unterscheidung der Begriffe „Bestimmtheit“ und „Besonderheit“ siehe, Hermann Schmitz: Der Spielraum der Gegenwart. Bonn 1999: (im folgenden, Zitierweise wie in den Textexzerpten) s56/57 Einzelsein hat... zwei Voraussetzungen... Erstens ...das Fallsein... Es ... betrifft die Bestimmtheit, wodurch sich das Einzelne vom anderen Einzelnen unterscheiden kann. s62 Sachverhaltlichkeit ist... Fraglichkeit, Infragestellbarkeit, Problematisierbarkeit : Etwas wird durch Sachverhalte so aufgelockert, daß Fragen gestellt werden können, wenn jemand da ist, der fragen kann - daß der Weltstoff zum Befragen bereit ist. s61 Bedeutungslos einzelne Objekte kann es... nicht geben, weil etwas einzeln nur als etwas, als Fall von etwas sein kann und das Fallsein bereits ein Sachverhalt und damit eine Bedeutung ist. s244 Sachverhalte, Programme und Probleme... sind, aber haben nicht Bedeutung. s56/57 Zweitens ...die Besonderheit, wodurch das einzelne Identität als es selbst auch gegenüber den Gattungen, die ihm Bestimmtheit verleihen, gewinnt. s60 Die Besonderheit... ist die Form, wodurch etwas ein Dieses, identisch und verschieden ist. s57 Diese Besonderheit kann, da sie zur Bestimmtheit hinzukommen muß, nicht selbst eine Bestimmtheit sein. s58 Die Quelle der Besonderheit muß vielmehr im Unbestimmten liegen. Sie ist... das unbestimmt Eindeutige. s62/63 Durch die Besonderheit wird etwas aus seiner Bestimm-

heit so herausgehoben, daß es zum Fallsein der Fall ist, es selbst als dieses Einzelne, das zählt. Dazu bedarf es eines Akzents, der Eindeutigkeit gegen das Uneindeutige, Verschwimmende, das chaotische Mannigfaltige setzt. Der Urakzent ist... das Plötzliche, wodurch Exponierung und Akzentuierung im gleitenden Dahinwähren des Kontinuums der Dauer und Weite... zu Stande kommen. Obwohl sie durch ihre unbestimmte Eindeutigkeit die Quelle der die Bestimmtheit zur Einzelheit ergänzenden Besonderheit ist, bedarf diese, um beliebigem Einzelem seinen Akzent zu erhalten, nicht beständig des Rückgangs zu dieser Quelle, wohl aber des chaotisch-mannigfaltigen Hintergrundes, von dem das Einzelne sich absetzen kann - Als chaotisch-mannigfaltiger Hintergrund der Akzentuierung des Einzelnen in seiner Besonderheit ... dient... die binnendiffuse Bedeutsamkeit von Situationen. s62

Konstellationsismus, d.h. die These, daß die Welt eine Konstellation einzelner Faktoren ist... s63 hebt sich selbst auf, indem er das chaotische Mannigfaltige, das nicht in einzelne Faktoren aufgelöst werden kann, ausschließt; denn ohne Hervortreten aus chaotischer Mannigfaltigkeit, kommt es nicht zur Besonderheit und daher auch nicht zur Einzelheit, daher auch nicht zur Konstellation einzelner Faktoren.

⁷³ [wie Anm. 49]

⁷⁴ Das bürgerliche Subjekt sei dadurch bestimmt, daß es die Attribute und

werden-Wollen... selbst einen zivilisatorischen Aspekt"⁷⁵. Aus der „Dialektik von Angst vor dem Verschlungen-werden und Verschlungen-werden-Wollen“⁷⁶, aus der „Faszination des Grauens“ heraus, kann die Imagination eines in Phantasie und Analyse reflektierenden Individuums entstehen. In der Imagination gestaltet sich eine Verbildlichung des Menschen aus, in der ein arabesk organisiertes und strukturiertes Menschenbild sichtbar wird. „Der Sog des „The Man of the Crowd“ wird beschrieben, ohne beschreibbar zu sein“.⁷⁷

1844 wird „Poe für die Biographie um eine Selbstdarstellung“ gebeten. „Worüber andere nur schwatzen“, schreibt Poe, „das kenne ich wirklich - die Eitelkeit des menschlichen oder zeitlichen Lebens. Ich lebe beständig in einem Traum von der Zukunft. Ich glaube nicht an die menschliche Vervollkommnung. Nach meiner Ansicht wird das Bemühen des einzelnen Menschen auf die ganze Menschheit wenig Einfluß haben. Der heutige Mensch ist aktiver, aber nicht glücklicher oder weiser als der vor sechshundert Jahren. Schon die Annahme, es könnte anders sein, würde bedeuten, daß der vergangene Mensch vergebens gelebt hat, daß die Vergangenheit nur ein Rudiment der Zukunft ist, daß die Myriaden, die umkamen, uns nicht gleichgestellt sind und wir nicht unseren Nachkommen. Ich kann mich nicht bereit finden, das Individuum Mensch in der Masse Mensch zu verlieren“.⁷⁸

„Der Maler des modernen Lebens“ - Ein malerischer Moralist

„Constantin Guys, der Maler des modernen Lebens“ ist der Untertitel von Baudelaires Schrift: „Das Schöne, die Mode und das Glück“. Der Text ist in der Ich-Form abgefasst. Die Erzählweise ist dabei nicht die eines „Ich-Erzählers“, der, wie in den Kurzgeschichten E. A. Poes, Erlebnis einer vergangenen unbestimmten Zeit beschreibt, sie ist vielmehr die Tonart eines Zeit-Kritikers. Die vom Erzähler gegebenen Zeit-, Orts-, und Personenangaben lassen sich auf das biographische Umfeld Baudelaires beziehen.

Das Schöne wird laut Ausführungen des Erzählers erzeugt, wenn „durch das besondere Temperament des Künstlers“ ein wechselseitiger Austauschprozess zwischen dem „ewigen, unveränderlichen Element“ und dem „relativen, bedingten Element“ zur Ausgestaltung gebracht wird. Wird „die Vignette, die jeweils eine Epoche repräsentierte“ und „die philosophische Idee“, die jene Epoche am stärksten prägte, zusammengefügt, wird die Vergangenheit in der Gegen-

wart, sowohl als Wert der Schönheit, als auch als Wert der Historie sichtbar. „Ebenso verhält sich,s mit der Gegenwart.“ In die Zukunft visioniert, wirkt ewige Schönheit immer zugleich als historischer Wert.

Die Studie kann allgemein als Versuch aufgefasst werden, ein Ensemble aus Phänomenen der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu erstellen; U. a. ein Ensemble zwischen E. A. Poes Werk „der Mann der Menge“, dem vom Erzähler als zeitgenössischen Maler vorgestellten Constantin Guys, Guys' künstlerischer Schaffensmethode, sowie der Methodik der Studie selbst.

Wenn in Baudelaires Schrift der Maler Guys, mit Poes „Ich-Erzähler“ aus der Geschichte „Der Mann der Menge“ verknüpft wird, wird ein Verfahrensprinzip angewendet, das auch der Schaffensmethode Guys' zugeschrieben wird: „Guys, wenn er einen der Dandys aufs Papier zeichnet, gibt ihm den historischen Charakter der Legende“.⁷⁹ Baudelaires Studie wird ebenfalls zur Legende: zur Legende, die den Maler Guys und sein Werk ebenso wie den Schriftsteller Baudelaire selbst umgibt.

In der Phantasie ist der Leser in eine Weltbild-Konstruktion integriert. Er nimmt einen Blick ein, der ihn vergessen lässt, daß Guys - unabhängig davon, ob Guys als Zeitgenosse Baudelaires gelebt hat oder nicht - eine geschaffene Kunstfigur ist. Die Konstruktion der Figur des Malers Guys wirkt in dieser Auffassung als perfekte „Lebensähnlichkeit des Ausdrucks“⁸⁰, so daß sie einem bestimmten Leser damaliger, heutiger oder zukünftiger Zeit, als lebensnahe Beobachtung und Beschreibung eines Zeitgenossen Baudelaires erscheinen kann. In der Phantasie kann der Leser auf den Maler Guys und dessen Werk treffen. Im Reflexionsprozess zwischen Phantasie und Analyse können der Ich-Erzähler, die durch die Beschreibung entstandene Künstlerfigur „Guys“ und sogar Baudelaire selbst, besondere Bildzeichen oder Indikatoren eines bildnerischen Prozesses werden. Im bildnerischen Prozess kann sich ein Leser oder Autor als Entfremdeter imaginieren, als mit den Methoden eines Anderen oder einer Kunstfigur Agierender, als stilisiertes Subjekt. In der Imagination entstehen Verbildlichungen, in welchen Baudelaire, der Erzähler und der Maler Guys als bestimmte Figuren vor dem Hintergrund und im Rahmen der Beschreibung sichtbar werden.

den Habitus des Bürgertums trägt, inclusive das Selbstverständnis des Subjektstatus, etwas Besonderes, von der bürgerlichen Norm Abweichendes, zu sein. Zur Unterscheidung von Individuum und Subjekt, Vgl. Arabeske Bildfassung 5, s335 - 336
Sowie, Deleuze-Exzerpt. 1993 (1969). In: Arabeske Bildfassung 6, s377 - 382

⁷⁵ Thiessen-Exzerpt (Erstes), s240 - 241

⁷⁶ Thiessen-Exzerpt (Erstes), s240 - 241
Thiessen sagt dies mit Verweis auf Klaus Heinrich, der diese Dialektik bezüglich Poes Geschichte „Ein Sturz in den Malstrom“ feststellte. Klaus Heinrich: Versuch über die Schwierigkeit „Nein“ zu sagen. Frankfurt 1964, s137f; Vgl. Rudi Thiessen: Urbane Sprachen [wie Anm. 10], s189

⁷⁷ Thiessen-Exzerpt (Erstes). s240 - 241

⁷⁸ Im Juli 1844 wird Poe von Lowell um eine Selbstdarstellung gebeten. Vgl. Edgar Allan Poe: Grottesken. Band 1. Hrsg. v. Kuno Schumann und Hans Dieter Müller, übers. v. Arno Schmidt und Hans Wollschläger. Herrsching 1980 [1966], s54

⁷⁹ Baudelaire-Exzerpt, s243 - 246

⁸⁰ Poe-Exzerpt (Zweites; „Das ovale Portrait“), s227 - 228

In Baudelaires Schrift wird, wie in Poes Erzählungen, im Reflexionsprozess zwischen Phantasie und Analyse Imagination erzeugt. Doch hat der Dichter, wie Baudelaire an anderer Stelle schreibt, an der Menschenmenge nicht wie Poes Ich-Erzähler als unsichtbarer Voyeur teil, sondern genießt die Menge, indem er körperlich sichtbar, mit Maske und Verkleidung, in der Rolle des exzentrischen Künstlers „im Meer der großen Masse“⁸¹ ein Bad nimmt.

⁸¹ Thiessen-Exzerpt (Erstes),
s240 - 241

Baudelaire gestaltet den Blick eines Subjekts aus, das versucht, sich von seiner Umgebung her zu fassen. Dabei wird der Maler Guys beschrieben: „Guys ist ein großer Wandersmann und Kosmopolit“. Eigentlich ist er nicht „Künstler“, sondern ein „Mann von Welt“. Letzteres besagt hier: ein Mann, der die Welt und die geheimen, jedoch gesetzmäßigen Gründe aller ihrer Gebräuche erkannt hat; 'Künstler' besagt hier: Spezialist, ein Mann, der sklavisch an seine Palette gefesselt ist. Der Künstler lebt sehr wenig oder überhaupt gar nicht in der moralischen und politischen Welt. Guys wird als „malerischer Moralist“ bezeichnet, der seiner Umgebung nicht als „blasierter Dandy“ begegnet. „Ich würde ihn gern einen 'Dandy' nennen... denn das Wort Dandy enthält den Begriff eines quintessentiellen Charakters und einer subtilen Einsicht in den ganzen moralischen Mechanismus dieser Welt; andererseits aber strebt der Dandy Unempfindlichkeit an, und in dieser Beziehung sondert sich Guys durchaus von ihm, da diesen eine unersättliche Leidenschaft beherrscht, zu sehen und zu empfinden... Die Menge ist sein Gebiet... Seine Leidenschaft und sein Beruf ist, sich 'der Menge zu vermählen'“

⁸² Eine Zusammenschau von Baudelaires „Maler des modernen Lebens“ und dem Gemälde „Bar in den Folies-Bergère“ von Manet, einem Zeitgenossen Baudelaires, mag zu folgender Aussage bezüglich Manets Gemälde geführt haben. „Die Darstellung der Augenkontaktaufnahme zwischen dem Herrn mit Zylinder und dem Barmädchen... oder eben des Barmädchens und des zu einer Chiffre verhuschten Malers... ist ein mit den Zügen eines Selbstportraits ausgestattetes Bild des Malers, der womöglich Manet selbst ist... Der Maler hätte demnach sein Atelier mit der ‚Bar aux Folies Bergère‘ vertauscht, um nicht ein Atelierbild... (ähnliche ...Gesichtszüge... des... Herrn mit Zylinder... in... Manets „Frühstück im Atelier“ ...)... zu liefern, sondern sich der Forderung auszusetzen, ein Maler modernen Lebens zu sein...“ In: Bernhard Lypp: Spiegel-Bilder. In: Gottfried Boehm (Hrsg.): Was ist ein Bild? (Bild und Text) München 1994, s422/23



Abb. 1. Edouard Manet: „Bar aux Folies Bergère“, 1881/82, Öl/Leinwand, 96x130cm, Courtauld Institute Galleries, London⁸²

Die Schaffensmethoden des Erzählers und des beschriebenen Malers Guys gleichen sich. Beider Ziel ist es nicht als Dandy bzw. stilisierte Person zu leben. Vielmehr versuchen sie „*die Arabeske des Konturs*“ ihrer Umgebung, umfassend-synthetisierend ihrem Geist angemessen, auszugestalten. Motiviert von der Angst, die Eindrücke, die ihre äußere Umwelt in ihren Augen und ihrem Gedächtnis hinterlässt, zu vergessen, isolieren sie Teile aus ihrer Umgebung, übertragen das Gesehene auf Papier und setzen es neu zusammen. Der Erzähler gibt vor, sich in „*moralischen Betrachtungen und Träumereien*“⁸³ mit seiner Umgebung auseinanderzusetzen. Er analysiert seine Beschreibungsmethode genauer: „*Die Suggestionen bilden einen Teil der Mutteridee selber, und indem man jene der Reihe nach mitteilt, kann man von dieser einen Begriff geben.*“

⁸³ vergleichbar mit den „analysierenden“ und „wahrnehmungsspeichernden“ Zuständen des Poe’schen Ich-Erzählers

Der künstlerisch-bildnerische Schaffensprozess Guys’ wird folgendermaßen geschildert: Die Zeichnungen entstehen, indem zunächst durch Markierungen und Akzentuierungen Umrisse des Gesehenen festgelegt werden. Nach einer Auswahl aus einer großen Sammlung von Skizzen, folgt in diesen die Intensivierung von Licht und Schatten, sowie die Anpassung der Hintergründe an die Figuren. In jedem Augenblick der Arbeit erscheint das Werk ausreichend fertig. „*Alle Valeurs stehen in vollem Einklang und schreiten für eine mögliche weitere Ausführung stets in Reihe und Glied der gewünschten Vervollkommnung entgegen.*“ Die Ausgestaltung eines Werks besteht aus einer Reihe künstlerischer Entscheidungsprozesse, in welchen das Gesehene durch Auswahl und Synthetisierung akzentuiert wird. Das Werk wird sichtbar, indem es sich als Abgrenzungs- & Vermittlungsstruktur, als „*die Arabeske des Konturs*“⁸⁴, als „*Abstraktion*“ zwischen den Ideen des Subjekts und deren körperlich-materieller Fassung ausgestaltet. „*Bei Baudelaire heißt ‚abstrakt‘ vornehmlich ‚geistig‘ im Sinne von ‚undinglich‘*“ Das Abstrakte wird durch seine Ausgestaltung sichtbar. Die Arabeske nennt Baudelaire „*die geisthaltigste aller Zeichnungen*“ Arabeske und Grotteske erkennt er „*als aus einem Kern entstanden, der Phantasie, die er als die ‚wissenschaftlichste aller Fähigkeiten‘ bezeichnete.*“⁸⁵

⁸⁴ Baudelaire-Exzerpt, s243 - 246

⁸⁵ Piel-Exzerpt. Zweites, s242

AAA Ein vom Autor nicht weiter verändertes Werk trägt die Anlage in sich, als vollendetes Werk in einen öffentlichen Prozess des Warenaustausches und der Präsentationsformen einzugehen,- seien dies Formen des Ausstellungs- und

Sammlungswesens oder der Geschichtsschreibung, die Aufnahme in wissenschaftlichen und literarischen Werken, Abbildungskatalogen und anderen Speichermedien. Das Werk erhält vor dem Hintergrund und im Rahmen der Öffentlichkeit eine Funktion. Im Prozess der Austauschbarkeit und Ersetzbarkeit gestaltet es sich nicht als Verbildlichung aus, die den Entstehungsprozess durch den Autor sichtbar werden lässt. Das Werk wird zur austauschbaren Ware, ebenso wie der Wahrnehmende zum beliebig austauschbaren Motiv wird, z. B. als wechselnder Besitzer. Eine Ware hat die Eigenschaft, alles bei sich zu tragen, um in veränderlichem Umfeld, in der Zirkulation als Austauschobjekt mit anderen Wertgegenständen zu funktionieren. Die besondere Warenstruktur und -funktion des Werks ergibt sich aus dem wechselseitigen Prozess zwischen der in der Öffentlichkeit zirkulierenden Ware, die alles bei sich trägt und den Produktionsvorgang vergessen lässt, und der Rückbezüglichkeit auf den Entstehungsprozess, an dem die Motivation des künstlerischen Schaffensprozesses teilhat. Ein Werk wird sichtbar, im Reflexionsprozess zwischen öffentlich-funktionalen Strukturen und dem Besonderen der menschlichen Struktur. Das Besondere der menschlichen Struktur ist das vom Bestimmten der menschlichen Struktur Abweichende, das Unbestimmte und Verborgene.

AAA

In seinem Aufsatz zu Baudelaire erklärt Rudi Thiessen die Selbsterfahrung des modernen Subjekts, als angetrieben von der Angst vor dem Vergessen der Erfahrung, vor dem Vergessen des Entstehungsprozesses der Produktion, vor der „Verdinglichung“. In der Zirkulation wird „Entfremdung als produktiver Prozess“ möglich, indem sich das Subjekt als „utopische Figur“ des Fremden begegnen kann. „Der Fremde als utopische Figur“ ist nicht wie in Poes „Mann der Menge“ die Rückenfigur eines imaginierten Fremden, ein Motiv der Menge, das sichtbar geworden ist, aus der Motivation des Erzählers, seine Umgebung zu beobachten, bis er erkannte, daß das Menschlich-Besondere als Motiv der Menge nicht lesbar ist. Der „utopischen Figur“ des Fremden begegnet das Subjekt in der Warenzirkulation. Es begegnet einem oder mehreren Images, die „Abziehbilder“ der Ausgestaltung des künstlerischen Schaffensprozesses sind. Das Image des Kunstwerks kann in der Zirkulation sowohl exklusive, exzentrische⁸⁶, wertvolle Ware sein, als auch Massenprodukt und austauschbarer Wegwerfartikel⁸⁷. In der Zirkulation begegnet sich das Subjekt

BBB

⁸⁶ „Exzentrisch“: „außerhalb des Zentrums“ oder „am Rand“

⁸⁷ Vgl. Arabeske Bildfassung, s326 - 327

weniger als Individuum, sondern eher als Ensemble oder bestimmte Menge von Motivationen. Werden die Motivationen als Motive eines arabesken Entwurfs aufgefasst, können sie als „*Einsamkeit in Mengen*“ beschrieben werden. Sie müssen nicht als Gefühls-„*Abspaltungen*“ eines „*von Empfindungen verlassenen Ichs*“, in dessen Inneren es „*tickt wie in einer Maschine*“⁸⁸, konstruiert werden. Solange bestimmte Menschen motiviert sind, Bedingung, Funktion und Wirkung der Images nicht zu vergessen und diese an ihren Grenzen auszugestalten bzw. arabesk zu fassen, können Images in einem Reflexionsprozess, in dem sich Besonderes und Allgemeines berühren, sichtbar werden: Als Verbildlichungen, in welchen die Phantasie und Idee einer Identifikation vom Menschlich-Besonderen und dessen Image imaginiert ist.

⁸⁸ Thiessen-Exzerpt (Zweites), s247 - 248

ARABESKE BILDFASSUNG 5:

DARSTELLUNG, SELBSTDARSTELLUNG UND SICHTBARWERDUNG¹

Seit Ende des 18. Jahrhunderts werden Kunstwerke als Ausgestaltungen eines Wechselprozesses reflektiert, der zwischen Allgemeinem und Besonderem, zwischen Öffentlichem und Privatem stattfindet. In bildnerischen Werken der Malerei ist eine Konzentration auf die Grenzen der Wahrnehmung, sowie auf die Verzeitlichung von Kunstwerken zu beobachten. Seit E. A. Poe kann der menschliche Blick aufgefasst werden als ein in seiner körperlichen Gebundenheit untrennbar mit der ihn umgebenden Atmosphäre und Lichtreflexion verbundener Blick. Der „changierende Blick“ kann verstanden werden, als Umwendung oder Reflexion des Blicks, in der die Zusammenschau zwischen mehreren Sichtweisen stattfinden kann. In dieser Einstellung des Sehens partizipiert der Betrachter an dem sich in der Zeit verändernden Oberflächendesign, an der Patina seiner Umgebung. Spätestens im 20. Jahrhundert werden Bedingung, Funktion und Wirkung von Kunstgeschichte thematisiert und in Werken der bildenden Kunst ausgestaltet.

A

¹ Der Verwendung der Begriffe „Darstellung“, „Selbstdarstellung“ und „Sichtbarwerdung“ entspricht die Begriffstrias „Repräsentation“, „Präsentation“ und „Präsenz“.

² Meyer Schapiro: Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Kunst. Feld und Medium beim Bild-Zeichen. In: Gottfried Boehm (Hrsg.): Was ist ein Bild? (Bild und Text) München 1994

³ Wolfgang Schöne: Über das Licht in der Malerei. Berlin 1979 [Original 1954]

⁴ Laszlo Moholy-Nagy: Von Material zu Architektur. (Neue Bauhausbücher) Hrsg. v. Hans M. Wingler, Mainz 1968 [Original Passau 1929]

Überblick der Textexzerpte zur Arabeske und Kunst

Der erste Textauszug stammt aus Meyer Schapiros² Entwurf einer Entwicklungsgeschichte des Bildes, indem er den Zusammenhang von Bildzeichen, Bildfeld und deren Umgebung thematisiert.

Ein weiterer Auszug aus der Studie von Wolfgang Schöne³ führt zur Frage des Verhältnisses von Licht und Farbe in der Malerei des 20. Jahrhunderts.

Das Exzerpt aus Laszlo Moholy-Nagys⁴ Schrift plädiert für eine Weiterentwicklung der Malerei durch die reine

Verwendung optischer Ausdrucksmittel. Er führt dazu die „reliefartige Faktur“ in Picassos Malerei an, sowie Werke von Konstruktivisten, welche als optisches „Material“ Licht statt Farbe einsetzen und das Bild als Projektionsschirm ausgestalteten.

Markus Brüderlin⁵ sieht in P. O. Runges Arabeskenwerk bereits eine Bildleistung, die er mit dem Begriff der „Selbstdarstellung“⁶ verbindet. Die „Selbstdarstellung der Wahrnehmung“⁷ kennzeichnet er als entscheidendes Paradigma der modernen Kunst, insbesondere der abstrakten Malerei des 20. Jahrhunderts.

Pierre Bourdieu⁸ kritisiert eine Einstellung, die er Werken moderner Kunst zuschreibt: Sie wolle als Form und nicht als Funktion erfasst sein und zeichne sich deshalb durch den Akt des Vergessens verschiedener Wahrnehmungsweisen aus. Bourdieu hingegen fordert eine „Historisierung der Denkformen“⁹ und des Blicks, der die Werke erfasst.

Arthur C. Danto¹⁰ erklärt Werke, die im Rahmen der westlichen Kunstgeschichte bis ins 20. Jahrhundert als Kunst erscheinen, zu Werken des Geschmacks. Als Führer der Geschmacksbildung werden Randfiguren genannt: „Weil sie sich von der Allerweltsmeinung distanzieren und ihrer Phantasie freien Lauf lassen“¹¹ durchlaufen sie eine Geschmacksschulung, die anderen Menschen fehlt.

Die Verwissenschaftlichung des Geschmacks im 19. Jahrhundert führt zu Versuchen, eine breite Betrachterschaft in der Geschmackskultur zu schulen. Martin Henatschs¹² rezeptionsästhetisch ausgerichtete Untersuchung zeigt, wie das „gewonnene Verständnis von der Bedeutung des Aktes der Kommunikation zwischen Werk und Betrachter“¹³ Ausdruck in der Plakatkunst findet. Die Plakatkunst setzt aus der Geschmackskultur „Kunst“ entnommene Gestaltungsmittel der Betrachterführung - insbesondere die Arabeske - ein, um für die Inbesitznahme beliebiger Produkte zu werben.

Lambert Wiesing¹⁴ erläutert den Status der Kunstwerks aus phänomenologischer Sicht: „In einem Kunstwerk ist das Ziel... nicht der Verweis, sondern ein Präsenzbewußtsein von Imaginationsmöglichkeiten... Es kommt daher in der Kunst notwendigerweise zu einer 'Präsentation der Präsentation'“.¹⁵

Ein weiteres Textexzerpt von Markus Brüderlin thematisiert das Verhältnis zwischen Form und Funktion arabesker

⁵ Markus Brüderlin: Die Einheit in der Differenz. Die Bedeutung des Ornaments für die abstrakte Kunst des 20. Jahrhunderts. Von Philipp Otto Runge bis Frank Stella. O. A. (Diss. GH Wuppertal) 1994

⁶ Zum Begriff der Selbstdarstellung s. a. Hannah Arendt. In: Arabeske Bildfassung 6, Anm 2, s339/340

⁷ Brüderlin-Exzerpt, Zweites. s277/278

⁸ Pierre Bourdieu: Die historische Genese einer reinen Ästhetik. In: Gunter Gebauer/ Christoph Wulf (Hrsg.): Praxis und Ästhetik. Neue Perspektiven im Denken Pierre Bourdieus. Frankfurt am Main 1993

⁹ Bourdieu-Exzerpt, s279 - s281

¹⁰ Arthur, C. Danto: Die Malerei jenseits der Geschichte. In: Neue Rundschau. Poesie und Erlösung. Hrsg. von Martin Bauer, Helmut Mayer und Uwe Wittstock. Heft 4. Frankfurt am Main 1997

¹¹ Danto-Exzerpt, s283 - s285

¹² Martin Henatsch: Die Entstehung des Plakates. Eine rezeptionsästhetische Untersuchung. Hildesheim/ Zürich/NewYork 1995

¹³ Henatsch-Exzerpt: s286 - 295

¹⁴ Lambert Wiesing: Phänomene im Bild. München 2000

¹⁵ Wiesing-Exzerpt, s296 - 300

Ausgestaltungen des 20. Jahrhunderts. Diesbezüglich werden Werke der abstrakten Malerei untersucht: „ ‚Bildlichkeit‘... ist... schon durch eine Figur-Grundrelation, die eine innerbildliche Differenz herstellt, gegeben... Die ornamentale Flächengestaltung mit ihrer Tendenz zur Figur-Grundegalisierung, zur Musterbildung und zur Materialisierung wäre in diesem Sinne ein Aspekt der Aufhebung von ‚Bildlichkeit‘ ...Durch den Wandel der Figur-Grundbeziehung... stellt... sich die Bedingtheit der Malerei gegenüber der Fläche wie auch das Verhältnis von Malerei zum Tafelbild selbst dar“.¹⁶

¹⁶ Brüderlin-Exzerpt, Drittes. s301 - 318

Exzerpt aus

Meyer Schapiro: Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Kunst. Feld und Medium beim Bild-Zeichen. In: Gottfried Boehm (Hrsg.): Was ist ein Bild? (Bild und Text) München 1994, s253 - s274

s254 *Wir wissen nicht genau, wann die Organisation des Bildfeldes eingeführt wurde... Durch die Geschlossenheit und Glattheit der präparierten Bildoberfläche gewann das Bild... einen ihm eigenen, abgegrenzten Raum, im Gegensatz zu den prähistorischen Reliefs und Wandmalereien... Die darstellende Kunst¹⁷... konstruiert... ein Feld mit einer distinkten, planen (oder regelmäßig gekrümmten) Oberfläche und einer festen Grenze, die aus den geglätteten Kanten eines Artefakts bestehen kann. s257 Erst im späten zweiten Jahrtausend v. Chr. ... dachte man... an einen zusammenhängenden, isolierenden Rahmen... der... wie eine Stadtmauer das ganze Bild umschloß. Wenn er vorspringt und perspektivisch gemalte Bilder umfaßt, läßt der Rahmen die Bildoberfläche zurücktreten und verstärkt die Tiefenwirkung; er ist wie ein Fensterrahmen... Der Rahmen gehört dann eher zum Raum des Betrachters als zu der illusionären, dreidimensionalen Welt, die darin und dahinter eingeschlossen ist. s258 Eine verwandte moderne Praxis, das Ausschneiden des rechteckigen Bildes aus dem Rahmen... heutzutage in der photographischen Illustration von Büchern und Magazinen allgemein üblich... läßt uns eine andere Funktion des Rahmens klarer erkennen... Sie... betont das Partielle, Fragmentarische und Kontingente des Bildes, auch wenn das Hauptobjekt im Zentrum ist. Das Bild scheint willkürlich von einem umfassenden Ganzen abgetrennt und unvermittelt in das Gesichtsfeld des Betrachters gerückt. Das ausgeschnittene Bild existiert scheinbar nur für den Augenblick und nicht für eine ruhigere Betrachtung... Wenn das Gemälde einst innerhalb des Rahmens zurücktrat, so steht die Leinwand jetzt als eigenständiges Objekt vor der Wand, mit einer tangibel bemalten Oberfläche, die entweder mit abstrakten Motiven oder mit einer mehr oder weniger flachen Darstellung bedeckt ist und die Aktivität des Künstlers in entschiedenen Linien und Akzenten oder der großen Freiheit der Formen- und Farbwahl manifestiert. s259 Eine... Überschreitung des Rahmens ist häufig ein Ausdrucksmittel; eine Figur in Bewegung erscheint aktiver, wenn sie den Rahmen überschreitet... Der Rahmen erscheint dann nicht als Einfassung, sondern als die bildhafte Umgebung des Gemäldes. Und*

B

¹⁷ Die darstellende Kunst sei von der bildenden Kunst unterschieden, insofern letztere eng an die Entwicklung des Bildes im Abendland des 14./15. Jahrhunderts gebunden ist.

C *insofern er dazu dient, die Bewegung der Figuren zu betonen, wird auch das umgekehrte Verfahren verständlich: der Rahmen, der sich krümmt und nach innen ins Bildfeld wendet, um die Figuren zusammenzupressen und zu verstricken.*

D *s260 Das unbemalte leere Feld um eine Figur... ist... selbst bei... unabgegrenzten Darstellungen nicht ohne expressive Wirkung... die mögliche Aktivität ihres Körpers ausdrückt. Unvermeidlich wird der sie umgebende Raum nicht nur als Grund im Sinne der Gestaltpsychologie gesehen, sondern auch als zum Körper selbst gehörig und als eine Eigenschaften mittragend... Die Teilnahme des umgebenden leeren Raums am Bild-Zeichen des Körpers wird bei der Darstellung mehrerer Figuren noch offensichtlicher. Dann erzeugen die Zwischenräume einen Rhythmus von Körpern und leerem Raum und bewirken den Eindruck der Nähe, des Übergriffs oder der Vereinzelung, ganz wie die Raumintervalle bei einer wirklichen menschlichen Gruppe. s261 In der Mitte hat sie eine andere Qualität für uns, als wenn sie sich an der Seite befindet, auch wenn diese Lage dann durch ein kleines Detail ausgeglichen wird, das dem leeren Raum mehr Gewicht gibt... Die Eigen-*

E *schaften von höher und tiefer hängen vermutlich mit unserer Körperhaltung und der Beziehung zur Schwerkraft zusammen; verstärkt werden sie möglicherweise noch durch die visuelle Erfahrung von Erde und Himmel. s262 Wir leben mehr in der horizontalen Dimension als in der vertikalen, und wir sind nicht überrascht zu erfahren, daß dieselbe Linie in der Horizontalen kürzer aussieht als in der Vertikalen... Wo sich bewegende Figuren und aufeinanderfolgende Episoden dargestellt werden, kann das Bild in die Breite gedehnt und in übereinanderliegenden Streifen gegliedert werden, die wie ein geschriebener Text gelesen werden müssen. So kommt es, daß in manchen Bildern eine bestimmte Richtung vorherrscht, selbst wenn sie dem Auge als simultanes Ganzes gegeben sind. s267 Im Gegensatz zur mittelalterlichen Praxis erzwang die Perspektive für die auf die Bildoberfläche projizierten natürlichen Größen einen einheitlichen Maßstab.*

s270/71 Ich wende mich... der Bild-Substanz aus getuschten oder gemalten Linien und Flecken... zu... Man betrachte... die von einem Stift oder Pinsel gezogene oder die von einem scharfen Instrument geritzte Linie, die jedesmal denselben Gegenstand darstellt... Bei der Darstellung eines Gesichts müssen die Schwärze und die Dicke eines Umrisses nicht besonderen Attributen dieses Gesichts entsprechen... Der dicke schwarze Umriß ist ein künstliches Äquivalent der Erschei-

nungsform eines Gesichts und hat dieselbe Beziehung zu ihm wie die Farbe und die Dicke beim Umriß einer Landmasse auf einer Landkarte zum Charakter der Küste. Er würde für uns auch dann noch dasselbe Gesicht denotieren, wenn das Bild-Zeichen weiß auf schwarzem Grund ausgeführt wäre, so wie ein geschriebenes Wort in verschiedenfarbigen Tinten dasselbe bleibt. s274 Eine dickere Umrißlinie läßt die Figur massiver aussehen; eine dünne Linie kann ihre Feinheit und Grazie betonen; eine gebrochene Linie öffnet die Form für das Spiel von Licht und Schatten mit all seinen ausdrucksmäßigen Implikationen für die Auffassung der Dinge... Die Sichtbarkeit der Pigmentflecken... trägt... in einem impressionistischen Werk zur allgemeinen Wirkung des Leuchtenden und Luftigen bei... In der abstrakten Malerei ist das System von Markierungen, von Strichen und Flecken und gewissen Möglichkeiten, sie im Feld zu verbinden und zu verteilen, für einen arbiträren Gebrauch verfügbar geworden, unter Verzicht auf ihre Korrespondenz als Zeichen... Dennoch enthalten die in einem nichtmimetischen, nicht-interpretierten Ganzen eingesetzten Elemente noch viel von den Qualitäten und formalen Beziehungen der vorhergehenden mimetischen Kunst. Diese wichtige Verbindung wird von denen übersehen, die die abstrakte Malerei als eine Art Ornament oder als Regression auf eine primitive Stufe der Kunst ansehen.^{18 19}

G

¹⁸ Zur Beziehung von Abstraktem und Mimetischem in der Kunst sei auf die an späterer Stelle thematisierte Beziehung von Pappkarton, Bild und Kunstwerk verwiesen. Vgl. Wiesing-Exzerpt , s296 - 300

¹⁹ siehe dazu: Meyer Schapiro: Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Kunst [wie Anm. 2] s253f

Zweites Exzerpt aus

Wolfgang Schöne: Über das Licht in der Malerei. Berlin 1979 [Original 1954]

H s254 War die Oberflächenfarbe der Malerei des 16. bis 18. Jahrhunderts in erster Linie Oberflächenfarbe der dargestellten Gegenstandswelt und erst in zweiter Linie Oberflächenfarbe des Malgrundes... so dreht sich dieses Verhältnis... schrittweise um... Seit Constable, Delacroix, Courbet, Manet, Marées und den Impressionisten... wird die Farbe... in erster Linie zur Oberflächenfarbe der Bildleinwand.²⁰ s204 In der Malerei der Gegenwart ist die Farbe... so... an die Farbmaterie und an den Malgrund gebunden, daß diese materielle Bindung sowohl die zur optischen Ebene drängenden Kräfte wie die eigenen Raumkräfte der Farbe überspielt... Damit wird... das Erscheinen der Helle... an ihr Erscheinen als 'spezifische Helle' gebunden... unterliegt der Besonderung vom Allgemeinen ins Spezifische. Daher das Phänomen, daß – etwa bei Matisse – ein Weiß (das ja keine 'spezifische' Helligkeit hat) weniger 'hell' wirken kann als ein sattes Gelb... s200 Bei... Matisse, Bracque, Picasso... gibt... es... kein Beleuchtungslicht mehr... Licht und Schatten sind zur Farbe geworden, desgleichen gehören Schwarz und Weiß zur Farbenskala und drücken nicht mehr Licht und Finsternis aus. s255/56 Der Beleuchtungseindruck ist... an die... Oberflächenfarbe der Bildleinwand gebunden... Die Farbe... ist als... Oberflächenfarbe der Bildleinwand zugleich auf abstrahierende Gegenstandszeichen bezogen, die keine... gegenständliche Oberfläche besitzen... Ein Bild... etwa von Matisse erscheint... zwar... als ein beleuchtetes, aber als ein... vom Standortlicht beleuchtetes; das Bild als Kunstgegenstand gewinnt damit einen konkret-dinglichen Charakter... Als Ausgangspunkt dieser Farbe, so stark die Farbe... auch als Flächenfarbe zur Wirkung gelangt... bleibt die vom Standortlicht beleuchtete Oberflächenfarbe immer spürbar... Es kann daher nicht zur Bildung eigenlichtigen innerbildlichen Bildlichts kommen... Der Unterschied zum Mittelalter liegt in der Entgegengesetztheit der Ausgangspunkte: dort die Flächenfarbe, hier die Oberflächenfarbe. s210 Das Bildlicht steckt in der Farbe. Es wird von der Farbe gestaltet, indem sie... ihre 'spezifische Helligkeit' einsetzt... Das Farbganze der Bilder... entläßt... auch Licht aus sich... und zwar als demonstrativ materiell-stoffliche Farbe ein demonstrativ qualitativ bestimmtes Licht... Doch... dieses Licht ist nicht als Eigenlicht zu bezeichnen, da es nicht sich

²⁰ „Der Schwebezustand zwischen Beleuchtungslicht und Farblicht führt zu einem... besonderen Bildlichteindruck... Beispiele für dieses Bildlicht... sind gegeben... bei H. Rousseau, Chagall, Beckmann, Klee.“ In: Wolfgang Schöne: Über das Licht in der Malerei [wie Anm. 3], s210

²¹ „Einer der... Hauptunterschiede... der... farbigen Gemälde-Reproduktionen liegt... in ihrer Kleinheit, die mit e i n e m Blicke zu erfassen erlaubt, was vor dem Bilde selbst nur einem s c h w e i ß e n d e n Auge zugänglich ist... Ebenfalls ergibt... die ganz andere Beschaffenheit des Materials... eine andere ... farbige Oberflächenstruktur... Auch... reagieren... die verschiedenen Farben auf die Verkleinerung ihrer Farbflächen... nicht gleich, sondern verschieden... Abgesehen davon... ist es etwas anderes, ob wir z. B. ein großflächig ausgebreitetes Blau vor uns haben oder dasselbe Blau in kleinflächiger Konzentration... Der Aufnahme des Tiefenraumes dienen bei unserem Sehen auch die Bewegungen, durch welche sich Körper im Raume voreinander schieben... Wenn wir uns aber vor einem Gemälde bewegen, so tritt wieder das Gegenteil ein: wir bemerken dann nur um so deutlicher, daß es auf eine Fläche gemalt ist... Nur drängt sich bei... einem... uns ...nahen... Gemälde... deutlicher unserer Wahrnehmung auf... daß es eine ebene Tafel sei... als bei einem entfernten.“ In: A. a. O., s107/108

selbst, sondern der Farbe eignet. Es ist auch kein... 'gefärbtes' Licht. s200 Die Farbe ist nicht mehr, wie in der... abendländischen Malerei vom Mittelalter bis zum Impressionismus, eine Funktion des Lichts, – sondern umgekehrt: das Licht ist zu einer Funktion der Farbe geworden. s210 Eine Verwechslung mit dem Eigenlicht des Mittelalters kann diesem Farblicht nur dann drohen, wenn... zum Beispiel die glattflächigen Reproduktionen²¹ moderner Malerei... welche die Bilder gleichsam zu farbigen Glasfenstern machen und damit das ihnen eigene funktionale Verhältnis zwischen Farbe und Licht umkehren, also den modernen Farblicht-Charakter... in einen 'mittelalterlichen' Eigenlicht-Charakter verfälschen.

H

Exzerpt aus

Laszlo Moholy-Nagy: Von Material zu Architektur. (Neue Bauhausbücher) Hrsg. v. Hans M. Wingler, Mainz 1968 [Original Passau 1929]

I s78 *Technisches Kernproblem... der Impressionisten... war: die Farben zu ihrer elementaren Intensität, zum Leuchten zu bringen... Das kann geschehen entweder durch Nebeneinandersetzung von homogenen, reinen Farbwerten (gelb, rot, blau), oder durch Brechung (Nuancierung) der Töne. (Z. V. rot mit verschiedenem rosa – weißgebrochenes rot -, und mit verschiedenem braun – schwarzgebrochenes rot.)... Die Impressionisten behaupteten, daß die Atmosphäre trübend oder aufhellend auf die Farben wirkte, so daß das Licht mit wechselnder Intensität vibrierend auf den Bildern dargestellt werden müsse. Daher malten sie keine homogenen Flächen, sondern eine jeder Fläche wurde in kleinste Teile gegliedert, in verschiedene Ton- und Helligkeitswerte aufgelöst. Bald kam es zu Versuchen reliefartiger Auftragung des Pigments, die im auffallenden Licht eine selbsttätige Brechung der Farbtöne ergab (durch die Glanzlichter und Schatten der Pinselstriche). s80 Die Bemühungen der Einzelnen... fielen... sehr persönlich aus... Pinsel und flüssige Farbe, Spachtel und zähe Pigmentmasse kamen hier nicht klar zu ihrer Eigenwirkung. Sie waren nur Hilfsmittel bei der Wiedergabe der 'atmosphärischen' Wirkungen und mußten noch überwunden werden. Die Fakturerfindungen entstanden also fast zufällig aus der Absicht der besten Farben-(licht-)darstellung. s75 Besonders im Anfang der kubistischen²² Periode... ist... die Verbundenheit mit den elementaren Erlebnissen²³ des Materials, mit den Tastwerten, und der Faktur²⁴... 'greifbar'. s78 Im späteren Kubismus... wirken... die wiederentdeckten Eigenwerte von Material und Werkzeug... – von Darstellungsabsichten losgelöst – auch in sich, für sich. s82/83 Picasso... trat... mit einer völligen Umwertung der... Faktur auf den Plan... Er merkte, wie verschieden Tusche mit Pinsel, oder Tusche mit Feder, wie Aquarell, Tempera, Öl mit verschiedenen Werkzeugen... behandelt werden müssen... Er begann... das Objekt... Gitarre, Pfeife, Flasche, Glas... auf dem Tisch liegend... abzuschälen, auseinanderzulegen, um es in seiner Eigenart, in seinen Aufbauelementen völlig kennenzulernen... (Abb. 1) Picasso beobachtet sie einzeln, vorläufig ohne ihre Zusammenhänge. Er zerschneidet sie, schaut in ihr inneres und legt sie zergliedert nebeneinander... Ein Stück Zeitung wird auf das Bild ge-*

²² „Es ist höchst wahrscheinlich, daß die bewußten Anfänge des Kubismus eingeleitet waren durch die Äußerung Cézannes: 'tout dans la nature se modèle selon le sphère, le cône, et le cylindre; il faut s'apprendre à peindre ces figures simples, on pourra ensuite faire tout ce qu'on voudra.'“ In: Laszlo Moholy-Nagy: Von Material zur Architektur [wie Anm. 4], s77
Angenommen es ging damals darum, Bilder, Objekte die mittels perspektivisch-technischen Sehens entstanden sind, sichtbar zu machen, indem die analytische Technik der Bildzerlegung auf die Bilder selbst angewendet wurde, so kann dieses Prinzip dem der Groteske nahegerückt werden. „Die Ausgestaltung der Groteske macht ein perspektivisch-konstruiertes Feld als solches sichtbar.“ In: Arabeske Bildfassung 1, s99

²³ „Alles funktioniert auf der Basis des heutigen Produktionssystems, das nur äußerliche Anlässe der Gütererzeugung kennt. Die Hetze des Geld- und Machtgewinnes beeinflusst die ganze heutige Lebensform bis in die Grundgefühle des

einzelnen: er denkt nur noch an die Sicherung nach außen, statt sich um seine innere Sicherung zu bemühen... Es handelt sich heute um... die Wiedergewinnung der biologischen Grundlagen... Die Technik darf... niemals Ziel, sondern stets nur Mittel sein.“ In: Laszlo Moholy-Nagy: Von Material zur Architektur [wie Anm. 4], s11-13

klebt... Das Sezierte wird hintereinander geschichtet... manchmal wiederum ineinandergewoben, durchdrungen, immer in der Mannigfaltigkeit optischer Ordnungstendenzen... auch der Schatten entsteht durch Kleben... so entsteht das Relief... (Abb. 2) aus aufgenagelten Bretterstückchen, die... die von den Impressionisten geforderte, licht- und schatten-erfüllte Verlebendigung der Fläche also die 'malerische Wirkung'... selbst liefern konnten ohne Hilfsmittel der Farbstoffbrechungen... Hier ist der Scheideweg. Ein Schritt weiter, und das Bild und damit die Bemühungen, das Wesen des Objekts auf malerischen Wegen zu ergründen, sind gescheitert...

²⁴ „Struktur – Textur – Faktur – Häufung: Struktur: Die unveränderbare Aufbauart des Materialgefüges nennt man Struktur. Jedes Material besitzt also Struktur; Metalle z. B.: kristallinische, Papier: faserige Struktur. Textur: Die organisch entstandene Abschlußfläche jeder Struktur nach außen heißt Textur... Faktur: Faktur... die Oberfläche des von außen her veränderten Materials... Z. B: Musterungen (Hämmerschläge), vollkommene Glätte (gedrückt und poliert), Lichterscheinung (Spiegelung, Reflexion, Farbbrechung)“. In: A. a. O., s33.
„Häufung: Der vierte oft schwer bestimmbare Materialzustand ist die regelmäßige, rhythmisch gegliederte oder unregelmäßige Häufung. Sie ist meist leicht veränderbar. Organische Zusammenhänge sind bei Häufungen schwer festzustellen; als Ganzes sind sie nicht Synthese, sondern Addierung. Oft sind sie mit ‚Faktur‘ verwandt“. In: A. a. O., s48



Abb. 1. Pablo Picasso: Stilleben
(Zeichnung mit geklebten Papierstreifen) 1913²⁵

²⁵ a. a. O., s81, Abb. 60

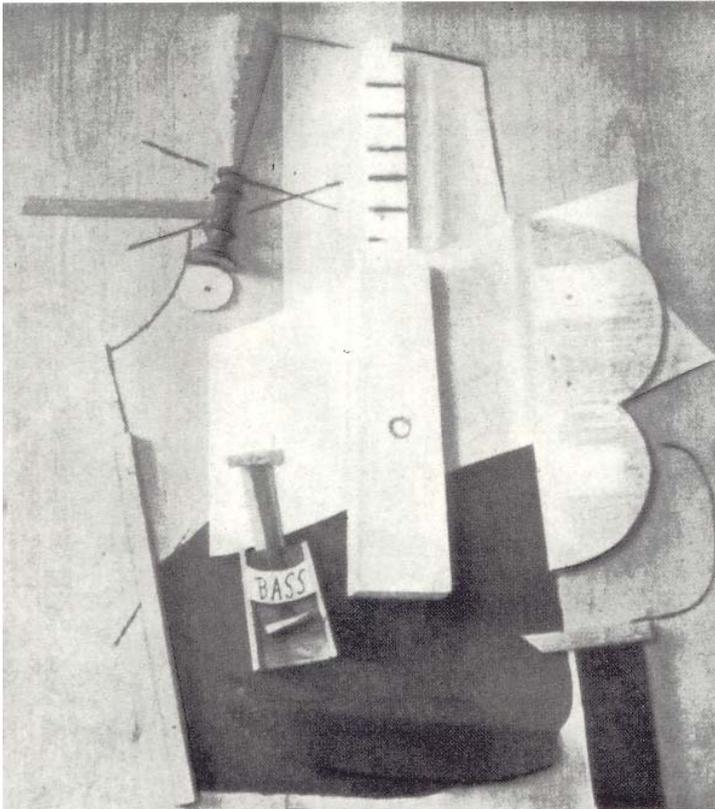


Abb. 2. Stilleben (Relief) 1913²⁶

²⁶ a. a. O., s82, Abb. 61

s85 Die nächste Handlung müßte sein: das Objekt selbst, im ganzen oder zerschlagen, in Originalgröße auf ein Brett zu montieren. D. h. in der Wirklichkeit: alles auf dem Tisch stehen zu lassen... Picasso besinnt sich auf die 'malerischen' Ausdrucksmöglichkeiten und kehrt zur Fläche zurück... Die Fakturerfindungen übersteigern sich. Er pinselt, spachtelt, kämmt, kratzt das Pigment; er mischt es mit Sand, Zement, Grafit. Alles, um das schillernd farbige Erlebnis der inneren und äußeren Lichterscheinungen – und nicht mehr die Gegenstände – festzuhalten. s86 Der Vorwurf des Bildes beugt sich... den Gesetzen einer Bildordnung, die sich aus den Beziehungen der Farbe, des Hell-Dunkels, der Lagen, Richtungen, Proportionen von Linien und Flächen und der Faktur kristallisiert... Jetzt beginnt der Bildraum, die Fläche selbst, Gegenstand der Analyse zu sein. Er wird gegliedert... wird als ein starrer Körper angenommen, dessen Geheimnis man nahezu treten versucht mit Schnitten und Durchdringungen, mit Umstülpen und Fellabziehen (was die eigentliche Technik des Films ist)... Sogar die reliefartigen Fakturwerte werden aufgegeben, die durch Schatten und Glanzlichter die Farbe selbsttätig intensivierten. Sie weichen einer illusionistischen Faktur, einer Flächenmusterung, die aus der feinsten Vertei-

lung der verschiedenfarbigen, hellen und dunklen Flecken und Lineamenten besteht. Die reliefartige Faktur wurde damit in die Fläche transportiert... (Abb. 3)



²⁷ a. a. O., s87, Abb. 64

Abb. 3. Harlekin mit Gitarre (Ölbild) 1924²⁷

In diesem Augenblick mündet Picasso von dem bisher konsequent vorstoßenden Weg in den des üblichen 'Malers'. Das wirkliche Problem bog er dadurch um. Es wurde später von den Konstruktivsten (Tatlin, Rodtschenko, Lissitzky, Moholy-Nagy) – Neoplastizisten (Mondrian, Doesburg) und Suprematisten (Malewitsch) – wieder aufgenommen... und... von Malern der... abstrakten Malerei... fortgesetzt: Insbesondere in der Umsetzung der... von allen äußeren Anlässen... unabhängigen Farbform... Für sie war die Malerei nicht überwiegend ein Problem des Materials – sondern der psycho-fysischen Wirkungen. Farbe.²⁸ s88/89 Ihre Bemühung war darauf gerichtet, die gefundenen optischen Ausdrucksmittel rein zu verwenden, ohne die Verbiegung ihres Sinnes, die unausbleiblich ist, wenn sie mit Assoziationen von Naturobjekten über-

²⁸ „Wärme, Kälte, Nah- und Fernwirkung, Leicht und Schwer der Farben, Luxwert usw.“
In: A. a. O., s86

I deckt werden... Zielsetzung des Konstruktivismus... war es... den Farbstoff (das Pigment) zu überwinden oder... zu sublimieren, um aus dem elementaren Material der optischen Gestaltung, aus dem direkten Licht, den Ausdruck zu realisieren... Statt Farbe: Licht... Auf polierte Flächen, Metall... werden mit Hilfe von Spritzapparaten dünnste, irisierende, fließende Farbschichten aufgetragen, die durch den reflektierenden spiegelnden Untergrund aufgelockert, fluktuierend erscheinen. s90 Durch Spiegelung und Reflexe dringt die Umgebung in die Bildebene ein... die Fläche wird zu einem Teil der Atmosphäre, des atmosphärischen Grundes, indem sie die außer ihr existierenden Lichterscheinungen aufsaugt: sehr im Gegensatz zu früher, als das Bild nur ein zur Landschaft hin geschnittenes Loch, eine illusionistische Fensteröffnung war. Dieses Stadium ist... der Abschluß des Impressionismus: Die Überwindung der Fläche nicht zur Plastik, sondern zum Raum²⁹ hin... Hier ergibt sich die... Ausdeutung des letzten Bildes von Malewitsch... eine weiße, quadratische Leinwand, mit einer gleichwohl weißen, kleinen quadratischen Fläche darauf... Hier war... der ideale Schirm geschaffen... für die Licht- und Schatteneffekte, die - aus der Umgebung stammend - darauf geworfen werden können. Das Gleiche, was... die Filmleinwand - verwirklicht. Es scheint, daß - entwicklungs-technisch - das *m a n u e l l e* Bild von den reineren 'malerischen' Lichtgestaltungsmöglichkeiten der Projektion überholt wird. Seit der Erfindung des Films beschäftigen sich viele manuelle Maler mit diesem Problem: Projektion, Licht, Bewegung, Durchdringung... Die Fotografie ist... auch eine Brücke dazu... s89 Bis heute die vollkommenste Umsetzung des fließenden Lichtes auf einen Projektionsschirm, hier: auf die lichtempfindliche Schicht des fotografischen Papiers...³⁰ ist... die... fotografische Faktur ('Fotogramm' kameraloses Foto)...(Abb. 4)

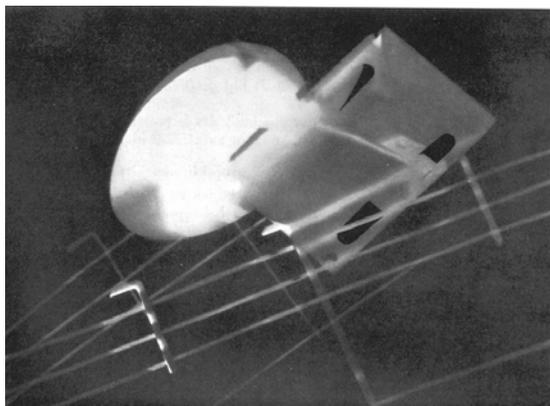


Abb. 4. Moholy-Nagy: Fotografische Faktur („Fotogramm“ kameraloses Foto) 1925³¹

²⁹ „Raumerlebnis ist... biologische Funktion:... Der Mensch erfaßt... den Raum: Von seinem Gesichtssinn aus in Erscheinungen wie: Weite Perspektiven, sich treffende, schneidende Flächen, Ecken, klare Durchsichten, Durchdringungen, Maßverhältnisse, Licht. Von seinem Gehörsinn aus: Durch akustische Erscheinungen. Von der Bewegung aus: In verschiedenen Raumrichtungen, durch Kommunikation... horizontal, vertikal, diagonal, Kreuzungen, Sprünge usw... Raum ist auf einer höheren Stufe erlebbar durch den Tanz. Der Tanz... kann den Raum verdichten, ihn gliedern: der Raum dehnt sich, sinkt und schwebt - fluktuierend in alle Richtungen... Von seinem Gleichgewichtssinn aus: Durch Kurven, Drehungen... Ferner... von... anderen raumerlebend funktionierenden... Sinnestätigkeiten... unseres Körpers, die Atmosphärisches und Telepatisches aufnehmen und weiterleiten.“ In: A. a. O., s194/95 „Die letzte und höchste Stufe der Raumgestaltung ist offensichtlich ihre Erfassung vom biologisch möglichen her... Es kommt nicht auf eine 'plastische', bewegte Außengestaltung an, sondern nur auf die Raumverhältnisse, die die für einen Gestaltungsplan nötigen Erlebnisinhalte festlegen... Öffnungen und Begrenzungen, Durchlöcherungen und bewegliche Flächen reißen die Peripherie zur Mitte und stoßen die Mitte nach außen. Ein stetes Fluktuieren seitwärts und aufwärts, strahlenhaft, allseitig“. In: A. a. O., s222;

siehe auch s215
„Raumgestaltung auf der
Bühne und im Film“

³⁰ Über das Verfahren selbst
vgl. Laszlo Moholy-Nagy:
Malerei, Fotografie, Film.
(Neue Bauhausbücher)
Hrsg. v. Hans M. Wingler,
Mainz 1967 [Original
Passau 1927]

³¹ Laszlo Moholy-Nagy:
Von Material zur Architek-
tur [wie Anm. 4] s89,
Abb. 66

³² „Auch der Futurismus
behandelte in seiner
essentiellen Problematik als
zeitliche ‘Überblendung’
filmische Probleme, lange
bevor der Film zur Ausnüt-
zung seiner ureigenen
Problematik kam.“
In: A. a. O., s90

³³ „Ich sehe das Problem
der ‘Malerei’ als ein
Problem der autonomen
optischen Gestaltung an.
So mußte ich mich auf
solche Beispiele beschrän-
ken, die dieses Problem
klären.“ In: A. a. O., s91

s90 *Der Kubismus... nimmt... besonders in der Behandlung
der Fakturwerte... ein ausgesprochen fotografisches Problem...
vorweg... wie... die... simultane Sichtproblematik des Films.
(Allerdings als Nebeneinander, gegenüber dem Nacheinander
der kinetischen Projektion) Die Simultanität wird im Kubis-
mus durch die Methode der gleichzeitigen Aufsicht, Schräg-
sicht, Zerlegung... erzielt... als räumliche ‘Überblendung’.*^{32 33}

Zweites Exzerpt aus

Markus Brüderlin: Die Einheit in der Differenz. Die Bedeutung des Ornaments für die abstrakte Kunst des 20. Jahrhunderts. Von Phillip Otto Runge bis Frank Stella. O. A. (Diss. GH Wuppertal) 1994

J s144 *Die entscheidende Bildleistung, die Runge mit der Arabeske in die romantische Bildkonzeption einbrachte, läßt sich auf einen zentralen Begriff bringen, der... im 20. Jahrhundert mit der abstrakten Kunst voll zum Tragen kommt: Selbstdarstellung... der Begriff der 'Selbstdarstellung'... bezeichnet das Vermögen, den Akt der Verbildlichung, die Bildlichkeit selbst und die bildnerischen Mittel (Farbe, Form usw.) in einer reflexiven Behandlung zum eigentlichen Thema zu machen. Die Selbstdarstellung entspringt umgekehrt aber auch dem Bewußtsein eines Ungenügens, nämlich das Höchste, Letztendlichste, mithin das Transzendente nicht im Bild festhalten zu können. Daraus folgt die Notwendigkeit, dieses Unvermögen selbst zum Bildinhalt zu machen. s146 Ging es bei Runge um eine Selbstdarstellung des Bildlichwerdens... um die Art und Weise des Abbildens, so kam seit dem Impressionismus... über Kubismus und Konkretismus bis zu Op Art die 'Selbstdarstellung der Wahrnehmung' als ein entscheidendes Paradigma der modernen Kunst zum Tragen.*

K s143 Runge definierte die Fläche auch vom Rand her und verlieh dem Bildformat ornamentale Eigenschaften. (Abb.)³⁴ s147 *Figur und Grund... näherten sich... an... interpretieren... die Bedingungen der Bildlichkeit.*³⁵ s148 *Durch die Aufwertung der Betrachterposition rückte... die Wahrnehmung ins Zentrum der künstlerischen Thematisierung.*³⁶ s150 *Runges Bildlichkeit... war... wie wohl die Graphiken schon auf einen geometrischen Schematismus verallgemeinert waren und obwohl das zentralperspektivische Netz... als ornamentale Flächenkonstruktion gelesen werden konnte... einer plastischen Gegenständlichkeit verpflichtet... Man müßte überprüfen, inwiefern aus dieser Spannung zwischen dem ornamentalen Flächenschematismus und der gegenständlichen Detailbehandlung die formale Genese einer fortlaufenden Abstrahierung bis zur reinen Form nachzuweisen wäre. Zwei miteinander verschränkte Paradigmen spielen diesbezüglich eine wesentliche Rolle. Die Verflächigung des Bildraumes bis zur formalen und materiellen Angleichung von Träger und Malerei und die Befreiung der Linie von ihrer formbeschrei-*

³⁴ siehe Abbildung: P. O. Runge: Der kleine Morgen. In: Arabeske Bildfassung 3, s186

³⁵ „Jörg Traeger verwies auf... Kandinskys Dualismus von ‚Großer Abstraktion‘ und ‚Großer Realistik‘... die beiden Hauptparadigmen der Moderne... einerseits... Malewitschs absoluten Formwillen und andererseits... Duchamps absoluten Dingwillen... ‚Beide Extreme der klassischen Moderne... waren... in einem einzigen Lebenswerk, nämlich im Werk Runges, latent enthalten und vorgegeben‘.“ [vgl. Jörg Traeger: Das Ideale und Reale. Ph. O. Runges Bedeutung für die Kunst des 20. Jahrhunderts. In: Wege zur Kunst und zum Menschen. Festschr. f. H. Lützeler. Hrsg. v. F.-L. Kroll, Bonn 1987, s361]; zit. in: Markus Brüderlin: Die Einheit in der Differenz [wie Anm. 5] s149

³⁶ „Bei Arnold Gehlen ist der Aspekt der ‚Selbstdarstellung‘ unter dem Begriff ‚Reflexionszustand‘ gefasst“. [vgl. Arnold Gehlen: Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei. Bonn/Frankfurt am Main 1960, s62ff]; zit in: Brüderlin, a. O., s148

³⁷ Theodor Hetzer: Das Ornamentale und die Gestalt. Stuttgart 1987; zit in: Brüderlin, a. a. O.

³⁸ Der Übergang von P. O. Runge, sowie von A. Hölzels Werk zur modernen Kunst wird ausführlich thematisiert im Aufsatz von Michael Lingner: Zwischen Ausdrucksbewegung und Begriffsbildung. In: Ornament und Geschichte. Studien zum Strukturwandel des Ornaments in der Moderne. Hrsg. v. Ursula Franke und Heinz Paetzold. (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft: Beiheft 2) Bonn 1996

benden konturierenden Funktion. Dabei differenziert sich die Linie in zwei abstrakte Formprinzipien: einerseits zum Flächengerüst der 'Struktur', die zwar, wie Theodor Hetzer³⁷ zeigte, immer als ornamentaler Grund dem gegenständlichen Bild mitgegeben ist... andererseits zur reinen, bewegten 'Spur'... Hinsichtlich Philipp Otto Runge wäre... festzustellen, daß in dessen arabesker Bildkonzeption schon die entscheidenden Aspekte der Bedeutung des Ornamentalen für das Abstraktwerden der Malerei enthalten waren: Ideengeschichtlich ein neues Verhältnis von Kunst und Natur, epistemologisch ein neuer Bezug von Allgemeinem und Besonderem, semiologisch die Aufschließung ornamentaler Selbstdarstellung für den Begriff der 'Selbstreferenzialität', formal die Befreiung von Form, Farbe und Fläche als Selbstwerte des Bildnerischen und kategorial ein neues Verhältnis von Tafelbild und Dekor.³⁸

K

Exzerpt aus

Pierre Bourdieu: Die historische Genese einer reinen Ästhetik. In: Gebauer, Gunter / Wulf, Christoph (Hrsg.): Praxis und Ästhetik. Neue Perspektiven im Denken Pierre Bourdieus. Frankfurt am Main 1993

s17 *Das Auge des Kunstliebhabers des 20. Jahrhunderts... ist ein Ergebnis von Geschichte: Von der Phylogenese her ist der reine Blick, der das Kunstwerk so zu erfassen vermag, wie es erfasst sein will, nämlich an-sich und für-sich, als Form und nicht als Funktion, untrennbar vom Auftreten von Produzenten. s20 Diese agieren wie ein mit Spielsinn ausgestatteter Spieler der, wie für das Spiel geschaffen, weil durch das Spiel geschaffen, das Spiel spielt und dadurch erst dem Spiel Existenz sichert. Das Feld der Kunst bringt gerade durch sein Funktionieren die ästhetische Disposition hervor, ohne die das Feld nicht funktionieren könnte. Besonders aber und vor allem vermittelt über die Konkurrenz, die die Spielteilnehmer in Widerspruch zueinander setzt, reproduziert es unaufhörlich das Interesse am Spiel, den Glauben an den Wert dessen, was auf dem Spiel steht.*

s16/17 *Indem er seine eigene Erfahrung eines kultivierten und gebildeten Menschens einer bestimmten Gesellschaft, zum Gegenstand seiner Überlegungen macht, ohne dabei die Geschichtlichkeit seiner Reflexion wie auch die des Gegenstandes, auf den sie sich richtet, zum Objekt zu machen, erhebt der reine Denker einer reinen Kunsterfahrung unwissentlich eine partikuläre Erfahrung in den Rang einer transhistorischen Norm jeder künstlerischen Wahrnehmung ... Ohne hier alle Definitionen aufzuzählen, die nur Varianten der kantischen Analyse sind (wie die von Strawson vorgebrachte: die Funktion des Kunstwerks ist es keine Funktion zu haben³⁹) können wir... ein idealtypisches Beispiel... aufführen: Harald Osborne zufolge zeichnet sich die ästhetische Haltung durch die Konzentration der Aufmerksamkeit aus (sie trennt das wahrgenommene Objekt von seiner Umgebung), durch die Suspendierung diskursiver und analytischer Tätigkeiten (sie läßt den soziologischen und historischen Kontext unberücksichtigt), durch die Interesselosigkeit und das Losgelöstsein (sie trennt die vergangenen geistigen Interessen von den zukünftigen), durch die Gleichgültigkeit gegenüber der Existenz des Objekts.^{40 41} ... Die Suche nach der Grundlage der ästhetischen Einstellung und des Kunstwerks dort, wo sie sich tat-*

³⁹ vgl. Strawson: Aesthetic Appraisal and Works of Art. In: Freedom and Resentment, London 1974, s178-188; zit. in: Pierre Bourdieu: Die historische Genese einer reinen Ästhetik [wie Anm. 9], s16

⁴⁰ Die hier beschriebene „ästhetische Haltung“ entspricht dem Zustand der „Wahrnehmungsspeicherung“ bzw. der „Phantasie“ im Entwurf von E. A. Poe. In: Arabeske Bildfassung 4

⁴¹ vgl. Harald Osborne, The Art of Appreciation, London 1970; zit. in: Pierre Bourdieu: Die historische Genese einer reinen Ästhetik [wie Anm. 9], s16

sächlich befindet, in der Geschichte der Kunstinstitution... setzt ein Verständnis des Analytikers von sich selbst voraus, das sich weder durch eine einfache Analyse der gelebten Erfahrung des Werks erreichen läßt, insofern diese Erfahrung auf dem aktiven Vergessen der Geschichte beruht, deren Ergebnis sie ist, noch durch eine Analyse der gewöhnlich zum Erfahrungsausdruck verwendeten Sprache, insofern auch sie geschichtliches Produkt eines Enthistorisierungsvorgangs ist. s22 Es geht um die Beschreibung der progressiven Entstehung der Gesamtheit der Sozialbedingungen, die die Künstlerperson als Produzenten des Fetisches möglich machen, der das Kunstwerk ist; d. h. der Konstitution des Kunstfeldes (in das auch die Analytiker, angefangen bei den noch so kritischen Kunsthistorikern, eingeschlossen sind) als einem Ort, an dem sich... der Glaube an den Wert der Kunst und an die dem Künstler zugehörige Kraft zur Wertschöpfung produziert und reproduziert.

s20 Wer hat... den 'Schöpfer' als anerkannten Hersteller von Fetischen geschaffen? Und wer verleiht seinem Namen, dessen Berühmtheit das Maß seines Anspruchs auf eine Existenz als Künstler abgibt, und dem Erwerb dieses Namens, der ähnlich dem Namensschild großer Modeschöpfer den Wert des Gegenstandes, auf dem es angebracht wurde, vervielfacht (was den ganzen Einsatz in den Streitigkeiten um Zuschreibung und Macht der Experten ausmacht), ihre magische oder, wenn man es vorzieht, ontologische Wirkungskraft? Wo findet sich das letzte Prinzip der Wirkung von Etikettierung, von Benennung, von Theorie (ein besonders passendes Wort, da es ums Sehen, 'theorein', und ums Sehen-Lassen geht), die, indem sie den Unterschied, die Einteilung, die Trennung einführt, das Heilige produziert?

s26 Man... könnte... endlos fortfahren, Begriffe aufzuführen, die, angefangen bei der Schönheitsidee, in verschiedenen Epochen unterschiedliche, infolge künstlerischer Revolutionen sogar vollkommen gegensätzliche Bedeutungen angenommen haben: So beispielsweise der Begriff 'fini' (vollendet/ausgeführt), der sich durch Manet und die Impressionisten aus der Kunst ausgeschlossen findet, nachdem sich zuvor in ihm das untrennbar zugleich ethische und ästhetische Ideal des akademischen Malers niedergeschlagen hatte.

Folglich sind die bei der Wahrnehmung und Wertschätzung des Kunstwerks verwendeten Kategorien zweifach mit dem geschichtlichen Kontext verbunden: Sie sind mit einem räumlich und zeitlich bestimmten gesellschaftlichen Universum verbunden und unterliegen Anwendungen, die ihrerseits durch

die soziale Stellung der Anwender gekennzeichnet sind, die die konstitutiven Dispositionen ihres Habitus in den von den Kategorien möglich gemachten ästhetischen Wahlentscheidungen einsetzen.

s28-30 Die Historisierung der Denkformen, die wir auf den geschichtlichen Gegenstand anwenden und die das Produkt dieses Gegenstandes sein können, eröffnet weit jenseits eines bloß historistischen Relativismus die einzig wirkliche Chance, und sei sie auch noch so klein, der Geschichte zu entkommen... Wie die reine Malerei, deren notwendige Entsprechung der reine Blick ist und die... dazu bestimmt ist, an-sich und für-sich betrachtet zu werden, als Malerei, als Spiel der Formen, Valeurs und Farben und nicht wie ein Diskurs (ut poesis), d. h. ungeachtet jeden Bezugs auf transzendente Bedeutungen, ist auch dieser Blick Ergebnis eines... Prozesses, einer von der Geschichte selbst im Verlauf aufeinanderfolgender Revolutionen bewirkten tatsächlichen Wesensanalyse; Revolutionen, die - wie im religiösen Bereich - jedesmal die neue Avantgarde im Namen der Rückkehr zur Strenge des Anfangs dazu führen, der Orthodoxie eine reinere Definition der künstlerischen Gattung entgegenzusetzen... Allgemein gesagt, geht die Entwicklung der unterschiedlichen Felder kultureller Produktion in Richtung größerer Autonomie mit einer Art reflexiver und kritischer Rückwendung der Produzenten auf ihre eigene Produktion einher, die dazu führt, deren eigenes Prinzip und spezifische Voraussetzungen freizulegen. Dies zum einen deshalb, weil der Künstler, der fortan in der Lage ist, jeden äußeren Zwang oder jede Forderung von außen zurückzuweisen, seine Beherrschung dessen behaupten kann, was ihn definiert und was seine Besonderheit ausmacht, d. h. die Form, die Technik, kurz, die somit als ausschließlicher Zweck der Kunst eingesetzte Kunst. s31 Der zweite Grund dieser reflexiven und kritischen Rückkehr der Kunst zu sich selbst besteht in der Tatsache, daß in dem Maße, wie das Feld sich selbst einschließt, die praktische Beherrschung der spezifischen Fertigkeiten, die in die vergangenen Werke - in die durch eine ganze Körperschaft von Fachleuten der Erhaltung und Würdigung, von Historikern der Kunst und der Literatur, von Exegeten und Analytikern klassifizierten, kodifizierten, kanoisierten Werke - eingeschrieben sind, zum Bestandteil der Zutrittsbedingungen in das Feld der Produktion wird. Daraus folgt, daß im Gegensatz zur Lehre eines naiven Relativismus die Zeit der Geschichte der Kunst wirklich unumkehrbar ist und diese Geschichte die Form von Kumulativität annimmt.

s32 Tatsächlich scheinen die aus der reinen Sorge um die Form hervorgegangenen Werke dazu bestimmt zu sein, die ausschließliche Gültigkeit der internen, einzig auf die formalen Eigenschaften aufmerksame Lesart zu bestätigen und alle Anstrengungen unbeachtet zu lassen oder zu vereiteln, die sie auf einen gesellschaftlichen Kontext zurückzuführen beabsichtigen, gegen den sie sich herausgebildet haben. Und dennoch reicht zur Umkehrung der Situation die Beobachtung aus, daß die Weigerung, die die Ambition der Formalisten jeder Art von Vergeschichtlichung entgegengesetzt haben, auf einer Ignoranz ihrer eigenen gesellschaftlichen Bedingungen der Möglichkeit beruht... Der geschichtliche Prozess... wird... vergessen, in dessen Verlauf die gesellschaftlichen Bedingungen der Freiheit gegenüber äußeren Bestimmungen sich herausbildeten, d. h. das relativ autonome Produktionsfeld und die Ästhetik oder das reine Denken, die er ermöglicht.

Exzerpt aus

Arthur C. Danto: Die Malerei jenseits der Geschichte.
In: Neue Rundschau. Poesie und Erlösung. Hrsg. von
Martin Bauer, Helmut Mayer und Uwe Wittstock. Heft
4. Frankfurt am Main 1997

s102 *Die moderne Kunst ist durch Geschmack definierte Kunst, die im wesentlichen für Geschmacksbegabte, genauer gesagt für Kritiker, geschaffen wurde... In der afrikanischen Kunst bestimmt eher die Empfindung die Form, nicht der Geschmack... Picasso bei seiner Begegnung mit jener Kunst im Trocadero 1907... , Diese... afrikanischen Masken... hatten etwas Magisches... Diese Negerskulpturen waren Fetische... Sie halfen gegen alles - gegen fremde, bedrohliche Geister... Auch ich bin gegen alles. Auch ich glaube, daß alles fremd ist und feindlich... Aber alle diese Fetische hatten denselben Zweck: Sie waren Waffen, die die Menschen davor schützen sollten, von irgendwelchen Geistern unterjocht zu werden... Dort muß mir plötzlich die Idee zu 'Les Demoiselles d'Avignon' gekommen sein.⁴²*

s99 *Tatsächlich löste die Moderne viele Grenzen auf, vor allem indem sie Objekte diverser Kulturen ästhetisierte beziehungsweise formalisierte, die Riegls Zeitgenossen... wohl jenseits der Grenzen des Geschmacks angesiedelt hätten.*

s101 *Alle Museen sind Museen der modernen Kunst, insofern als ein Urteil dessen, was Kunst ist, auf einer formalistischen Ästhetik basiert. s99 Albert Barnes hatte nicht die geringsten Schwierigkeiten damit, afrikanische Skulptur Seite an Seite mit den modernen Kunstwerken auszustellen. s100/101 Das liegt allerdings daran, daß... Kunst ahistorisch betrachtet... werden konnte gemäß dem, was Greenberg, Kant folgend, Geschmack nennt... Geschmack war die Zentralidee der Ästhetik des achtzehnten Jahrhunderts... ,Die große Vielfalt des Geschmacks wie auch der Meinung, die man in der Welt findet, ist zu offensichtlich, um nicht jedermann ins Auge zu fallen', schrieb Hume. ,Wer jedoch über einen weiten Horizont verfügt, der auch ferne Völker und längst vergangene Zeiten umspannt, den überrascht noch mehr die große Uneinheitlichkeit und Widersprüchlichkeit.⁴³... Doch würde der Verstand, so führt er weiter aus, sich ebenfalls gegen eine so absurde Behauptung wehren wie die, daß ein Werk eines Dichters wie Ogilby mit dem von Milton vergleichbar sei - eine Behauptung, so Hume, die so verstiegen ist wie die ein*

⁴² Jack Flam: A Continuing Presence: Western Artists/ African Art. In: Daniel Shapiro: Western Artists/ African Art. The Museum of African Art, New York 1994 1994, s61-62; zit. in: Arthur, C. Danto: Die Malerei jenseits der Geschichte [wie Anm. 10]

⁴³ David Hume: Of the Standard of Taste. Essays, Literary, Moral, and Political. London 1898, s134-49; zit. in: Danto, a. a. O.

Sandhaufen sei so hoch wie der Pik von Teneriffa. Und wenn jemand auf falschen ästhetischen Urteilen oder Vorlieben beharre, dann drücke sich darin lediglich eine gewisse geschmackliche Unbedarftheit und vor allem eine mangelhafte Geschmacksbildung aus. Wie die Beschreibung nahelegt, unterscheidet sich der ästhetische Geschmack kaum von einem anspruchsvollem Gaumen; in beiden Fällen zeigt Schulung, daß bestimmte Dinge letztlich lohnender - und ästhetisch besser- sind als andere. Hume weist darauf hin, daß es Kritiker gibt, die verlässliche Urteile zu fällen imstande sind, weil sie sich von der Allerweltsmeinung distanzieren und ihrer Phantasie freien Lauf lassen... Die Prämisse bildet die Grundlage von Kants merkwürdiger These, etwas schön zu finden heiße, stillschweigend ein allgemeingültiges Urteil zu fällen - will sagen, vorzuschreiben, ein jeder müsse es schön finden...

s96 Es ist ein heroischer Versuch, Rahmenerzählungen gänzlich abschaffen zu wollen... man würde damit genau das verschleiern, was ich für das historische Merkmal der Gegenwart halte - daß nämlich keine Meistererzählung mehr gilt.

s105 Nach meinem Dafürhalten ähnelt unsere Situation am Ende der Kunstgeschichte der Situation vor Beginn der Kunstgeschichte - bevor also der Kunst eine Erzählung aufgepfropft wurde, in der die Malerei zur Heldin avancierte und alles, was nicht hineinpaßte, als jenseits der Geschichte und damit außerhalb der Kunst überhaupt liegend verworfen wurde. Vasari beschließt seine Erzählung mit Michelangelo und Leonardo und natürlich mit Raffael... Zeitlich... waren sie... nahe an Dürer, der etwa die Goldarbeiten der Azteken ohne die geringsten begrifflichen Schwierigkeiten akzeptieren konnte, ohne die Notwendigkeit zu verspüren, sie als größer denn alles in Europa zu bezeichnen oder ihnen mit Herablassung zu begegnen... Vor Beginn der Kunstgeschichte gab es... keine... Unterscheidung zwischen Kunst und Handwerk.

s97 In meiner eigenen Version der Vorstellung davon, 'was die Kunst will', ist das Ende und die Erfüllung der Geschichte der Kunst das philosophische Verständnis dessen, was die Kunst ist, ein Verständnis, das man erlangt, so wie wir ein Verständnis unseres Lebens erlangen, nämlich durch die Fehler, die wir machen, die Irrwege, die wir einschlagen, die falschen Bilder, die wir allmählich aufgeben, bis wir lernen, wo unsere Grenzen liegen und innerhalb dieser Grenzen zu leben. Der erste Irrweg bestand darin, die Kunst eng mit Abbildung zu identifizieren. Der zweite war die materialistische Ästhetik Greenbergs, bei der Kunst sich von dem abwendet,

was den bildlichen Inhalt überzeugend macht, nämlich von der Illusion, und sich den greifbaren materiellen Merkmalen der Kunst zuwendet, die von Medium zu Medium wesentlich andere sind... Entsprechend verlagerte die Kritik ihren Ansatz von der Deutung dessen, wovon Werke handelten, auf eine Beschreibung dessen, was sie waren... Sie ging von der Bedeutung zum Sein über oder, wenn man so will, von der Semantik zur Syntax.

Exzerpt aus

Martin Henatsch: Die Entstehung des Plakates. Eine rezeptionsästhetische Untersuchung. Hildesheim/Zürich/NewYork 1995

Rezeptionslenkung durch Werkstrukturen:

⁴⁴ „Jedes Kunstwerk ist, auch bei größtmöglicher Offenheit, so strukturiert, daß es nur eine eingeschränkte Zahl von Interpretationen zuläßt... U. Eco liefert hierfür das Beispiel des weißen Rauschens, bei dem die Totalität an Informationen letztlich zu Informationslosigkeit führt.“ [Vgl. Umberto Eco: Das offene Kunstwerk. Frankfurt am Main 1977 [Original Mailand 1962], s41]; zit. in: Martin Henatsch: Die Entstehung des Plakates. [wie Anm. 12], s84/85

⁴⁵ „Gerade die dem Kunstwerk zugestandene Polyvalenz und die daraus resultierende Breite möglicher erst durch den Rezipienten auszufüllender Bedeutungsfelder... wird... gesellschaftlich relevant... Sie enthält somit... eine utopische Dimension. Eine hierauf Bezug nehmende Ästhetik eröffnet - angesichts der Parallelität der Erkenntnis von Unbestimmtheit und Diskontinuität auch in den modernen Naturwissenschaften... neue Möglichkeiten der Auseinandersetzung mit einer Welt, die nicht mehr in einfachen und eindeutigen Kausalitätsverhältnissen zu fassen ist.“ In: Henatsch, a. a. O., s87. „Auch die beiden Neuralbiologen

s85 *Der individuellen Kunstaneignung ist... bei der Bedeutungsgewinnung... durch... (werk)immanente Strukturen ein Rahmen gesetzt.⁴⁴ Dessen Beschaffenheit zu untersuchen, ist ein Ziel der Rezeptionsästhetik.⁴⁵ s89 Der Rezeptionsvorgang muß in Abhängigkeit der im Werk vorgegebenen beeinflussenden Strukturen sowie der lokalen, gesellschaftlichen, historischen... psychologischen Faktoren gesehen werden. s91 ,Wenn wir davon ausgehen, daß Werke erst im Gesehen werden ihre, Realität gewinnen, so heißt dies, daß dem Verfaßtsein der Werke Aktualisierungsbedingungen eingezeichnet sein müssen, die es erlauben, den Sinn des Werkes im Rezeptionsbewußtsein des Empfängers zu konstituieren. Daher bezeichnet das Konzept des impliziten Betrachters... die Gesamtheit der Vororientierungen, die ein Werk seinen möglichen Betrachtern als Rezeptionsbedingungen anbietet... das ist eine Werkstruktur, durch die der Empfänger schon vorgedacht ist, auch dort, wo sich Werke... um einen Empfänger nicht zu kümmern scheinen... So rückt das Konzept des impliziten Betrachters die Wirkungsstrukturen des Werkes in den Blick, durch die der Empfänger zum Werk situiert und mit diesem durch die von ihm ausgelösten Erfassungsakte verbunden wird⁴⁶ s94 Als reale Betrachter können wir zu einem späteren Zeitpunkt nur partiell dem idealen Rezipienten entsprechen.*

s259 *Die... Tradition... des Plakates... hat einen möglichen Ausgangspunkt in der dem Kunstanspruch des Plakates zunächst diametral entgegenstehenden Autonomieästhetik des ausgehenden 18. Jahrhunderts. s261 Für einen Vertreter der Autonomieästhetik... Karl Philipp Moritz⁴⁷... bildet... Kunst, durch den Schein des Schönen ausgezeichnet, den notwendigen Gegenpol zur Realität. Sie übernimmt damit eine Aufgabe, die Jahrhunderte lang die Religion zu erfüllen hatte s261 Ein in völliger Autonomie stehendes Kunstwerk bezieht seinen eigentlichen Wert... aus sich selbst heraus und bedarf keines Betrachters. So wird das 'Nicht-Wirken-Wollen' zum Wesensmerkmal wahrer Kunst erklärt s262 dem Betrachter*

L *subjektive Kompetenz zuzugestehen, ihn gegenüber der Autonomie der Institution einer unantastbaren und utopischen Kunst zu emanzipieren und ihn mit den Widersprüchen der Wirklichkeit zu versöhnen, ist eine der Hauptaufgaben, die sich... die Populärästhetiken des 19. Jahrhunderts gestellt haben... Sie erreichen ihren Höhepunkt in der Diskussion um das Kunstgewerbe und die Kunsterziehung zu Beginn unseres Jahrhunderts. s267 Etwa zeitgleich entstanden verschiedene stark auf die Naturwissenschaft bezogene Ästhetiken... Diese finden in besonderem Maße ihren Niederschlag in den Beiträgen und Diskussionen der Kunstzeitschriften. s262 Das Plakat als Kunst der Straße ist nahtlos in diesen Prozeß einzureihen. s99 Als eines der wichtigsten Gestaltungskriterien des Plakates wird immer wieder seine Orientierung am Betrachter als ausschlaggebende Instanz hervorgehoben.*

s26 Nach der Erfindung der Lithographie durch Alois Senefeler 1796... werden die ersten lithographischen Druckanstalten gegründet. Die Erfindung von Schnellpressen und lithographischem Farbdruck... schließen sich in den 30er Jahren an... Meister der französischen Buch- und Illustrationskunst, wie z. B... Grandville, (1803-1847)... Daumier (1808-1879)... verbindet eine... Art der pointiert-ironischen Formensprache, mit der sie Menschen in alltäglichen Situationen schildern. s37 Parallelen zwischen Karikatur und Plakat liegen in der... Prägnanz und Zuspitzung auf das Typische, welches eine intendierte Aussage schlagartig erfaßbar machen soll.

M s43 *Notwendige Schlußfolgerungen aus den Präsentationsbedingungen, denen das Plakat auf der Straße ausgesetzt ist... sind... wenige, aber große Figuren, Beschränkung der weithin sichtbar flächig aufgetragenen Farben... und Abstimmung von Bild und Text.*⁴⁸

N s109 *Als... wesentliches strukturelles Moment der Plakat-Präsentation, steht die Leer- oder Unbestimmtheitsstelle.*

s81 *Es entstehen Leerstellen⁴⁹, die sich aus der konkreten Bestimmtheit mehrerer aufeinander folgenden Ansichten ergeben. s109 Sie wirken durch bewußte Informationsverweigerung rezeptionslenkend. Es werden Sinnzusammenhänge in der bildlichen Darstellung offen gelassen, die eigentlich für das komplette Verständnis der Werbebotschaft eines Plakates notwendig sind. Zweck dieses Verfahrens ist die Anregung des Betrachters zu eigener Vervollständigung dieses Defizits und die Weckung seiner Aufmerksamkeit bzw. Neugier... Zugleich kann die beigefügte Schrift durch Leerstellen innerhalb der bildlichen Darstellung entstehende Unsicherheiten wieder aufheben.*

Humberto Maturana und Francesco Varela behandeln das Problem der Kommunikation zwischen verschiedenen Einheiten, seien es Werk und Betrachter oder Milieu und Organismus. Deren Verhältnis wird... als - wenn auch strukturabhängig - offen bezeichnet. Beide wirken füreinander ‚als gegenseitige Quellen von Perturbationen‘... Der ‚Wandel, der aus den Interaktionen zwischen dem Lebewesen und seiner Umgebung resultiert‘ wird ‚zwar von dem perturbierenden Agens hervorgerufen, aber von der Struktur des perturbierenden Systems determiniert‘... Dieser Prozeß gegenseitiger Zustandsveränderung wird von den Biologen als ‚strukturelle Koppelung‘ bezeichnet.“ [Humberto R. Maturana und Francesco J. Varela: Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln des menschlichen Erkennens. Bern/München/Wien 1987 [Original 1984], s110]; In: Henatsch, a. a. O., s95

⁴⁶ Wolfgang Kemp: Der Anteil des Betrachters. München 1983, s32; für die Kunstgeschichte übertragen aus: Wolfgang Iser: Der Akt des Lesens. München 1976, s8; In: Henatsch, a. a. O.

⁴⁷ vgl. Karl, Philipp Moritz: Über den Begriff des in sich Vollendeten. In: Ders.: Werke. (Bd. 2) Hrsg. v. Horst Günther, Frankfurt am Main. 1981, Bd. 2, s543; zit in: Henatsch, a. a. O.

⁴⁸ „Die Entdeckung des japanischen Farbholzschnitts... von Utamaro (1753-1806) oder Hokusai

(1760-1849)... findet... aufgrund den... diesen... kennzeichnenden Elementen der einfachen und flächigen, aber kräftig umrissenen Zeichnung ohne Binnenmodellierung und ohne Schattenwurf... in England... und... Frankreich... bei Plakat Künstlern großen Anklang.“ In: Henatsch, a. a. O., s37 „Als... Ursprungsort des künstlerischen Plakates... muß... Paris angesehen werden... Jules Chéret (1836-1932)... „Plakatzeichnen ist wie Freskomalerei; man muß die besonderen äußeren Umstände in Betracht ziehen, unter denen das Werk erscheinen wird, und danach seine Methode einrichten“. [Jules Chéret, zit. aus Jean Louis Sponsel: Das moderne Plakat. 1879, s20]. In: Henatsch, a. a. O., s41

⁴⁹ a. a. O., Wolfgang Iser: Die Appellstruktur der Texte. (Konstanzer Universitätsreden). Konstanz 1970, s13ff.; zit in: Henatsch, a. a. O.

⁵⁰ Vgl. Henry van de Velde: Die Linie [1910]. In: Hans Curjel (Hrsg.): Zum neuen Stil. München 1955, s185ff; zit in: Henatsch, a. a. O.

⁵¹ Vgl. Henry van de Velde: Das neue Ornament [1901]. In: Hans Curjel (Hrsg.): Zum neuen Stil. München 1955, s99; zit in: Henatsch, a. a. O.

⁵² Henry van de Velde: Kunstgewerbliche Laienpredigten. Leipzig 1902, s189; zit in: Henatsch, a. a. O.

⁵³ Henatsch, a. a. O., Abb. 18 „Van de Veldes Tropon-Plakat aus dem Jahr 1898...

Fünf rezeptionstheoretische Kategorien der Plakatgestaltung:

- Abstraktion: s113 *Die... Arabeske... gewinnt aufgrund der starken Resonanz gegenüber der lithographischen Reproduktion von Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians I. durch Strixner im Jahr 1808 erneut an Aktualität. Diese Ausgabe ist auf Grund ihrer lithographischen Technik als eine der 'Urahn' des Plakates in Deutschland zu bezeichnen. s117 Der zeitliche Ablauf der Betrachtung und des Lesens sowie das Verhältnis zwischen beiden Vorgängen ist in der Struktur der Arabeske implizit angelegt... Die ihr zugrundeliegende Prozeßhaftigkeit, welche z. B. die Lese-richtung als Orientierungspunkt aufgreift, ist ohne entsprechende Berücksichtigung des Rezeptionsvorganges nicht mehr denkbar.*

s122 *Die Linie wird als Ausdrucksträger von Gebärden und Gefühlen psychologisch definiert. s120 Ihr Korrespondenzpunkt liegt in der individuellen Psyche des Betrachters. Ohne die eigene freie Schönheit und Bedeutung der Linie zu leugnen, wird ebenfalls Zweckgebundenheit und Nützlichkeit als ihre Voraussetzung gefordert.* ⁵⁰ s121 *„Diese Ornamentik ist vor allem notwendig, sie entsteht aus dem Gegenstande, mit dem sie verbunden bleibt, sie weist auf seinen Zweck oder auf seine Entstehungsweise hin, sie hilft ihm, sich der Aufgabe,*

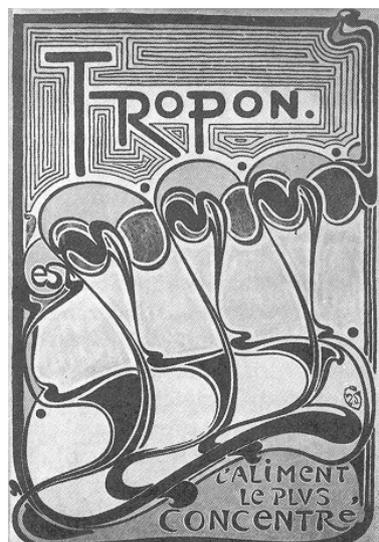


Abb. 5. Henry van de Velde: Tropon, 1898⁵³



Abb. 6. Lucian Bernard: Stiller, 1908⁵⁴

P die ihm zufällt, seiner Nützlichkeit, noch mehr anzupassen.⁵¹ s124 ‚Gemütslinien‘ entfalten eine Kraft, deren ‚Energie... auf den Mechanismus des Auges in der Weise (wirkt), daß sie ihm – dem Auge – Richtungen aufzwingt.⁵² Diese zunächst diffuse und nur allgemein durch den Rezipienten aufnehmbare Energie erzeugt Spannungen, die Motivation für deren Auflösung und Konkretisierung schaffen. Das abstrakte Plakat ist durch einen hohen Grad an Unbestimmtheit gekennzeichnet. Er ist neben der Suggestivkraft der Linie eines seiner wichtigsten Ausdrucksmittel... Die durch die Abstraktion erzeugte Leerstelle wird bei dieser Plakatgattung, durch den erläuternden Text abgefangen. (Abb. 5, 6)

Q - Allegorie: s169 Die Allegorie hält durch Verallgemeinerung Distanz zum Betrachter... Aufgrund mangelnder Subjektivität und Selbständigkeit wird Identifikation verhindert. s159 Anstelle allegorischer Überhöhung wird als Nachfolge des Formenvorrats alter Historien... im Stil traditioneller Kunstauffassung... (seit dem 18. Jahrhundert in der Malerei)... das Genre s158 mit Figuren der zeitgenössischen Alltagswelt... gesetzt. s160 Aufgrund dieser Natürlichkeit wird der Betrachter in die Lage versetzt, selbst den Sinnzusammenhang von figürlicher Szenerie und hierin eingebetteten Produkten zu leisten. (Abb. 7)⁵⁵

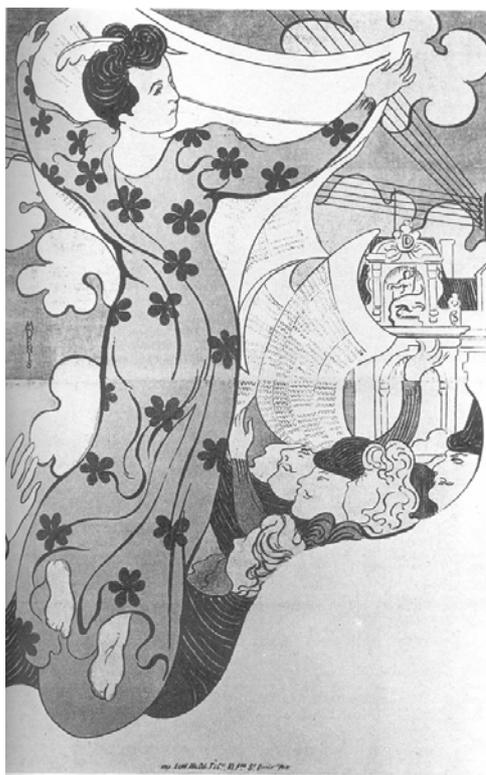


Abb. 7. Maurice Denis: La Dépeche, 1892⁵⁶

weist... neben dem Schriftzug ‚TROPON ist Eiweiß Nahrung‘... abstrakt gehaltene, flächig aufgefaßte Ornamente auf... Im unteren Teil... nehmen... drei rhythmisch schwingende... an pflanzliche Blütenstände mit Samenkörpern erinnernde Flächen... in einer als Wurzelbereich deutbaren Fußzone mit breitem Schwung Anlauf, verjüngen sich, um dann in einer eleganten Wellenbewegung mehrfach wieder an- und abschwelkend nach oben zu streben. Dabei findet ein mehrmaliger Funktionswechsel der in schwarz gehaltenen Linien zwischen Ornamentkörper und begrenzender Kontur statt. Ein Wechsel zwischen Positiv- und Negativform... provoziert... den Eindruck eines verwirrenden Linienlabyrinths... Die... Schrift fällt im oberen, gelb unterlegten und eher ruhig gehaltenen Teil kräftig und statisch aus, paßt sich in der Blütenzone deren schwungvollen Duktus so sehr an, daß sie beinahe nicht mehr wahrgenommen werden kann, und definiert schließlich in dem orangefarbenen Fußfeld in nüchterner Gestalt ‚Tropon‘ als Eiweiß-Nahrung.“ In: A. a. O., s112/113

⁵⁴ a. a. O., Abb. 53
„Bei... Lucian Bernhard... erfuhr nun auch die künstlerisch überhöhte und auf Individualität zielende Suggestivkraft der Linie ihre Verdinglichung durch kaufmännische Anwendung auf die Ware. Dem für sich stehenden und graphisch isolierten Werbeobjekt kommt... ein eigener ästhetischer Wert zu. Die Produkte sind

reduziert und stilisiert in den Bildvordergrund gestellt. Lediglich ein... knapp bemessener Text hebt stichwortartig im Hintergrund den Produktnamen erläuternd hervor. Dieses Prinzip wird auf alle Produktparten, seien es Streichhölzer... Kaffee, Zigaretten, Schuhe... übertragen. Jedes dieser Plakate wirkt durch seine bestechend einfache Form, in der das Produkt vorgestellt wird sowie durch den mit wenigen Aufhellungen erzielten Glanz, die es wie im Bühnenlicht erstrahlend erscheinen lassen.“ In: A. a. O., S141

⁵⁵ „Benjamin... bringt... die... Bedeutung... der Allegorie... in den Zusammenhang mit der aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgerissenen, zum Kauf ausgepriesenen Ware: ‚In der Tat heißt die Bedeutung der Ware: Preis; eine andere hat sie, als Ware nicht.‘ Aber: ‚Wie die Ware zum Preis kommt, das läßt sich nie ganz absehen. – Ganz ebenso ergeht es dem Gegenstand in seiner allegorischen Existenz. Es ist ihm nicht in die Wiege gesungen worden, zu welcher Bedeutung der Tiefsinn des Allegorikers ihn befördern wird.‘“ [W. Benjamin: 1974, VI. o. A., S466; zit. aus: Monika Wagner: Allegorie und Geschichte. (Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 9) Hrsg. Ulrich Hausmann und Klaus Schwager, Tübingen 1989, S27]; In: Henatsch, a. a. O., S166. „Er kritisiert Goethes Konzept für das Kunstwerk, dem die Funktion der Verklärung der Idee durch das Phänomen zugeschrieben

- Demonstration: S184 *Der Präsentationsmodus ‘Demonstration’... ist... besonders häufig bei Theater- oder Revueplakaten aufzufinden. S173 Er... funktioniert nach der Idee, daß der Betrachter als Zuschauer in einem Theater eine Szene erlebt und dort auf etwas hingewiesen wird, was zwar in seiner Erlebnissphäre stattfindet, doch dabei eine für die klassische Bühne typische Distanz zu ihm bewahrt. S172 ‚Ein Vorrecht ist der Plakatkunst mit der Schauspielkunst gemeinsam. Beide dürfen bewußt versuchen, sich in Kontakt mit dem Publikum zu setzen, es gewissermaßen anreden. Was einem Bilde zum Tadel gereichen könnte, kann hier ein Vorzug werden.‘⁵⁷... Wenn hier davon gesprochen wird, daß ein bewußtes Ansprechen des Betrachters ‘dem Bilde zum Tadel gereichen’ würde, schwingt noch deutlich ein an idealistischen Kunstvorstellungen ausgerichtetes Bildkonzept⁵⁸ mit, dem durch die Förderung des modernen Plakates entgegnet werden sollte.*

- Konfrontation: S195 *Da die Figuren quasi aus ihrem fiktiven Rahmen hinaus auf den Betrachter zutreten und ihn unmittelbar und aggressiv mit ihrer Existenz konfrontieren, benenne ich diese Kategorie mit dem Titel ‘Konfrontation’.* (Abb. 8)



Abb. 8. Henri de Toulouse-Lautrec: Le Revue Blanche, 1895⁵⁹

wird. Dies führe zu einer idealistischen Verklärung der Realität... Als isolierte Fragmente der Realität stellen die Einzelphänomene genau das Nichtsein bzw. Nichtvorhandensein einer idealistischen Wahrheit unter Beweis... Der Brüchigkeit seiner Wahrheitsvorstellung kommt die Allegorie – als Fragment, als Torso der wahren Welt – am nächsten.“ In: A. a. O., s167/168

⁵⁶ a. a. O., Abb. 66
In einem „Zeitungsplakat aus dem Jahr 1898... hebt... Maurice Denis... eine schwebende... weibliche Figur... jedoch aufgrund ihrer zeitgenössischen Kleidung für die Zeit 'normale' Frau... mittels scharfen Farbkontrastes von... denen... ab, die nach den von ihr verteilten Zeitungsblättern greifen... Sie... unterbricht mit ihrem Körper die oben gespannten Telegrafeneleitungen... Als gedankliche Mittlerin von plastisch nicht mehr vorstellbarer – Kommunikation... verkörpert... sie... aber weniger die Telegraphie, als daß sie aufgrund ihrer auffälligen

Farbigkeit und schwungvoll linear gestalteten weiblichen Eleganz die Funktion eines Blickfängers und Assoziationsauslösers für den Betrachter übernimmt“. In: A. a. O., s157. „Aufgrund dieser Natürlichkeit wird der Betrachter in die Lage versetzt, selbst den Sinnzusammenhang von figürlicher Szenerie und hierin eingebetteten Produkten zu leisten“. In: A. a. O., s160

⁵⁷ Maria Brinckmann: Nachwort.: In: (Kat. D. Museums für Kunst und Gewerbe) Plakat-Ausstellung. Hamburg 1896, s89; zit in: Henatsch, a. a. O.

⁵⁸ „In der französischen Malerei um 1750 läßt sich die Entwicklung der Präsentationsformen beobachten, die der Demonstrations-Kategorie zugrunde liegen... Die Illusion... der... Versunkenheit... von Figuren Jean-Baptiste-Siméon Chardins (1699–1779) oder... Jean Baptiste Greuze (1725–1805)... kann nur aufgrund der fiktiven Ausgrenzung

möglicher Betrachter innerhalb des Bildraumes funktionieren.“ In: Henatsch, a. a. O., s174

⁵⁹ a. a. O., Abb. 94
Eine „aus dem Bildraum führende Dynamik weist Toulouse-Lautrecs Plakat für die Zeitschrift der Nabis 'La Revue Blanche'... auf. In starker Ausschnitthaftigkeit wird eine in dickem, hochgeschlossenem Wintermantel und mit modischem Hut bekleidete Schlittschuhläuferin gezeigt. Ihre Tätigkeit ist jedoch nur aus der Beobachtung des schwungvollen Bewegungsablaufes zu erschließen, denn aufgrund des gewählten Drei-Viertel-Ausschnitts sind die Schlittschuhe selber nicht sichtbar... Hier scheint eine direkte Begegnung innerhalb des Betrachterraums möglich. Die Bewegung führt jedoch in ihrer Richtung knapp am Betrachter vorbei, was der dargestellten Situation mehr Glaubwürdigkeit verleiht, da ein Zusammenprall mit dem Betrachter ansonsten unvermeidbar wäre.“ In: A. a. O., s202

- Identifikation: s217 *Die erwünschte Beziehung des Konsumenten gegenüber der angepriesenen Ware oder Dienstleistung wird über den vermittelnden Weg der zur Identifikation anregenden Bildfiguren zum eigentlichen Hauptthema der Plakate dieser Kategorie. s215 An die Stelle der Direktheit idealer Darstellung wird die Indirektheit einer den Akt der Betrachtung lenkenden Präsentation gesetzt. s217 Die Figuren... beschreiben die erwartete Einstellung des Rezipienten gegenüber der Werbung und ihrer Objekte... Die darstellende Handlung besteht in erster Linie in dem Prozeß konzentrierter Wahrnehmung, des Aufmerksamwerdens, des Staunens und des Bewunderns. (Abb. 9)*



Abb. 9. Otto Fischer: Kunstanstalt fuer Moderne Plakate Wilhelm Hoffmann Dresden, 1896⁶⁰

⁶⁰ a. a. O., Abb. 111
„In diesem Plakat
...wurde... der Akt
intensiver Betrachtung
eines Blattes... herausge-
griffen... Der mit der Pfeife
im Mund still verharrende
Künstler... gibt... auch dem
anspruchsvollsten
Betrachter die Möglichkeit,
sich mit... ihm... gedank-
lich zu identifizieren.“ In:
A. a. O., s221

⁶¹ vgl. Ludwig Hollfeld: Das
moderne Plakat. In: Die
Kunst für Alle (Heft 13).
1897/98, s99; zit in:
Henatsch, a. a. O

s214 *In der Zeitschrift 'Die Kunst für Alle'... heißt es... 1897... daß das Motiv einer Figur, die dem Beschauer den Rücken zukehrt, Schule gemacht habe...⁶¹ Dabei übernimmt die Repoussoirfigur eine Mittlerfunktion, deren Position für*

S *den Betrachter reizvoll erscheint. (Abb. 10)⁶² s209 So ist die Rückenfigur als Identifikationsangebot an den Betrachter zu verstehen. Der Raum in dem sie sich befindet, öffnet sich zum Betrachter hin... Ihr Standort markiert den Verlauf der ästhetischen Grenze. An ihr endet nicht nur der Bereich illusionärer Verschmelzung mit dem Betrachtterraum, sondern gleichzeitig auch die Sphäre der Abbildbarkeit und Faßbarkeit der Realität. (Abb. 11)*



Abb. 10. Caspar David Friedrich: Frau am Fenster, 1822⁶³

⁶² „Der amerikanische Reklamepsychologe Walter Dill Scott kann in seinem Werk „Psychology of Advertising“ das Phänomen, sich von einer lediglich abgebildeten, also fiktiven Personen ansprechen zu lassen oder sich mit ihr zu identifizieren, nicht erklären. Er konstatiert... daß diese Absurdität dem praktischen Wert solcher Form von Suggestion keinen Abbruch leiste.“ [Vgl. Walter, Dill Scott: The Psychology of Advertising. Boston [Erstaufgabe 1908] 1913, s91]; In: Henatsch, a. a. O, s210

⁶³ Henatsch, a. a. O. Abb. 101, Friedrichs Gemälde ist ein Beispiel für den Einsatz des Bildmotivs der „Rückenfigur“ in der Kunst.



Abb. 11. Fred Walker: Woman in White, 1871⁶⁴

⁶⁴ a. a. O., Abb. 4
 „Auf dem Plakat... 'The Woman in White'... ist die Schwellsituation wörtlich thematisiert... Der lange Umhang der in leichter Unterperspektive gegebenen Frau fällt über die unterste, zu einem Schriftfeld umfunktionierte und die Bildgrenze markierende Stufe... Die identifikatorische Kraft der Rückenfigur wird lediglich durch den angstvollen Blick gebrochen, den die Frau zurückwirft. Er schafft ein Gegenüber von Betrachter und Bildfigur.

Trotzdem kann dieser Moment der Konfrontation nicht überwiegen... Die eigentliche Grenze liegt innerhalb des Türrahmens.

Bis hierher kann der Betrachter folgen. Der Bereich dahinter ist nur mit Hilfe der individuellen Phantasie des Rezipienten, der sich den nächsten Schritt der Frau auszumalen vermag, vorstellbar.“

In: A. a. O., s212/213

⁶⁵ Walter Benjamin: Das Passagen-Werk. Frankfurt am Main 1982, s533; zit in: A. a. O.

Plakat und Reklame:

s231 *Die Straße wird... im Laufe des 19. Jahrhunderts als öffentlicher Raum entdeckt... dies wird... durch Walter Benjamins Figur des 'Flaneurs', die er seinem Passagenwerk als inhaltsbestimmendes Konstrukt zugrundegelegt hat, beschrieben: „Straßen sind die Wohnungen des Kollektivs. Das Kollektiv ist ein ewig unruhiges, ewig bewegtes Wesen, das zwischen Häuserwänden soviel erlebt, erfährt, erkennt und ersinnt wie Individuen im Schutze ihrer vier Wände. Diesem Kollektiv sind die glänzenden emaillierten Ladenschilder so gut und besser ein Wandschmuck wie im Salon dem Bürger ein Ölgemälde'.*⁶⁵ s227 *Am Ende einer Plakatentwicklung, als deren Zäsur das Jahr 1914 gelten kann... ist. s231 die Berücksichtigung der Öffentlichkeit... als eines der wesentli-*

chen Merkmale moderner Reklame anzusehen. s256 Die während des 19. Jahrhunderts entstandene Chance wachsender Aktivierung der Betrachter-Instanz wurde... durch den Einsatz der Reklamewissenschaft mit dem Ziel der Manipulation des Rezipienten unterlaufen.⁶⁶

s276 Simmel baut seine Kulturphilosophie auf der Dialektik wachsender kultureller Objektivationen und dem deren Komplexitäts- und Abstraktionsgrad... ausgesetzten Subjekt auf... Hierbei müsse... einem für das 19. und 20. Jahrhundert typischen Phänomen Beachtung geschenkt werden... ,daß das Bedeutende in der gegenwärtigen Epoche nicht mehr durch die Individuen, sondern durch die Massen geschehe.⁶⁷ Dies ist auch für das Plakat von besonderer Bedeutung.

s277 Adorno greift... die Antinomie von Subjekt und Objekt in der modernen Massengesellschaft in seinem Aufsatz „Kultur und Verwaltung“ (1960) auf. Indem er einerseits Kultur als den ‚perennierenden Einspruch des Besonderen gegen die Allgemeinheit‘... definiert und zweitens eingesteht, daß derselbe Kulturbegriff heute nicht mehr ohne die ihm geradezu komplementäre Verwaltung... gedacht werden kann.

s278 Die moderne Gesellschaft – so Adorno – neige zur Versöhnung beider Pole und damit zur Neutralisierung des den Begriff von Kultur notwendig konstituierenden kritischen Moments. Er wird aufgelöst in etwas zwar Eigenständiges, aber auch auf mögliche Praxis hin Entäußertes... ,Indem der Kulturbegriff seine mögliche Beziehung auf Praxis einbüßt, wird er selbst ein Moment des Betriebs; das herausfordernd Unnütze daran wird zum toleriert Nichtigen‘... Damit sei... Kultur ‚längst zu ihrem eigenen Widerspruch, zum geronnenen Inhalt des Bildungsprivilegs geworden und gliedere sich nur mehr in den materiellen Produktionsprozeß als dessen verwalteter Anhang ein‘⁶⁸. s279 Die Feststellung, daß die Ware zum Zweck der Erhöhung ihres Tauschwertes dem Prozeß der Ästhetisierung unterworfen werde, rückt in das Zentrum kritischer Beobachtungen von Kultur. Sie ‚erweist sich als ein Komplement jener... Fragestellung, die die Kommerzialisierung des Ästhetischen in den Mittelpunkt stellt.‘⁶⁹... Die Kulturkrise sei letztlich keine der bildnerischen Sprache, sondern eine der ihr dialektisch entgegenstehenden Gesellschaft. Diese könne der Kunst keinen anderen Platz mehr einräumen, als den, Ware zu sein... Ein Kunstwerk könne zu keinen verbindlichen Aussagen führen, ‚solange es im Augenblick seiner Fertigstellung als Ware verdinglicht wird statt als Ausdruck menschlicher Beziehungen... zu fungieren.‘⁷⁰

⁶⁶ „Ferdinand Avenarius (1856-1923)... bemerkte, daß man ...ohne ein weit entwickeltes Ankündigungswesen gar nicht mehr auskommen könne... allerdings... schrieb er ... „Das Dreinreden, das Sichaufdrängen, das in der guten Gesellschaft verpönt ist, oder gar das Erschleichen meiner Aufmerksamkeit gibt dem Reklame-mann erst den Befähigungsnachweis. Im bestimmten Sinne ist die moderne Reklame deshalb Stölerin von Berufs wegen. Sie drängt sich zwischen unsre Gedanken, sie lenkt uns von unserm Innenleben ab, sie hilft, das Bewußtsein mit dem zu beschäftigen, was in diesem Augenblicke gerade draußen ist“. [Ferdinand Avenarius: Reklame und Kultur. In: Kunstwart, 1908, s259]. In: Henatsch, a. a. O., s233

⁶⁷ Georg Simmel: Philosophie des Geldes. Gesamtausgabe Bd. 6. Hrsg. v. David P. Frisby, Klaus Christian Köhnke, Frankfurt am Main 1989 [Original 1900] s648; zit in: Henatsch, a. a. O.

⁶⁸ vgl. und zit. aus Theodor W. Adorno: Soziologische Schriften I. Hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1979, s128, s122, s132, s14; In: Henatsch, a. a. O.1

⁶⁹ Hans Heinz Holz: Die Repristination des Ornaments. In: Ders: Vom Kunstwerk zur Ware. Studien zur Funktion des ästhetischen Gegenstands im Spätkapitalismus. Neuwied/Berlin 1972 [Ersterscheinung 1968], s38; zit in: Henatsch, a. a. O.

⁷⁰ Holz, a. a. O., s28; zit in: Henatsch, a. a. O.

Exzerpt aus

Lambert Wiesing: Phänomene im Bild. München 2000

s104 Nelson Goodmans... *Gedanke lautet:... Spätestens angesichts der Entwicklung der Kunst im zwanzigsten Jahrhundert gilt es, davon auszugehen, daß, ein Ding zu bestimmten Zeiten als Kunstwerk fungieren kann und zu anderen nicht' (S.87). Der Kunststatus einer Sache ist keine Eigenschaft substantieller, sondern funktioneller Art... Wenn... Kunst ein... funktionales Phänomen ist... spielt es folglich keine Rolle, ob die Kunst Werke produziert oder nicht... Ein Kunstwerk kann für abwesende Dinge und Sachverhalte stehen, das nennt Goodman ‚Denotation‘. Es kann aber auch für Eigenschaften seiner selbst als Zeichen auftreten, das nennt er ‚Exemplifikation‘. Aber es ist in jedem Fall ein Zeichen... gerade die wichtigste These, nämlich alle Kunst habe notwendigen Zeichencharakter... scheint... in sprachanalytischen Ästhetiken nicht der Begründung notwendig zu sein... Der Künstler muß nach diesem Ansatz etwas herstellen, das Sinn und Bedeutung hat, das auf etwas verweist - und sei es nur auf sich selbst.*

s124 Auch... *Sartres Überlegungen zur Kunst sind eine Antwort auf die Frage ‚Wann ist Kunst?‘ Auch er versteht Kunst als eine Funktion, die ein Gegenstand aufgrund einer Verwendung und Interpretation übernimmt. s107 Doch Sartre... vertritt genau die entgegengesetzte Ansicht... Goodmanns...: Sobald ein Gegenstand als Zeichen dient, hört sein Kunst-dasein auf, und er wird für Sartre zu einem schlichten pragmatischen Instrument, das man für einen Kommunikationszweck nutzt. s108 Ein Zeichen ist - dies ist ein klassisch phänomenologischer Gedanke - in seiner Zeichenfunktion transparent... Man beachtet... es selbst nicht, sondern man ist durch... es hindurch mit der Aufmerksamkeit bei dem Bezeichneten. Doch dieser medialen Vermittlung kann man sich verweigern und dem Zeichen als materiellen Gegenstand selbst seine Aufmerksamkeit geben... Doch... Sartre... geht es... wie Phänomenologen immer wieder gefordert haben, um die Arbeit an einer Ästhetik, die die Opposition von Materialismus und Idealismus aufhebt⁷¹ s109 Sartres... Antwort ist... Der Künstler stellt einen Gegenstand her, und zwar einen Gegenstand besonderer Art... um in der Vorstellung des Rezipienten ein Gebilde präsent werden zu lassen... ‚Die einzige Veränderung, die... der Künstler an... der Farbe vornehmen wird, ist, daß er sie in einen imaginären Gegenstand verwan-*

⁷¹ „Phänomenologie ist... weder Materialismus noch... Philosophie des Geistes. Ihre... Leistung besteht darin, die vortheoretische Schicht aufzudecken, in der beide Idealisierungen ihr relatives Recht erhalten und überwunden werden.“ (Merleau-Ponty: 1984 (1960), s45-67); In: Lambert Wiesing: Phänomene im Bild. [wie Anm. 14], s108

delt. Es liegt ihm ganz fern, Farben und Töne als eine Sprache anzusehen... der Maler will keine Zeichen auf die Leinwand malen, er will ein Ding schaffen... er schafft ein imaginäres Haus auf der Leinwand und nicht ein Zeichen von einem Haus' (S. 14f.) ... Das Bild ist ein Musterbeispiel, an dem man sehen kann, was es heißt, daß Künstler einen imaginären Gegenstand bauen. s110 Ein Gegenstand, der nur durch das Bild für den Betrachter des Bildes präsent ist. Der Künstler baut also im strengen Sinne für Sartre zwei Gegenstände: zum einen das materielle Objekt aus Leinwand und Farbe und zum anderen das stofflose imaginäre Objekt, welches erst durch eine Betrachtung des Objektes präsent wird.

s111 Ein Bild ist... ein Gegenstand, der sich von einem normalen Gegenstand unterscheidet, nämlich dadurch, daß auf dem Bild ein imaginärer Gegenstand... zu sehen ist...⁷² Die Virtualität dieser Sache schließt nicht aus, daß man sie wie jeden Gegenstand auch als ein Zeichen verwenden kann - und außerhalb der Kunst verwendet man Bilder als Zeichen.

s112 Die Kunst erfüllt hingegen gerade dann eine Funktion sui generis, wenn sie ihre semiotischen Qualitäten für sekundär hält und statt dessen ihre Funktion darin sieht, einen imaginären Gegenstand zu präsentieren... die künstliche Präsenz eines Phänomens zu erzeugen.

s119 Sartre und Danto... unterscheiden sich... bei der entscheidenden Frage, ob Kunst Zeichencharakter besitzt. Danto ist nämlich der Meinung, daß der Vorgang, daß ein Gegenstand als Kunstwerk präsent ist, zwangsläufig dazu führt, daß dieser Gegenstand zu einem Zeichen wird: ‚Es als Kunstwerk zu sehen ist also wie der Übergang vom Bereich bloßer Dinge zu einem Bereich der Bedeutung'⁷³... Danto will darauf hinweisen, daß ‚nichts ein Kunstwerk ist ohne eine Interpretation, die es als solche konstituiert'⁷⁴... Doch nur weil das Etwas-als-etwas-nehmen eine theorie- und sprachabhängige Interpretationsleistung ist, ist das was durch diese Interpretation konstituiert wird, nicht selbst wiederum auch ein Sprachphänomen... Interpretationen, aber nicht die interpretierten Dinge gehören notwendig dem Bereich der Bedeutung an. Deshalb macht auch eine Interpretation aus einem Kunstwerk noch kein Zeichen - es sei denn, man interpretiert es als Zeichen.

Sartres Hauptthese besagt: Kunst ist etwas, das als etwas präsent ist. s113 Wenn... etwas nicht für⁷⁵ etwas steht, sondern als etwas auftritt, dann ist dieses etwas in dem etwas präsent... Ein Zeichen schafft nicht die Präsenz des Bezeich-

⁷² „Beispiel: ein Bild von Peter. Man sagt angesichts des Bildes weder ‚Guck mal, dort ist Druckerschwärze‘ noch ‚Guck mal, dort ist ein Zeichen‘: Man sagt: ‚Das ist Peter‘. Man behandelt das Bild als die Präsenz von Peter, allerdings nicht als die Präsenz der realen, sondern der imaginären, entkörperlichten Person.“ In: A. a. O., s111

⁷³ Arthur C. Danto: Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst. Übers. v. M. Looser, Frankfurt am Main 1984 [Original 1981], s192; zit. in: A. a. O.

⁷⁴ Danto, a. a. O., s208; zit. in: A. a. O.

⁷⁵ „ ‚Für‘ bedeutet, daß etwas durch etwas vertreten wird... Hingegen die Konjunktion ‚als‘ schließt eine Gleichsetzung als nähere Beschreibung an.“ In: A. a. O., s112

neten... Wenn man auf ein Bild schaut... sieht man... zum Beispiel ein Stück Fotopapier als... Peter. Dieses im Bild gesehene Bildobjekt kann man nun so interpretieren... daß man sagt, man sieht auf dem Papier etwas Abwesendes... In diesem Fall deutet man die Bildbetrachtung so, daß der Blick des Betrachters mittels des Bildes in die Ferne weitergeleitet wird ... Man kann... das Bildobjekt... auch anders interpretieren... als etwas, das, obwohl es nicht sichtbar ist, doch künstlich präsent ist, also als einen anwesenden Gegenstand besonderer Art. s115 Man verwechselt die Bildwahrnehmung kaum mit der Gegenstandswahrnehmung... weil man bei der Gegenstandswahrnehmung einfach etwas sieht und nicht etwas als etwas Imaginäres... Der Künstler baut einen Gegenstand, der nicht für etwas steht, sondern in der Imagination des Betrachters als etwas erscheint - und dies auch in einem weitergehenden Sinne wie zum Beispiel Ölfarbe, die nicht nur als Blitz, sondern als Blitz auch noch als Angst erscheint. s116 Das Wissen des Betrachters und die Kenntnis von Theorien sind... Bedingungen der Möglichkeit für den Vollzug der jeweiligen imaginativen Verwandlungen. Das Kind, das kein Auto kennt, kann einen Karton auch nicht als Auto nehmen... genauso kann derselbe Pappkarton von Museumsbesuchern mit der Kenntnis moderner Kunsttheorien als Kunst betrachtet werden. s117 Weil eine Sache niemals außerhalb eines Erscheinungskontextes, außerhalb eines Horizontes oder außerhalb einer Gegebenheitsweise besteht... existiert... für den Phänomenologen... die Sache... nicht hinter der sich zeigenden Erscheinung... sondern ist das sich zeigende Phänomen... Man beschreibt in der Phänomenologie den Gegenstand... : als etwas... Wenn man die Kunst als einen Versuch versteht, etwas als etwas vorzustellen. s118 findet sich also sowohl in der Kunst als auch in der Phänomenologie das Prinzip, daß etwas als etwas erforscht wird. s121 Ist... ein Gegenstand... ein Bild... gibt es ein sichtbares Bildobjekt, auch dann, wenn der Betrachter nicht weiß, welche Begriffe auf das Bildobjekt passen... Auch derjenige, der nicht weiß, was ein Auto ist, kann dennoch in einem Bild den Gegenstand sehen, den man Auto nennt. Dies funktioniert bei Pappkartons nicht... alles, was an dem Pappkarton als Teile des Autos betrachtet wird... ist... ausschließlich eine Explikation des Betrachterwissens... Was aber für die Frage, ob das Foto oder der Pappkarton ein Kunstwerk ist, vollkommen irrelevant ist: Denn ein Kunstwerk muß kein Bild sein. s121-123 Will man eine phänomenologische Bestimmung von Kunst geben, muß man... die *d i f f e r e n t i a s p e c i f i c a* zwischen einem

V

Bild und einem Bild, das Kunst ist, zwischen einem Pappkarton, der einem Kind als Auto dient, und einem Pappkarton, der einem Künstler als Kunst dient... bestimmen... Auf keinen Fall ist es ausreichend, zu sagen, die Dinge seien Kunstwerke, welche als etwas betrachtet werden. Das gilt zwar a u c h für alle Kunstwerke, aber eben nur auch... Ein Gegenstand ist genau dann ein Kunstwerk, wenn er ein Gegenstand ist, der präsentiert wird, um als etwas betrachtet zu werden... Es kommt daher in der Kunst notwendigerweise zu einer 'Präsentation der Präsentation'. s124 Für den phänomenologischen Standpunkt müssen in einem Kunstwerk zwei Bedingungen erfüllt sein: Es muß etwas als etwas präsentiert und betrachtet werden, und es muß dadurch, daß dies geschieht, ausprobiert werden, in welchen Weisen und Formen dies möglich ist. Das Ziel ist nicht der Verweis, sondern ein Präsenzbewußtsein von Imaginationsmöglichkeiten... Ein Zeichen zu sein ist nie eine bemerkenswerte Leistung des Zeichenträgers. Bei der Präsenzfunktion ist dies anders... Hier... muß dem Betrachter... etwas als etwas anschaulich werden.

s123 Kunst erforscht die Eignungsmöglichkeiten von Materialien als Imaginationsgrundlage. Kunstwerke werden so zu einer Art phänomenologischen Experiments, welches, wenn es einmal vollzogen worden ist, in der Wiederholung keine neuen Einsichten bringt... Die Wiederholung liefert wie die Kopie keinen Erkenntnisgewinn; beides kann daher nur von dekorativem oder didaktischem Wert sein. Womit nun aber nicht gesagt wäre, daß immer nur ausschließlich das eine allererste Objekt ein Kunstwerk ist. s124 Wenn der Kunsthistoriker... ein unbekanntes Bild... das vor der Renaissance geschaffen wurde... entdeckt... welches... die Zentralperspektive perfekt verwendet... würde... man dies wahrscheinlich als bemerkenswerten Einzelfall ansehen, der nicht unbedingt deshalb ein großes Kunstwerk sein muß... wenn er... allerdings... ein ganzes Oeuvre finden würde, in dem daran gearbeitet wird, zentralperspektivisch Raum darzustellen, dann wären diese Werke... Kunstwerke, auch wenn die einzelnen Bilder dies gar nicht immer perfekt schaffen, auch wenn der Maler gar nicht Kunst schaffen wollte. s123 Die Erkenntnis über die sichere Wirkung bedarf einer langen Testreihe... Aber auch diese Reihe hat ein Ende... es gibt einen Zeitpunkt, von dem an man... keinen Erkenntnisgewinn über seine Wirksamkeit mehr... hat ...Bilder der Renaissance... welche die Zentralperspektive erforscht haben... sind... erkenntnisbringende Experimente gewesen. Sie sind Kunstwerke, weil sie auch Experimente zu der Frage waren: Wie kann ein zweidimensio-

naler Gegenstand als Raumillusion hergestellt werden? Wenn heute ein Bild die Zentralperspektive verwendet, so kann dieses Faktum nicht mehr als Grund dafür angeführt werden, warum dieses Bild ein Kunstwerk ist.

Drittes Exzerpt aus

Markus Brüderlin: Die Einheit in der Differenz. Die Bedeutung des Ornaments für die abstrakte Kunst des 20. Jahrhunderts. Von Phillip Otto Runge bis Frank Stella. O. A. (Diss. GH Wuppertal) 1994

Verflächigung des Bildes und Ornament:

s231 *„Se rappeler qu'un tableau – avant d'être un cheval de bataille une femme nue ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblé“*⁷⁶ s234 so formuliert Maurice Denis 1890... den... doppelten Status... des Tafelbilds... einerseits Objekt innerhalb der Welt der Gegenstände zu sein, andererseits als repräsentierendes Bild auf die Welt der Ideen und Imaginationen zu verweisen.

s347 Anfang des 20. Jahrhunderts war ein zentraler Aspekt des Projekts der Moderne... der Versuch, die autonome abstrakte Malerei für das environmentale Design und die gesamthafte Gestaltung des modernen Lebensraumes zu funktionalisieren ...Die... Tradition... des Konstruktivismus⁷⁷ setzte auf die Eroberung des aus der Bildoberfläche ausbrechenden, malerisch-technischen Raums... Die andere Richtung und Utopie des Bauhauses... Doesburg⁷⁸ (Abb. 12), Schlemmer, aber auch... Léger... setzte auf die Gestaltung des 'hül-lenden Dekorraumes'.

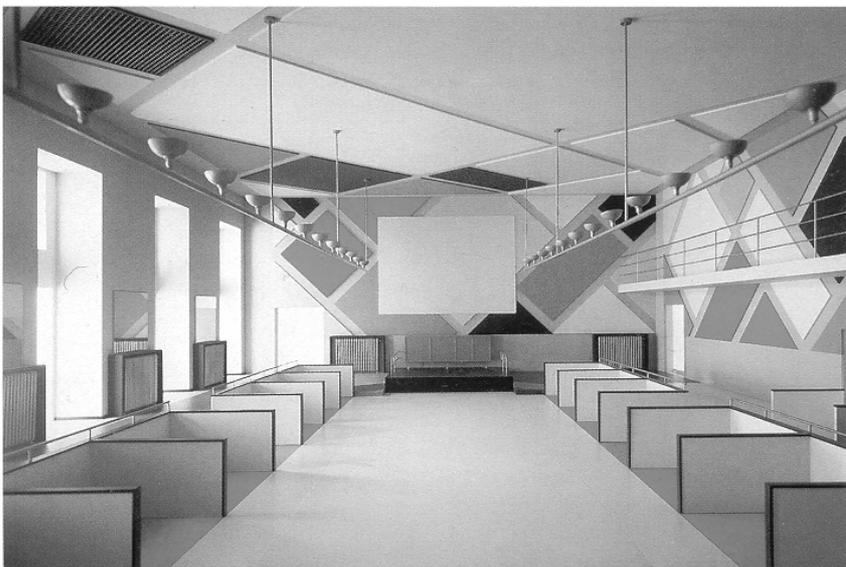


Abb. 12. Theo van Doesburg: Kino- und Tanzsaal des L'Aubette, Strassburg 1927, Rekonstruktion⁷⁹

⁷⁶ Maurice Denis: *Théories 1890-1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*. Paris 1920, s1; zit. in: Markus Brüderlin: *Die Einheit in der Differenz* [wie Anm. 5]

⁷⁷ „Alexander Rodtschenko schrieb: ‚Und alle früheren ‚Gegenstandslosen‘, heutigen Konstruktivisten oder Konstrukteure, haben angefangen, für das Leben zu arbeiten. Als erster Aufgabe haben sie sich der Arbeit an Zweckbauten gestellt. Wir haben genug vom stupiden Leben, in dem keine Werte gesehen werden... in dem alles zu Reliquien oder Dekorationen wird. Der Mensch ist geschmückt, sein Heim ist geschmückt, seine Gedanken sind ausgeschmückt, alles ist mit dem Fremden und Überflüssigen geschmückt, um die Leere des Lebens zu verdecken.‘ [Alexander Rodtschenko: *Die Linie* [1921]. In: (Kat.) Rodtschenko/Stepanova. Baden-Baden 1982/83]... Das nur sich selbst verpflichtete Künstlersubjekt wurde durch den Konstrukteur ersetzt, der am Kollektiv verantwortlich war“. In: Brüderlin, a. a. O., s91. „Kunstkritiker berichteten nicht mehr über den bildlichen Ausdruckswert und über Bildwirkungen, sondern etwa über das

handwerklich-intelligente
‘Bestreichen’ eines kleinen
Vierecks von Rodtschenko.“

In: A. a. O., s233. “Laszlo
Moholy-Nagy polemisierte:
‘bild und plastik waren in
der gestern
gutbürgerlichen wohnung
verpflichtende Zeichen der
vornehmen ‘gesinnung’,
die bilder vergrößerte
ornamente, die plastik seit
Jahrzehnten entweder
billige stukkatorarbeit oder
tafelaufsätze, ehrenpreise
für sportliche Leistungen’
[Laszlo Moholy-Nagy: Von
Material zu Architektur.
(Neue Bauhausbücher)
Hrsg. v. Hans M. Wingler,
Mainz 1968 [1929], s93]...

El Lissitzky forderte: ‘Der
Gegenstand`
(Gebrauchsgegenstand)
wird für die konstruktive
Kunst eintreten, deren
Aufgabe nicht etwa ist, das
Leben zu schmücken,
sondern es zu
organisieren.’ [El Lissitzky:
Schriften. In: Ders. Dresden
1927, s341]... Kasimir
Malewitsch... hatte...
zwischen 1915 und 1930...
die ambivalente Haltung...
zwischen dem
künstlerischen
Autonomiestreben und der
Popularisierung der
suprematistischen
Formensprache durch
angewandte Oberflä-
chendekor für Gebrauchs-
gegenstände.“ In:
Brüderlin, a. a. O., s91/92

⁷⁸ „Van Doesburg...
schreibt... ‘Letzten Endes
ist doch nur die Oberfläche
für die Architektur
entscheidend. Der Mensch
lebt nicht in der Konstruktio-
on, aber in der Atmosphä-
re, die durch die Oberflä-
che hervorgerufen wird.’
[Theo van Doesburg: Farbe
im Raum. In: Die Form

s96 ‚Matisse... verstand das Dilemma der Bildfläche und
ihre Tendenz zur seitlichen Ausdehnung am besten. Seine Bil-
der wurden immer größer und größer, so als ob durch ein
topologisches Paradox die Tiefe in eine zweidimensionale Ent-
sprechung übersetzt werden könnte... Vor den großen Ge-
mälden von Matisse werden wir uns kaum des Rahmens
bewußt... Seine Gemälde erheben keinen Anspruch auf weite
Flächen leerer Wand... Sie sind leicht zu hängen.⁸⁰

s67 Matisse: ‚(Die Baumalerei) muß den in die Architektur
eingeschlossenen Raum mit einer Atmosphäre erfüllen, die
sich demjenigen eines schönen und weiträumigen, besonn-
ten Unterholzes vergleichen läßt und die den Besucher mit
dem Gefühl von Erleichterung in der Überfülle umgibt. In die-
sem Falle wird der Betrachter selbst zum humanen Element
des Werkes.⁸¹ (Abb. 13)

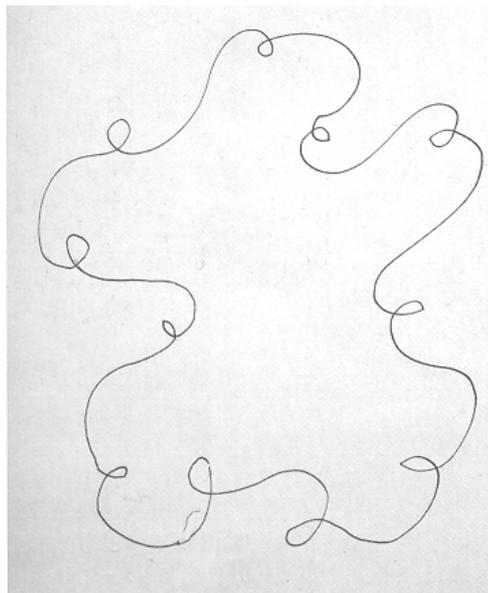


Abb. 13. Henri Matisse: Sans titre (Arabesque), Feder auf Papier, 27x21
cm, 1944-47. Paris, Centre Pompidou⁸²

s68 Daß Matisse seine Bilder in einer bestimmten Art abs-
trakt verstand, belegt auch sein Ausspruch. ‚Ich male nicht
die Dinge. Ich male den Unterschied zwischen den Dingen⁸³
‚Der Gegenstand an sich ist nicht so interessant. Die Umge-
bung macht den Gegenstand.⁸⁴... Matisse nahm reale, or-
namentale Muster auf einem vorgegebenen Gegenstand (Tep-
pich) und ließ dieses quasi nebensächliche Motiv... über die
ganze Bildfläche sich ausdehnen. (Abb. 14)

W



Abb. 14. H. Matisse: Nature morte au camaïeu bleu, Öl/Leinw., 1908/9, 88 x 118cm, The Hermitage, St. Petersburg⁸⁵

s233 Nach der Eliminierung der Illusion, der Form und nach der Negierung des Licht- und Selbstwertes der Farbe konzentrierte sich die künstlerische Erfahrung ganz auf den visuellen und haptischen Realitätswert der Oberfläche... Folge war die Substitution der Farbe durch andere Materialien, durch ein dekoratives Wachstuch, wie bei Picasso schon. 1912... konnte... der Keilrahmen durch eine Metall- oder eine Glasplatte ersetzt werden, die Leinwand durch Metallgitter.

s97 Das an seine Grenze gelangende Tafelbild kann prinzipiell in zwei Stoßrichtungen sich über den Rahmen hinaus ausdehnen: Einerseits... das seitliche 'Ausfließen' des flachen Bildes auf die Wandoberfläche... durch die Feldkräfte der Komposition oder der Monochromie, die im zweidimensionalen Bildgeviert selbst nicht zur Ruhe kommen und einen Druck auf den Rahmen ausüben... Andererseits die potentielle 'Ausstülpung' in den realen Betrachtterraum durch die Umkehrung der Perspektive des Illusionsraumes... Auffächerung, Zergliederung und Dynamisierung der Bildstruktur... eine neue multiperspektivische Auffassung des Raum-Zeit-Gefüges... durch Spannungen, die durch die kubistische Collage mit ihren realen Materialzitate entstehen und die die Bildoberfläche aufsprengen. (Abb.)⁸⁶

(Werkbundeszeitschrift) Zit. Nach: (Kat.) Malerei-Wand-Malerei. Graz 1929, s33]... Ausgangspunkt für die Gestaltung des Raumes sei das Licht, das seinerseits durch die ‚Farbe im Raum‘ geformt werde... Viele Farbenentwürfe... erweckten... den Eindruck von aus der Bildmalerei abgelösten und über die plastische Struktur der Architektur drübergelegten Folien“. In: Brüderlin, a. a. O., s102/03

⁷⁹ Markus Brüderlin: Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog. (Fondation Beyeler, Ausstellungskatalog) Basel/Köln 2001, s134, Abb. 26

⁸⁰ Brian O'Doherty, o. A. 1976/82, s14; zit. in: Markus Brüderlin: Die Einheit in der Differenz [wie Anm. 5]

⁸¹ Henri Matisse: Über Kunst. Zürich 1982, s130 Aufsatz: Die Kapelle von Vence, 1951; zit. in: Brüderlin, a. a. O.

⁸² Markus Brüderlin: Ornament und Abstraktion [wie Anm. 79], s95, Abb. 114

⁸³ Guichard-Meili: Henri Matisse. Zürich 1968, s40 ; zit. in: Markus Brüderlin: Die Einheit in der Differenz [wie Anm. 5]

⁸⁴ Henri Matisse: Über Kunst. Zürich 1982, s240; zit. in.: Brüderlin, a. a. O.

⁸⁵ Markus Brüderlin: Ornament und Abstraktion [wie Anm. 79], s157, Abb. 109

⁸⁶ vgl. Abbildung: Anm. 25

⁸⁷ „Mit dem Symbolismus und im Umfeld der Nabis-Künstler (Edouard Vuillard, Paul Sérusier, Maurice Denis u. a.) emanzipierte sich die Linie zu einem universellen und symbolisch aufgeladenen Bildelement, das... anfang, die Konturlinie des Gegenstandes von ihrer formbeschreibenden Funktion zu befreien. Das Zwischenresultat war die „arabesque pure“ (Maurice Denis), die die Form deformierte und die mit dem eingeschlossenen Flächenfeld in ein Spannungsverhältnis trat, bei dem Ausdehnung und ‚Einschnürung‘, Ausbuchtung und Einbuchtung einander die Waage hielten.... Revolutionär war an diesen Werken die Ausglättung der zentralperspektivischen Bildräumlichkeit und die Ausrichtung der dadurch entstandenen Teilflächen auf die gesamte Bildfläche... die Technik des Cloisonné.“ In: Markus Brüderlin: Die Einheit in der Differenz [wie Anm. 5] s164. Gauguin schreibt: „Es gibt edle und trügerische Linien etc., die gerade gibt das Unendliche, die gekrümmte Linie begrenzt die Schöpfung.“ [Paul Gauguin: Lettres á sa femme et ses ami. Hrsg. v. Maurice Malihgue, Paris 1946, s45; zit. nach Werner Hofmann: Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit. Köln 1970, s40]; zit. in: Brüderlin, a. a. O., s160

⁸⁸ Paul Klee schreibt „Meine Linien von 1906/07 waren mein Ureigentum. Aber ich musste sie doch unterbrechen, es drohte ihnen irgendein Krampf,

Welle – Linie – Gitter – Mondrian:

s185 Die Wellenlinie sei, mit van de Velde, als ‚lineare Arabeske‘ bezeichnet. s188 Die Dynamik der Welle mit ihrer paßgangartig wechselnden Komplementarität von Figur und Grund stellt einen... Zusammenhang... her... zwischen der longitudinalen Spur der Bewegungslinie und der zu dieser Richtung quer schwingenden Oszillation, die sich als Linienbündel ausbreitet.⁸⁷ (Abb. 15,16) ^{88 89}

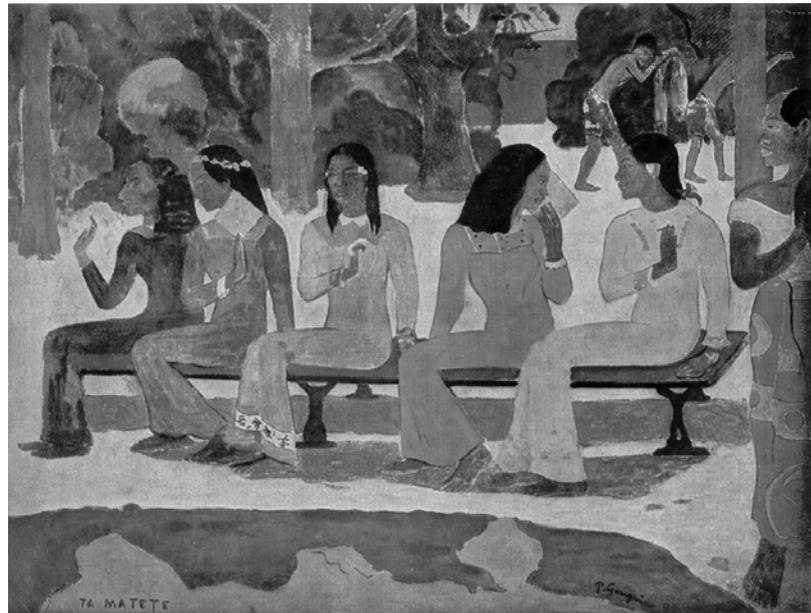


Abb. 15. Paul Gauguin: Te Matete (Der Markt). 1892 Kunstmuseum Basel⁹⁰

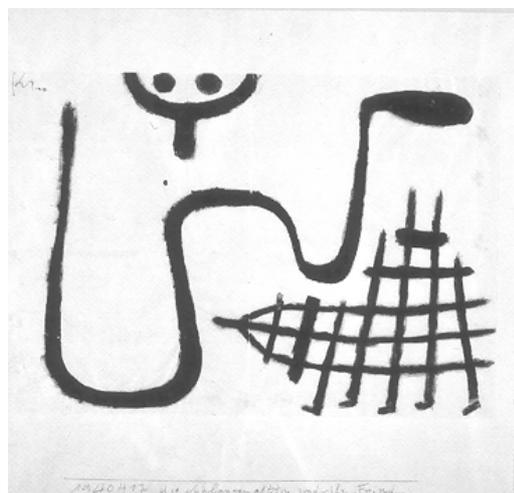


Abb. 16. Paul Klee: Die Schlangengöttin und ihr Feind, 1940, Kleisterfarbe auf Papier auf Karton, 29,6x42cm⁹¹

s187 Die gekrümmte Linie, welche nach Mondrian ‚eher der Natur entspricht‘, wirkt begrenzend, in sich zurückführend... um so die Unendlichkeit im Endlichen darzustellen, während das Geradlinige aber die Vervollkommnung bedeutet und das Unendliche unmittelbar durch die Ausschnitthaftigkeit des Bildfeldes wiedergibt.⁹² s188 Im neoplastizistischen Gitter wird die Welle gleichsam durch die vektorielle Zerlegung ihrer beiden Bewegungsmomente in eine durch Querstriche intermittierte Gerade transformiert. Diese Querlinien sind ihrerseits wieder durch orthogonale Streifen rhythmisiert, so daß die Vielzahl von verschiedenen Wellen in eine zusammenhängende Struktur gefaßt wird... Aus unserer Perspektive geht das orthogonale Gitter mit seinen asymmetrischen Gleichgewicht... aus der Zergliederung des rhythmischen Flusses und des dynamischen Gleichgewichts der Arabeske hervor. s189 Der dynamisch-fluktuierende Eindruck des ‚Umschaltens‘ (bei der Welle) wurde dabei ganz auf die Maßbeziehung der wechselnden Abstände zwischen den Geraden übertragen. s227 Mondrian... faßte die Bildebene neben ihrer haptischen Qualität immer auch als Basis für... eine ‚Flächenräumlichkeit‘ auf... ‚Folglich kam ich dahin, das Volumen zu zerstören indem ich mich der Fläche bediente - dann war das Problem, auch die Fläche zu zerstören. Dies tat ich mittels Linien, die die Fläche zerschneiden. Aber noch blieb die Fläche zu sehr intakt. So kam ich dazu, nur Linien zu bilden und brachte in diese die Farbe. Nun ist das einzige Problem, ebenso diese Linien zu zerstören, durch gegenseitigen Kontrast‘⁹³... Die sich von der Gegenstandskontur verselbständigende Linie führte zur Auflösung der Form und... ermöglichte... (als Wellenlinie) die Fläche in ein Feld von gleichwertigen positiven und negativen Formationen zu gliedern... jedoch... nicht eine völlige Figur-Grundäquivalenz: s228 Das Form-Grund-Problem ist eigentlich ein Form-Linie-Grund-Problem. s103 Mondrians... Neo-plastizismus definiert Raum nicht mehr durch das Körper-Umraum-Verhältnis, sondern durch die rhythmisch-dynamische ‚Vielheit von Flächen‘. s230 So wie die Linie als Bewegung des Punktes gedacht werden kann, bedarf die Fläche der strukturierenden Linie, um als solche wahrgenommen zu werden. s162 Die ‚Neue Gestaltung‘ des Neoplastizismus strebte das ‚Sehen von reinen Beziehungen‘ an. s235 Sein... ambivalenter Bildbegriff... begreift jedoch... das Tafelbild immer gleichzeitig als Gefäß für die Darstellung einer imaginären Ordnung und als Ding... das man auch betasten kann. s190 In diesem transitorisch zusammenhängenden System, in dem das eine ins andere überführbar ist...

schließlich gar das Ornament.‘ [Zit. nach: Klaus Hoffmann: Neue Ornamentik, Kunst und Ornament im 20. Jahrhundert. Köln 1970, s239]... Doch gerade mit der Möglichkeit der umgekehrten Abstraktion, dem Figurieren des Abstrakten... adaptierte er... eine Methode, die genuin in der Ornamentik zur Anwendung kam“. In: Brüderlin, a. a. O., s175 „Sie vermittelt gleichsam zwischen der Inhaltsform und dem Forminhalt. Ebenso wie zwischen Kalligraphie und Hieroglyphe läßt sich auch zwischen der Arabeske als kalligraphischer Spur eine zweifache Beziehung aufbauen, sowohl eine formale als auch eine zeichentheoretische, die auch die Möglichkeit, sich als Gegenstandsform zu formieren, beinhaltet.“ In: A. a. O., s173

⁸⁹ „Kandinskys... Buch ‚Punkt und Linie zu Fläche‘ beginnt mit dem Satz: ‚Die geometrische Linie ist ein unsichtbares Wesen. Sie ist die Spur des sich bewegenden Punktes also ein Erzeugnis‘... 1935... verglich... Kandinsky... die Linie mit einem Fisch. ‚Diese isolierte Linie wie auch isolierter Fisch sind lebendige Wesen mit ihren eigenen Kräften - verborgenen Kräften.‘ [Wassily Kandinsky: Essays über Kunst und Künstler. Hrsg. v. Max Bill. Stuttgart 1955 [1935], s164] Die Linie hat aber nicht die Aufgabe ‚tote Materie zu verlebendigen... die Linie wird zuerst durch Stückelung in Portionen zum vereinzelt Gegenstand gemacht,

damit aus diesem autonomen `Strichding´ die verborgene Kräfte freigesetzt und dynamisch werden´ “. In: Brüderlin, a. a. O., s179. „Die Linie befreite sich von ihrer formbeschreibenden Funktion und wurde zum verabsolutierten Bewegungsprinzip.“ In: A. a. O., s181

⁹⁰ Georges Boudaille: Gauguin. Paris/Köln o. J., s165, Abbildung

⁹¹ Markus Brüderlin: Ornament und Abstraktion [wie Anm. 79] s98, Abb. 92

⁹² vgl. Michel Seuphor: Piet Mondrian. Köln 1956, s312; zit. in: Markus Brüderlin: Die Einheit in der Differenz [wie Anm. 5]

⁹³ Piet Mondrian: Brief an James J. Swenney. In (Kat.) Westkunst, Köln 1981, s98; zit. in: Brüderlin, a. a. O.

⁹⁴ Markus Brüderlin: Ornament und Abstraktion [wie Anm. 79], s138, Abb. 131

relativiert sich... die polare Entgegensetzung von organischer Bewegtheit und kristalliner Ordnung... durch einen organologischen, dynamischen Formmodus... der die Übergänge zwischen biomorphen Gestaltambitionen und geometrischen Konstruktionsprinzipien ermöglicht und im Ursprung der arabesken Formlogik entspricht. (Abb. 17, Abb. 18)

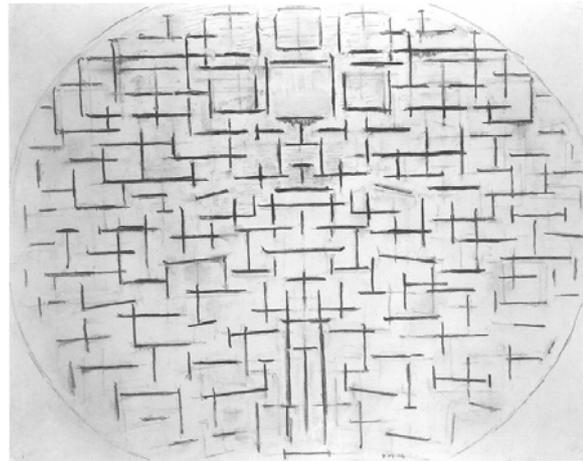


Abb. 17. Piet Mondrian: Pier und Ozean 4, 1914 Kohle, 51x63cm, Gemeentmuseum Den Haag⁹⁴

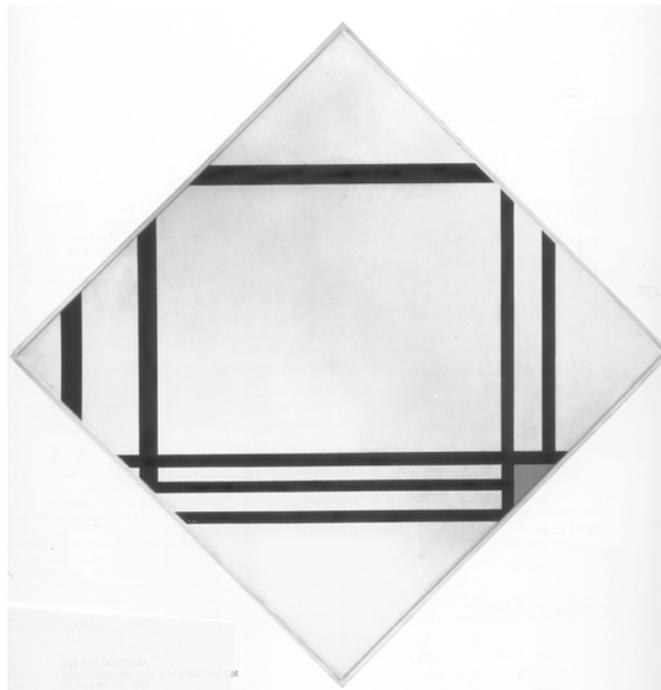


Abb. 18. Piet Mondrian: Rautenkomposition mit 8 Linien und Rot (picture No. III), Öl/Leinwand, 100,5x100,5cm, 1938, Fondation Beyeler, Riehen/Basel⁹⁵

⁹⁵ a. a. O., s131, Abb. 139

Selbstdarstellung:⁹⁶

s236 ‚Bildlichkeit‘... ist... in der elementarsten Ausprägung schon durch eine Figur-Grundrelation die eine innerbildliche Differenz herstellt, gegeben... Die ornamentale Flächen-gestaltung mit ihrer Tendenz zur Figur-Grundegalisierung, zur Musterbildung und zur Materialisierung wäre in diesem Sinne ein Aspekt der Aufhebung von ‚Bildlichkeit‘. s227 Durch den Wandel der Figur-Grundbeziehung... stellt sich die Bedingtheit der Malerei gegenüber der Fläche wie auch das Verhältnis von Malerei zum Tafelbild selbst dar. s229 Es ist die Selbstdarstellung der Wahrnehmung... der Form... der Farbe... des Tafelbildes und die reflexive Thematisierung des Bildhaftwerdens... In dieser wechselseitigen Interpretation der Mittel hat... sich die abstrakte Kunst eine Methode geschaffen, die... der Malerei jene... Differenz mitgibt... aus der sich Bildlichkeit immer wieder erneuern kann.⁹⁷

Arabesker Rapport, Serie, digitales Streumuster:

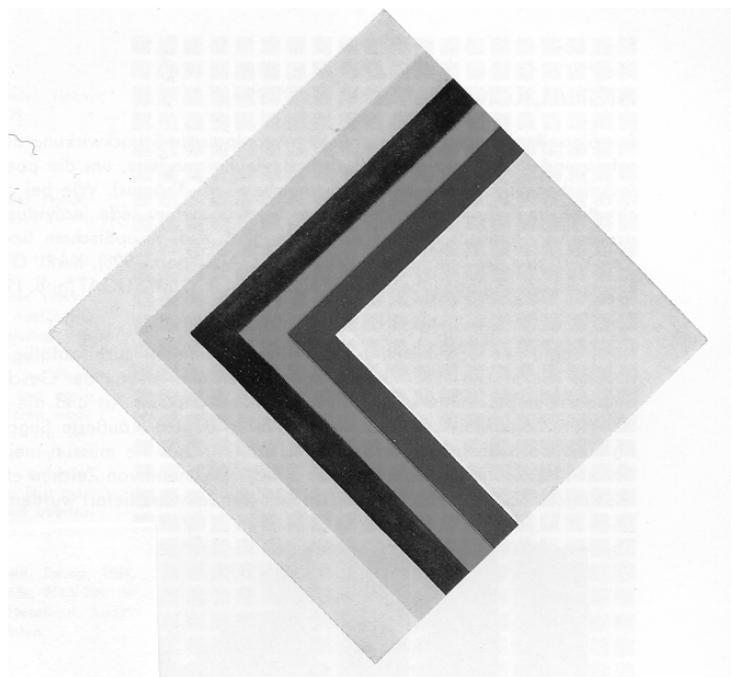
s162 Zwischen die... dynamisch-lineare... ‚Spur‘... als verselbständigt Bewegungsprinzip und die ‚Struktur‘ als Ordnungsprinzip... von linearen Maßbeziehungen... schaltet sich eine Reihe von Flächensystemen, die... einen Ausgleich zwischen diesen beiden Tendenzen anstreben s159 wobei das Arabeskenornament... zwei verschiedene Lösungen anzubieten hatte. Der Rapport, der am Rand abbricht und potentiell endlos fortgesetzt gedacht werden kann oder der durch Verschlingung und durch spiegelnde und reziproke Wiederholung in sich zurücklaufende Rapport, der... das Unendliche als eine ewige Wiederkehr des Gleichen symbolisiert. s162 Beide Tendenzen... ‚Spur‘ und ‚Struktur‘... und ihr Zusammenwirken im unendlichen Rapport... tragen durch Dynamisierung, Öffnung und Ausdehnung zur Auflösung der Form und zur Entwertung der Einzeldinge bei und konkretisieren Bewegung, Rhythmus und Ordnung zum eigentlichen Inhalt der Form. s159 Wo die ordnende, rhythmische Maßbeziehung unwichtig wird, da entsteht das ‚Netz‘. Entscheidend sind in ihm nicht die Abstände, sondern die Strukturen der Verknüpfungen... wird der Rhythmus... der fließenden Welle der Arabeske... in pure Reihung monotonisiert. s161 Die fließenden Zusammenhänge in ein Stakkato von gleichförmigen Elementen aufgelöst... entsteht die Serie... endlose Reproduktion. s159 Informationstheoretisch formuliert entsteht die Monotonie der Serie durch niedrige ästhetische Information bei hochreduzierter Gestaltbildung. s161 Der arabeske Rapport...

⁹⁶ Zu Brüderlins Verwendung des Begriffs „Selbstdarstellung“ s. a.: Brüderlin-Exzerpt, Zweites, s277/278

⁹⁷ „Eine solche Differenzleistung... kommt... im angewandten Bereich... dem Schmuck zu. Durch den Schmuck hebt sich der Mensch innerhalb des Kosmos gegenüber der Tierwelt ab, durch Schmuck stellt er seinen Rang oder sich selbst dar.“ Markus Brüderlin: Die Einheit in der Differenz [wie Anm. 5], s229

übernimmt eine Mittlerstellung: Zum einen suggeriert er durch die in sich zurückführende Linienführung ein abgeschlossenes Ganzes. Gleichzeitig läßt sich die ursprunglose Reihung als teilloses Prinzip der Serie, in der es kein Individuelles, nur mehr Totales gibt, potentiell über den Rand unbegrenzt fortsetzen... Das Digitale relativiert wiederum das Serielle, indem der Einbau von Zufallsvariablen und rekursiven Formeln in das Produktionsprogramm Abweichungen von der gleichförmigen Reihung erlaubt... entsteht ...das zufällige Streumuster Die sogenannte fraktale Ästhetik, die versucht, das Chaos zu mathematisieren, ist... Ausdruck dieser neuen, technologischen Ordnungsbegriffe.

s231 Ende der fünfziger Jahre, wurde... mit den seriellen Streifenmustern der Hard-Edge-Malerei (Abb. 19) die Bildoberfläche ‚zurückgeholt‘. s240 Besonders die... Ausprägung in den siebziger Jahren, das „Radical Painting“ und die Malerei der Minimal Art, haben diese Problematik durch... Strategien der Tautologie und Selbstreferenz an einen Punkt getrieben, an dem die Malerei als Malerei nur noch in zwei Richtungen fortgesetzt gedacht werden konnte, nämlich in der Rettung der Bildlichkeit durch Transzendenz oder in der affirmativen Übersteigerung des Tafelbildes zum Dekor...



⁹⁸ Otto Kammerlohr:
Epochen der Kunst. (Band
IV, 19. und 20. Jahrhun-
dert) Erlangen 1977, s251,
Abbildung

Abb. 19. Kenneth Noland, Swing, 1964, Acryl/Leinwand, 251x249cm,
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf⁹⁸

Differenzierung neuer Bildfunktionen - Stella:

s289 *Man kann... die Entwicklung des modernen Bildbegriffs als... Differenzierung von immer neuen Bildfunktionen begreifen.*

s333 *In... Frank Stellas... Black ‚Painting‘ von 1958-60... (Abb. 20) blieb... in den freigelassenen Rinnen zwischen den glänzenden Streifen die rohe Leinwand sichtbar, und der Blick changierte zwischen Figur und Grund... ‚Immer bedroht davon, in der Funktion, den Träger zu schmücken, hervorzuheben und zu zeigen, unterzugehen, supplementiert die Malerei den Träger genauso wie dieser die Malerei: eine doppelte Wahrnehmung... in der die beiden unvereinbaren Pole einander gegenseitig bedingen und dadurch sowohl die Autonomie und Totalität des Gemäldes wie die bloße Tautologie des Dinges zerstören.⁹⁹ Damit blieb das Verhältnis zwischen dem Illusionismus der Malerei und der Funktion der Dekoration, die den Grund definiert, unentschieden.*

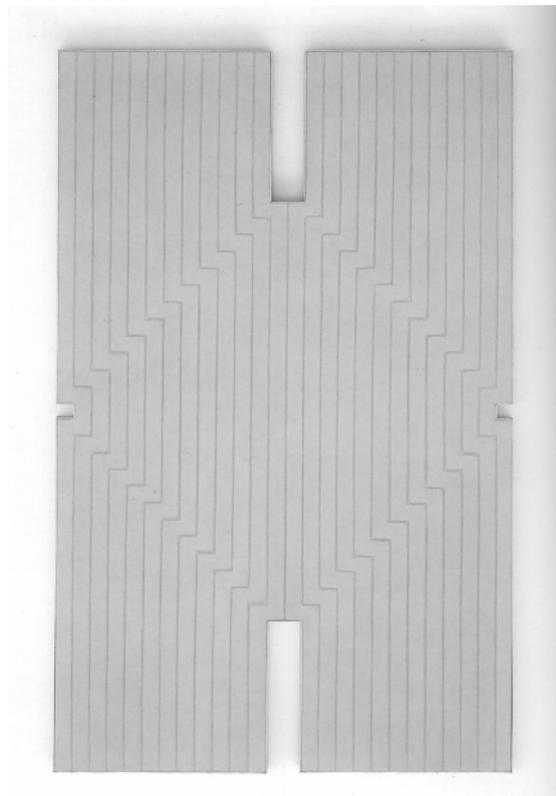
⁹⁹ Johannes Meinhardt: Gesperrter Raum, Frank Stella 1958-88. In: (Kat.) Frank Stella. Stuttgart 1988/1989, s55; zit. in: Markus Brüderlin: Die Einheit in der Differenz [wie Anm. 5]



Abb. 20. Frank Stella: Jill, 1959, Emailfarbe/Leinwand, 231 x 199cm, Albright-Knox Art Gallery, New York¹⁰⁰

¹⁰⁰ Markus Brüderlin: Ornament und Abstraktion [wie Anm. 79], s193, Abb. 192

s244 Mit den ‚shaped canvases‘... wurde das... Tafelbild... im Zusammenwirken von *Flächigkeit, Rand, Format und Wand... selbst zur Form, die sich einen neuen Grund suchen mußte. Die neue Trägerfläche wurde die Wand.* s302 *Die serielle Streifenstruktur des Binnenfeldes... glich... sich ganz an den Rand des Gemäldes an und schaffte sich mit dieser Vereinheitlichung des Bildfeldes die Möglichkeit, umgekehrt den Rand an die innere Struktur anzupassen und vom Rechteck abweichende Tafelbilder zu erzeugen‘.* (Abb. 21)



¹⁰¹ Judith Goldman: Frank Stella. (Kat., Haus der Kunst) Madrid/München 1996, s168, Abbildung

Abb. 21. Frank Stella: Newstead Abbey 1960, Aluminium Painting¹⁰¹

s303 *Die ‚shaped canvases‘, stellten ganz das ‚Dingsein der Form‘ heraus, und mit dem Dinglichsein wurde... auch das ‚Funktionsein der Form‘ exponiert.* s331 *Mit dem Auswachsen der Bildebene zum Relief... verkomplizierte sich... die reziproke Entsprechung von gemalter Binnenstruktur und geformter Bildkontur... in ein undurchschaubares Spiel von rahmenden und gerahmten Flächenzonen.* s341 *Das arabeske Spiel von konkaven und konvexen Verschleifungen taucht bei Stella in den ‚French Curves‘ oder Schiffsschablonen, vor allem in den ‚Indian-Birds‘ auf.* (Abb. 22) s340 *Die Dialektik von Stilisierung und Verlebendigung... wird... auf der technoästhetischen Ebene wirksam... zwischen dem Allgemeinen und*

dem Besonderen, zwischen essentiell Reduziertem und belebender Komplexität... Die Schablone wird selbst zur Form... Schablonen sind Instrumente, die anderen Objekten vor allem technischen, eine Form geben... In Stellas Bildern wird dieses Mittel-Zweck-Relation aufgehoben.



Abb. 22. Frank Stella: Thirthira (5.5x), 1979, Indian Bird¹⁰²

¹⁰² a. a. O., s205, Abbildung

X

s343 In Stellas Werk sind hochgradige Analogien s331 zu bestimmten strukturellen Vorgängen im Dekorgefüge des 16. bis 18. Jahrhunderts... zu finden. s335 Die Anfänge des Tafelbildes... liegen rund fünfhundert Jahre zurück. Damals begann das Tafelbild sich aus dem Verband der Künste insbesondere aus der Architektur zu lösen. Diese Verselbständigung der Gattungen und der... Austausch zwischen ihnen ist... in der... Fresko-Dekoration der Ornamentgroteske... ablesbar... Es entstand eine Spaltung zwischen ‚optischer Ornamentebene‘ und ‚optischer Bildebene‘... Eine ähnliche... Tendenz macht sich... in der Malerei des 20. Jahrhunderts bemerkbar. s343 Die Verbindung zur Tradition für Stellas Reliefs... ist auf dem Flächenornament der Groteske und der reliefplastischen Stuckdekoration des Rokoko zu suchen. s336 Stellas Gefüge gleichen... der Groteske... deren... Tendenz zur Stückelung von formalen Einheiten und Realitätsebenen... deren Wirkung kein gleichmäßig Bewegtes... Lockeres, Gleitendes oder Schwebendes... ist... sondern... die... des Umklappens von Augenblick zu Augenblick... die in der Überfülle auf

die Erfahrung des Nichts zielt. s341/342 Die Verbreitung der Ornamentgroteske im 16. Jahrhundert setzte im autonomen Medium der Ornamentstiche eine wahre Flut von Formschöpfungen in Gang, zu deren Formenschatz Stellas Schablonensortiment z. T. frappante Ähnlichkeiten aufweist. Da wäre das Hauptmotiv, die Volutenspange, die mit ihren C- und S-förmigen Einrollungen sich vielfältig als rahmendes oder feldübergreifendes Element in verschiedenste formale Situationen einschmiegen lässt... Das sogenannte ‚Rollwerk‘ setzte die Volutenspange durch Aufbiegen oder Auskragen von Zungen in den Raum fort... Meist diente das Rollwerkornament im 16. und 17. Jahrhundert zur raffinierten Modellierung und Einfassung von Kartuschen und Schilden, die später zu mehrschichtigen, komplexen Verschränkungen und Verklammerungen von Rahmenkartuschen in den Stuckdekorationen auswuchsen... Die geformten Aluminiumplatten bei Stella können als... zwischen rahmendem Rollwerk und füllenden Kartuschen changierenden Flächenelementen gesehen werden...(Abb. 23) ‚Alle Rollwerk-rahmungen und Kartuschen des 16. Jahrhunderts tendieren zur Verkomplizierung ihrer Form, Verunklärung der Reliefschichtenabfolge und Agglomeration heterogener autonomer Einzelelemente‘.¹⁰⁴ Das Rahmenornament... verwandelte sich... von den spielerischen Ornamentstichen des 17. Jahrhunderts über das Eindringen in das realplastischen Dekor des 18. Jahrhunderts bis zur... illusionistischen, mikromegalomanen Bildarchitektur... der Rocaille... Interessant an diesem Vorgang war die Verschleifung von Vordergrund und Hintergrund, die sich später im realplastischen Bildwerk als Verschränkung von Rahmen, Plastik und Bildgrund oder Wand fortsetzte... den Betrachter in ein labiles transitorisches Changieren der Realitätsebenen einflocht. (Abb. 24) s330 Gudrun Inboden¹⁰⁶... weist daraufhin, daß... die Demontage des Ganzen, die Ambivalenz des akompositorischen In-der-Schwebe-Haltens... schon in den „Black-Paintings“ und deren labilen Strukturen des Labyrinthischen angelegt... ist... Diese kritische Tendenz werde durch die Verstrickung mit dem Räumlichen nur noch gesteigert und bis zur ‚Sinn-Demontage‘ der Malerei und des Bildes getrieben... Johannes Meinhardt... sprach von einer ‚negativen Bildlichkeit‘, die gerade in der ambivalenten Überreizung des Augensinns nichts zeigte, nichts zu sehen gebe und in der die Bildfläche ‚gesperrt und verbarrikadiert ist‘¹⁰⁷.

X

¹⁰⁴ Günter Irmscher: Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400-1900). Darmstadt 1984, s126; zit. in: Markus Brüderlin: Die Einheit in der Differenz [wie Anm. 5]

¹⁰⁶ Gudrun Inboden: Die Demontage des Bildes oder der verführerische Blick der leeren Zeichen. In: (Kat.) Frank Stella: Black-Paintings 1958-60, Cones-and-Pillars 1984-87. Stuttgart 1988/89, s13ff; zit. in: Markus Brüderlin: Die Einheit in der Differenz [wie Anm. 5]

¹⁰⁷ Johannes Meinhardt: Gesperrter Raum, Frank Stella 1958-88 [wie Anm. 99], s64; zit. in: Brüderlin, a. a. O.

X



Abb. 23. Frank Stella: The Grand Armada (IRS, No.6, 1X), 1989, Aluminiumrelief, bemalt, fünfteilig, 315 x 186,5 x 99 cm, Fondation Beyeler, Riehen/Basel¹⁰³

¹⁰³ Markus Brüderlin: Ornament und Abstraktion [wie Anm. 79] s203, Abb. 195



Abb. 24. Francois de Cuvillies: Kupferstich aus d. Folge: Livre Nouveau de Morceaux de fantaisie, 42,5 x 27.5cm, um 1740, MAK Wien¹⁰⁵

¹⁰⁵ Markus Brüderlin: Ornament und Abstraktion [wie Anm. 79] s202, Abb. 19

¹⁰⁸ „Marcel Broodthaers historisierende Inszenierungen... stellten... sich schon in den sechziger Jahren... gegen die Installationen der Minimal Art und gegen die isolierende Wirkung des modernen White Cube: ‚Ich habe versucht, Objekte und Bilder, die ich zwischen 1964 und heute gemacht habe, durch Scharniere miteinander zu verbinden, um in den Sälen eine Art ‚Decor-Effekt‘ zu erreichen. Das heißt, daß ich mich darum bemüht habe, dem Objekt oder dem Bild wieder eine reelle Funktion zu geben, denn ‚Décor‘ ist kein Selbstzweck.‘ (1975)“. In: Brüderlin, a. a. O., s123

¹⁰⁹ Blinky Palermos künstlerisches Werk sei in diesem Zusammenhang genannt. „Blinky Palermo behandelte... das Verhältnis von Malerei und Träger, Tafelbild und Wand, Ausgrenzung und Eingrenzung der Malerei durch den Rahmen... in gegenläufigen Richtungen: Einmal vergrößerte er das Tafelbild zur farbigen, gerahmten Mauer, um damit gleichsam zentrifugal den flächigen Wandraum zu erobern, das andere Mal erzeugte er direkt von den unistischen Farbtafeln aus eine pikurale Räumlichkeit in den physischen Betrachterraum hinein“. In: Brüderlin, a. a. O., s249 „Palermos Abstraktion... lebt... von der anschaulichen und physischen Äquivalenz zu Erfahrungswerten und Stimmungswerten außerhalb des Bildgevierts.(z. B.: Horizonterlebnis durch aus Stoffbahnen zusammengenähte Bildobjekte (1963-77)“. In: A. a. O., s247

Konzeptionalisierung des Dekors:

s327 *Ende der fünfziger Jahre... scheint sich die abstrakte Malerei auch in ihren formalen Möglichkeiten ausformuliert zu haben. In solchen Schwellensituationen gibt es meist zwei Möglichkeiten. Die Übersteigerung des Mediums in eine andere Dimension, wie dem ‚Ausstieg aus dem Bilde‘ (Glozer)... und die rekapitulierende Vergegenwärtigung der Ideen und Problemlagen. s317 die... Bekanntes... forciert und... damit die Rezeption... provoziert, das Neue, Unbekannte am Alten zu differenzieren.*^{108 109} s305 *Malerei, in der alle progressiven Errungenschaften des ästhetischen Wissens und der Wahrnehmungsfähigkeit aufgehoben sind... ist... nurmehr im Kunstraum, im Museum und in temporären Installationen realisierbar... Vor diesem Hintergrund... wäre Dekor in seiner konzeptionellen, reflexiven Funktionalität zu verstehen und nicht in der realen Zweckmäßigkeit von angewandter Raummalerei oder von Innendekoration. s120 ‚Das Ornament ist nicht das Ziel der künstlerischen Absicht, sondern vielmehr eine spezifische Möglichkeit, Malerei und Abstraktion von einer anderen Seite her neu zu denken und anzugehen.*¹¹⁰... *Schwierig... ist... zwischen... affirmativen Aspekten und der Aufnahme des Ornamentalen als ‚kritische Form‘ zu unterscheiden. s123 ‚Deutlich ist, daß die Beschäftigung mit dem Ornament und der Dekoration zur Infragestellung der Autonomie moderner Kunst, zur Suche nach einer gesellschaftlichen Funktion führt*¹¹¹

s299 *Der... Hauptakzent... der konkreten Kunst... besteht darin, das Formale am Funktionalen zu zeigen. s300 Die Funktion wird aber erst dann vollends zu einer Variablen der Form, wenn... das Funktionale nicht durch außerkünstlerische Gegenständlichkeit... importiert, sondern aus kunstimmanenten, strukturbedingten Eigenschaften des... Tafelbildes... entwickelt wird.*s299 *Imdahls These, daß die konkrete Kunst ‚neue Einstellungen zur außerkünstlerischen Dingwelt*¹¹² *erweckt... kann man... bestätigen... wenn... man nach einem Ausstellungsbesuch plötzlich an jeder Ecke Daniel Burens Streifenmuster (Abb. 25, 26) wiederentdeckt. Das konkretisierende Sehen leistet diesen Bezug zur Dingwelt, aber nur durch eine doppelte Perspektive, entweder indem man in einem Moment das Dingsein der Dinge betrachtet oder indem die rein formale Struktur an den Dingen... anvisiert wird. s306 Eine ‚institutional critique‘... wie sie Buren mit seinen nonrelationalen Streifenmustern anzettelte... indem sie auf die klassischen Funktionselemente von Dekor und Rahmenbildung,*

die ausgrenzen und gleichzeitig verbinden, zurückgreift... besteht... auf der Kluft zwischen Kunst-Kontext und Real-Alltäglichem. Denn nur so läßt sich Alltag kritisieren, nicht indem Kunst in ihm aufgeht. s309 Daniel Buren lieferte 1970 in seinem Aufsatz ‚Rahmen‘ eine Analyse über den Form- und Funktionszusammenhang von Tafelbild und Galerieraum... der Institution Museum und... dem kulturellen Rahmen wie Bildung, Rezeption, Ideengeschichte, Medien usw. Er veranschaulichte seine programmatische Untersuchung durch verschiedene Rahmendiagramme... Buren... warnte vor der ausschließlichen Betrachtung eines Aspekts: ‚Jede Kunst ist politisch. Wir müssen deshalb sowohl den formalen als auch kulturellen Rahmen... untersuchen, denn in diesen Rahmen existiert und entwickelt sich Kunst.‘¹¹³ ... Fortan definierte Buren seine künstlerische Praxis als eine Art kritische Arbeit am Rahmen, die alles miteinander in Beziehung setzt, um damit letztendlich die Kunst selbst zu befreie... s114 ‚Durch ihre Funktion im Bezug zum Ort und zur Architektur knüpft seine Arbeit an die Tradition der Dekorationsmalerei an... auch... indem Buren Bestellungen... von Ausstellungsmachern oder Sammlern... entgegennimmt‘.¹¹⁴



Abb. 25. Daniel Buren: in situ, Kunsthalle Bern 1987

„Zum einen klingt darin... als Fortsetzung der Moderne die Aktivierung (deren)...Utopiepotentials mit anderen Mitteln – mit Mitteln des konzeptionellen Dekors – an, zum anderen ist... eine historisch-kritische Reflexion enthalten, die im Dekorativen die Kluft zwischen Anspruch und Wirklichkeit einer expansiven Installationskunst thematisiert, die in den sechziger Jahren in den sozialen Raum aufbrach, um die Grenze von Kunst und Realität aufzubrechen und die am Schluß beim Dekor landete oder der medienwirksamen... kommerziellen Spektakelkultur anheimfiel.“ In: A. a. O., s305

¹¹⁰ Markus Brüderlin: Ornamentale Gebärde abstrakter Malerei. In: (Kat.) Thomas Werner. Karlsruhe 1990, o. S.; zit. in: Brüderlin, a. a. O.

¹¹¹ Stephan Schmidt-Wulffen: Spielregeln. Köln 1987, s211; zit. in: Brüderlin, a. a. O.

¹¹² Max Imdahl: Is it a Flag, or is it a Painting? Über mögliche Konsequenzen der konkreten Kunst. In ders.: Bildwirklichkeit und Autonomie. Mittenwald 1981, s87; zit. in: Brüderlin, a. a. O.

¹¹³ Daniel Buren: Rahmen (1970). In: D.B. (Kat.), Stuttgart 1990, s273-290; zit. in: Brüderlin, a. a. O.

¹¹⁴ Jean Hubert Martin: Einige Feststellungen zum Werk von Daniel Buren. In: (Kat.) Daniel Buren. Bern 1983, o. S.; zit. in: Brüderlin, a. a. O.



¹¹⁵ Markus Brüderlin:
Ornament und Abstraktion
[wie Anm. 79] s148, zwei
Abbildungen

Abb. 26. Daniel Buren: in situ, Prinzipalmarkt, Münster 1997¹¹⁵

Stil, Design, Life-Style:

s318 Insbesondere die Konstruktivisten, z. T. auch... die ‚De Stijl‘-Gruppe erfanden... ein Programm, das als Ziel die Aufhebung individueller Kunst in urheberlosen Formkonzepten hatte... Die Ironie der (Kunst-)Geschichte will es, daß man bei dessen Ausführung immer wieder beim Ornament landet... Was andererseits aus dem Stilanspruch von „De-Stijl“ tatsächlich wurde, läßt sich nirgends besser demonstrieren, als an der Verwertung von Mondrians Neoplastizismus als Verpackungs- und Marketingdesign von Kosmetika oder für Stoffmusterung. s319 Man kann sich natürlich fragen, ob nicht gerade darin die allgemeine Empfänglichkeit für Abstraktion (Kandinsky) und die stilprägende Setzung als universale Sprache ihre Erfüllung findet. Nur ist es eben nicht die Empfänglichkeit für die sozial-utopische Botschaft, sondern für das Versprechen von gelungenem Leben durch Konsum und auch nicht die Bereitschaft für ‚Stil‘ als gültigen Ausdruck einer umfassenden Geistes- und Lebenshaltung, sondern für Life-Style als verkaufbarem Ausdruck von eben diesem ‚gelungenen Leben‘. Der Verwertungsmechanismus des Marktes und seine ästhetischen Instrumente (Werbung und

Produktdesign) haben den Stilanspruch der Avantgarde gekapert... ohne stilistische Differenzierung. s323 In der Nachkriegszeit wurde die abstrakte Kunst als ideologisches Kampfmittel für den Liberalismus des Westens gegen den unfreien Osten mit seinen staatlich verordneten Realismus beschlagnahmt. Durch die Instrumentalisierung als universelle Weltsprache wurden der abstrakten Malerei offiziöse Aufgaben zugemutet, die in der Tradition die ästhetische Kategorie des Dekors zu leisten hatte. s324 Die abstrakte Kunst wurde... auch als soziale und bildungsbürgerliche Distinktionsformel vereinnahmt... als klassenbedingtes Identifikationsangebot und als Life-Style.¹¹⁶

‚support‘:

s309 Der ‚support‘ muß... verstanden werden als kontextueller Träger, der sich zunächst materiell und formal als Wand, Raum, Architektur ausweist, dann auf der institutionellen Ebene als ‚White Cube‘, der in der Moderne die Geschichte der institutionalisierten Autonomie und die Abgrenzung gegenüber anderen Kategorien von Orten repräsentiert. Die nächste Ebene ist der Betrachter mit seinen vorgeprägten Fähigkeiten der Wahrnehmung und der Bildung, dann kommt der kulturelle ‚support‘ mit seinen geistes- und ideengeschichtlichen Bestimmungen... Schließlich gehört auch das System der Gesellschaft mit seinen ökonomischen, politischen und sozialen Determinanten dazu, das nach den Funktionen der Kunst fragt. Alle diese Aspektkreise können dadurch, daß der ‚support‘ zur Disposition steht, theoretisch als kontextuelle Bestimmung zum Inhalt von Kunstwerken werden. Eine Kunsttheorie, die das Kontextuelle aber gemeinhin von soziologischen¹¹⁷ und gesellschaftlichen Prämissen aus beleuchtet, macht jedes Kunstwerk zu einer Funktion, zu einer abhängigen Variable dieser Faktoren des ‚support-system‘. Mit der Funktionalisierung und Konkretisierung des Zwecksinns aus den immanenten Entwicklungen der autonomen Kunst heraus, stellt sich nun die Frage, ob diese kontextuellen Schichten nicht auch vom Kunstwerk aus ‚aufgerollt‘ werden können. Sie können dies, wenn man Kunst nach wie vor als ein autonomes System versteht, das seinen Rahmen je nach Themenkreis verschiebt und nicht mehr nur das Feld innerhalb des Bildausschnitts meint, sondern den Blick auf den Umraum lenkt... s310 Zudem muß die Kunst ihren Ort im... Netz der institutionellen Positionierungen und der Zirkulation von Waren ständig neu suchen und neu definieren. Demzufolge läßt sich das Werk nicht mehr bestimmen als Hervorbringung

¹¹⁶ „Serge Guilbaut versuchte... klarzumachen, daß die westliche Supermacht aufgrund der besseren Struktur von Museen und Kunstkritik der Stadt Paris, die sich bis vor dem Krieg als Hauptstadt der modernen Kunst behaupten konnte, die abstrakte Kunst ‚stahl‘. [Vgl. Serge Guilbaut: How New York stole the Idee of Modern Art. (Univ. of Chicago Press) 1983] Er zeigte auch, daß der eigentliche Kampf zwischen Realismus und Abstraktion in Paris stattfand, das 1948 noch zwischen mehreren politischen Systemen hin- und herschwankte... Paris war ‚Schauplatz eines Kampfes zwischen den Verteidigern einer individualistischen modernen Kunst, die imstande war, in symbolischer Weise Angst und moderne Entfremdung auszudrücken, und jenen, die es vorzogen sich an die Stelle der Arbeiterklasse zu stellen, um sie dabei zu unterstützen, dank einer geeigneten Stimme eine spezifisch proletarische Kultur zu schaffen.‘ “ [Serge Guilbaut: Kunstvorhang und Eiserner Vorhang: Perspektiven der Kunstkritik im Jahre 1948. In: (Kat.) Extra Muros – Zeitgenössische Schweizer Kunst. Musée d’Art et d’Histoire, Neuchâtel 1991, s95] In: Markus Brüderlin: Die Einheit in der Differenz [wie Anm. 5], s323

¹¹⁷ Vgl. Bourdieu-Exzerpt. s279 - 282

¹¹⁸ Brüderlin nennt diesbezüglich Künstler wie Philip Taaffe, Rune Mields, Franz Graf, Rosemarie Trockel u. a.; Vgl. Brüderlin, a. a. O., s127/128. Zum Beispiel verstand „Phillip Taaffe... seine rekapitulierende Aneignung dreier Positionen der geometrischen Abstraktion in den fünfziger und frühen sechziger Jahren (Barnett Newman... Bridget Riley, Ellsworth Kelly) als eine Art Rahmenhandlung, in die er seine eigene ‚Geschichte‘ einbauen konnte: ‚eine Geschichte erzählen und diese Bilder dabei als strukturierendes Mittel verwenden oder mein eigenes Werk auf ihnen begründen und sehen wie sich dadurch eine neue Phase dessen ergibt, was Malerei bedeuten kann.“ [Philip Taaffe: (Interview). In: (Kat.) The Binational. Düsseldorf/Boston 1988/89, s200]; In: A. a. O., s129

¹¹⁹ „Wird... die Bildebene als Grundfläche (verstanden)... auf der sich Bild- und Gegenstandszeichen ‚einschreiben‘ können... stellt sich... die Abstraktion... als Übergang dar von mimetischen zu symbolischen Formen. Bei symbolischen Formen ist es gleichgültig, ob sie sich an gegenständlichen Vorgaben orientieren (figurativen Chiffren) oder sich ganz ungegenständlich im Sinne von ‚bildlichen Buchstaben‘ formieren. Der... sich hieraus ... konstituierende Bildbegriff entspricht der hauptsächlich durch die Medien bedingten Verwandlung der festen Dingwelt in ein System von immateriellen Zeichen.

*neuer Formen, sondern als Verknüpfung von Vorhandenem und als Freisetzung unsichtbarer Relationen. s125 Was viele abstrakte Maler... der achtziger und neunziger Jahre... am Ornament interessiert, ist die besondere Art der Dynamik von Entleerung und Aufladung reiner Formen mit Sinngehalten.*¹¹⁸ (Abb. 27)¹¹⁹

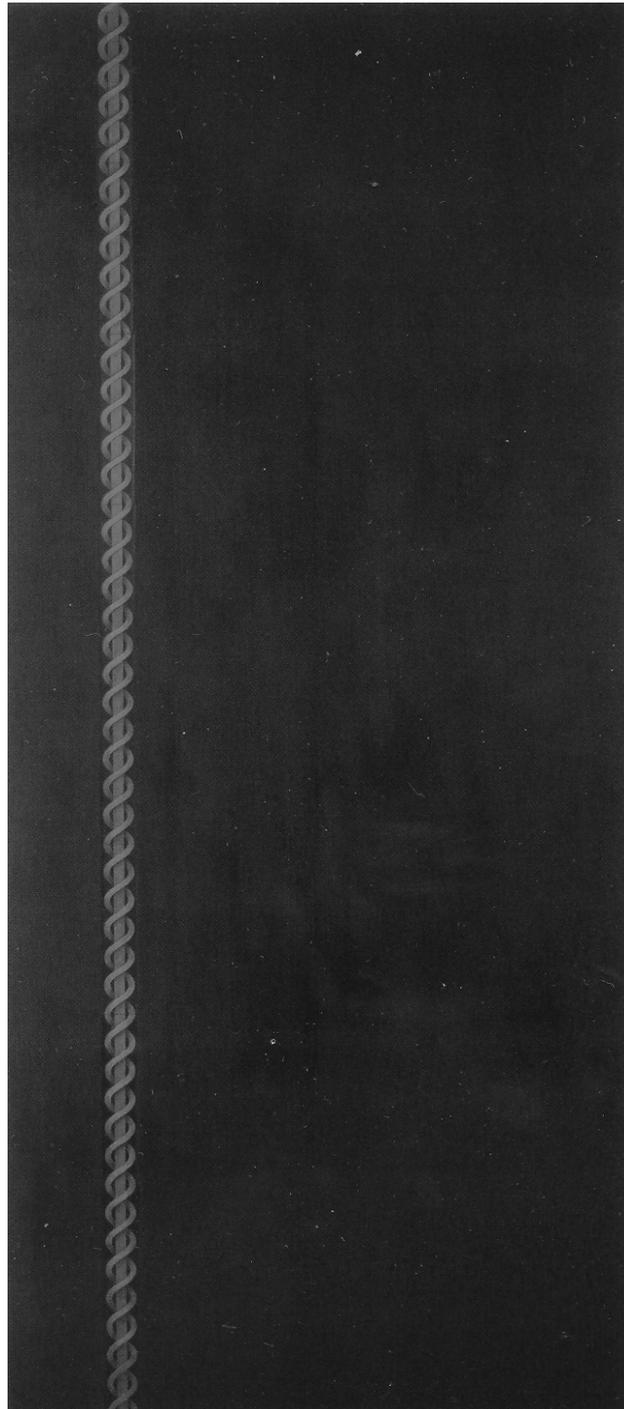


Abb. 27. Philip Taaffe: Queen of the Night, 1986, Collage, Linoldruck, Acryl/Leinwand, 274,5 x 122 cm. Im Besitz des Künstlers¹²⁰

Darstellung und Selbstdarstellung

Wenn ein Gestaltmuster in bestimmter Weise begrenzt wird, entsteht ein Musterabschnitt, der sich vom Nicht-Begrenzten absetzt. Der Abschnitt kann mit anderen Abschnitten in Beziehung gesetzt, verglichen und von diesen unterschieden werden. Es kann ihm eine bestimmte Bedeutung zugewiesen werden und er kann als Bildzeichen - iconisch, indexikalisch oder symbolisch – wirken. (Abb. 28)

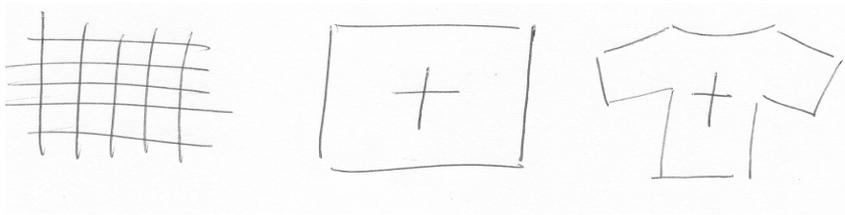


Abb. 28. Musterabschnitt und Bildzeichen

Ein Bildzeichen, das für etwas Bestimmtes steht, bezeichnet oder repräsentiert dieses, es stellt dieses dar. Es läßt das Bezeichnete jedoch nicht notwendigerweise sichtbar werden, indem es darauf verweist: Z. B. wird durch eine Kreuzform, die als Kreuzzeichen auf das Christentum bezogen ist, das Christentum nicht sichtbar. Vielmehr funktioniert das Christentum als sichtbarer oder unsichtbarer Hintergrund des Kreuzzeichens. Wenn eine Figur/Grund-Ausgestaltung, wie die Kreuz/Christentumbeziehung, in ihren Begrenzungen, ihren Umrissen verändert wird, verändert sich auf funktionaler Ebene auch die Beziehungsstruktur von Figur und Grund. Z. B. kann das Kreuz mit christlicher Bedeutung auf die Hilfs-Organisation „Rotes Kreuz“ bezogen werden, oder es kann im Bereich der Mode, in der Funktion der Präsentation, der Selbstdarstellung und des Schmückens wirken u.s.w. Es kann als Zeichen für Geschmack¹²¹, Life-style und Modernität stehen. Ein einfaches Bildzeichen, wie ein Kreuz ist für viele Bereiche und Einstellungen im Leben funktionalisierbar.

Ein anderes Beispiel für die Ausgestaltung eines Bildzeichens ist die Zeichnung oder technische Simulation eines Funktionsablaufs. Sie ist ein Bildzeichen, das z. B. eine Maschine nicht nur in ihrer äußeren Erscheinung, sondern auch einen Teil deren Funktionsstruktur, nämlich die bestimmte Art und Weise zu funktionieren, schematisch darstellt; Sie läßt jedoch weder Maschine, noch Funktionsab-

Diese benötigen in ihrer Ausdehnung und Verstreuung nicht mehr den Raum. Sie treiben vielmehr auf einer unendlich großen Oberfläche und bilden nurmehr punktuell semantische ‚Tiefe‘, d. h. ‚Referenz‘ aus... Ihr Erscheinungs- und Entfaltungsmedium ist der (Bild-)Schirm“. In: Brüderlin, a. a. O. s239

¹²⁰ Markus Brüderlin: Ornament und Abstraktion [wie Anm. 79], s207, Abb. 199

¹²¹ Besteht die Funktion eines Zeichens darin, für „Nicht-Bedeutung“ und „Selbstdarstellung“ zu stehen, weist es zumindest implizit auf den begrenzten Bereich der Kunst und hat insofern Anteil an der abendländischen Kunsttradition seit dem 18. Jahrhundert.

lauf sichtbar werden. Dazu müßte durch die Schemazeichnung die Funktion ihrer Erscheinungsform bezüglich des dargestellten Funktionsablaufs der Maschine sichtbar werden.¹²²

¹²² Zur Thematik „Technologische Bilder“ vgl. Martin Scholz: Technologische Bilder. Aspekte visueller Argumentation. Wuppertal/Weimar 1999/2000

¹²³ Ausgehend von der Apparatusdebatte in den 60er/70er Jahren in Frankreich untermauert Hartmut Winkler die These, dass perspektivische Darstellungen als Code für die Vertretung bestimmter Interessen fungieren. Bezugnehmend auf die Szenographie antiker Theater, das Präzisierungsinstrument „Schießscharte“ und die Interessen eines bürgerlichen Kaufmannsgeschlechts in florentinischen Bildnissen des 15. Jahrhunderts behandelt Winkler insbesondere Ausgestaltungen des filmischen „Raums“. Vgl. Hartmut Winkler: Der filmische Raum und der Zuschauer: 'Apparatus' - Semantik - 'Ideology'. (Reihe Siegen; Bd. 110: Medienwissenschaft) Heidelberg 1992 Auch in Ausgestaltungen der technischen Medien „Photo“, „Film“ und „Computer“ wirkt die perspektivische Regelstruktur zusammen mit anderen technischen Regelmustern.

Mit Mustern, wie sie z. B. in tradiertem Regelwerk der Malerei, seien dies Kompositionstechnik, Farbmischtechnik usw. vorkommen, kann Sichtbares oder Unsichtbares umrißhaft oder schematisch ausgestaltet werden. Eine Ausgestaltung von Regelmustern läßt aber nicht unbedingt die Funktionsstruktur der Erscheinungsform der Ausgestaltung sichtbar werden. Beim Einsatz des Regelmusters perspektivischer Konstruktion, entsteht tendenziell die Wirkung, den Betrachter am Regelmuster vorbeischaun zu lassen. Ausgestaltungen perspektivischer Technik können als Bildzeichen verstanden werden, die die Funktionsstruktur ihrer Erscheinungsform - ihr technisches Funktionieren und dessen Zusammenwirken mit nicht-technischen Ausgestaltungen - vergessen lassen. Diesem Bildzeichen kann z. B. die Bedeutung zugeschrieben werden, als Code für eine bestimmte Machtstruktur zu wirken, - eine These, die Hartmut Winkler in seiner Schrift über den Film ausarbeitet.¹²³

Es gibt Ausgestaltungen, in welchen bestimmte Zeichen explizit zum Zweck eingesetzt sind, um an sich selbst vorbeizuzeigen. Sie können bezüglich des Bezeichneten die Funktion eines Informationscodes haben, ohne das Bezeichnete selbst sichtbar zu machen. Ein Beispiel hierfür sind die Schnörkel-Zeichen auf Visitenkarten zur Zeit Ludwig XVI..¹²⁴

All den genannten Beispielen für Bildzeichen ist gemeinsam, daß sie etwas anderes, vom Zeichen Differierendes darstellen. Auch die Ausgestaltung einer Gestaltformel, z. B. die Gestaltformel der *Figura serpentina*, wirkt als Bildzeichen. Eine Gestaltformel macht Teile der Funktionen bildlicher Mittel oder des Funktionsablaufs bildnerischer Prozesse schematisch sichtbar. Sie ist nicht als Einzelausprägung einer Ausgestaltung bestimmt, sondern als formelhafte, wiederholbare Ausgestaltung. Für ihre Wirkung muß sie in ihrer Form nicht identisch, sondern nur annähernd reproduziert sein. Die Gestaltformel läßt dabei auch die Funktionsstruktur ihrer eigenen Erscheinungsform sichtbar werden.

¹²⁴ Vgl. Rieger-Exzerpt. In: Arabeske Bildfassung 3, s205/206

Meyer Schapiro entwirft in seiner Untersuchung zum „Feld und Medium beim Bildzeichen“ eine Entwicklungs-

geschichte des Bildfeldes: Von seiner Entstehung aus einer Konzeption eines Feldes mit einer „*distinkten, planen... Oberfläche und einer festen Grenze*“ bis zum „*ausgeschnittenen Bild*“ heutiger Zeit, das „*scheinbar nur für den Augenblick*“¹²⁵ existiert.

¹²⁵ Shapiro-Exzerpt,
s266 - 268

Y In einer Ausgestaltung, in der sich Funktion und Erscheinungsform im wechselseitigen Prozess in Frage stellen, entsteht eine Differenz, die sich als Abgrenzungs- & Vermittlungsstruktur zwischen Bildzeichen und Bezeichnetem ausgestaltet. Diese Ausgestaltung stellt sich dar, an ihren Rändern, nämlich in der Bedingung, Funktion und Wirkung ihrer Erscheinungsform; somit in ihrem Gebundensein an ihren Entstehungsprozess, an dem der Mensch maßgeblich beteiligt war, ist und sein wird, seien es einer oder mehrere Autoren, Darsteller, Leser und Betrachter. Der Mensch ist es, der dabei in bestimmter Weise vergleicht, unterscheidet, entscheidet, auswählt, vergisst, erkennt, erlebt... immer wieder, vorher, währenddessen, nachher, in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. In solcher Ausgestaltung ist ein Bildzeichen für sie selbst, das auf sie als Ausgestaltung der „Selbstdarstellung“ weist, aufgehoben. Die Ausgestaltung verhält sich zur Ausgestaltung eines Bildzeichens und zu der von ihm repräsentierten Ausgestaltung - in der Einstellung der Anpassung und Abweichung. Sie kann deshalb als arabeske Ausgestaltung aufgefasst werden. So können z. B. impressionistische Gemälde aufgefasst werden, als Ausgestaltungen, welche sich selbst darstellen, indem sie die „*Darstellung der Erscheinungsweise der Raumfarbe*“¹²⁶ ausgestalten oder präsentieren.¹²⁷ Ebenso entwickelten in Moholy-Nagys Auffassung Picasso und später die Konstruktivisten Ausgestaltungen, die sich selbst in der Darstellung der Erscheinungsweise der Faktur darstellen.

¹²⁶ Schöne-Exzerpt,
In: Arabeske Bildfassung 3,
s179 - 190

¹²⁷ „Man... muß... die Bedeutung von ‘darstellen’, die wohl immer die Konnotation des ‘Repräsentierens’ behalten wird, von der unterscheiden, die sich in dem Wort ‘präsentieren’ ausdrückt.“
In: Bernhard Lypp: Die Erschütterung des Alltäglichen. Kunst-Philosophische Studien. Hrsg. v. Michael Krüger, München 1991, s244

Laut Markus Bröderlin brachte P. O. Runge mit der Arabeske eine Bildleistung, die sich mit dem Begriff der „Selbstdarstellung“ umschreiben lässt. „*‘Selbstdarstellung’... bezeichnet das Vermögen, den Akt der Verbildlichung, die Bildlichkeit selbst und die bildnerischen Mittel... in einer reflexiven Behandlung zum eigentlichen Thema zu machen. Die Selbstdarstellung entspringt umgekehrt aber auch dem Bewußtsein eines Ungenügens, nämlich... das Transzendente nicht im Bild festhalten zu können. Daraus folgt die Notwendigkeit, dieses Unvermögen selbst zum Bildinhalt zu machen... die ‘Selbstdarstellung der Wahrnehmung’... kam... im*

¹²⁸ Brüderlin-Exzerpt,
Zweites, s277/278

20. Jahrhundert mit der abstrakten Kunst... als... entscheidendes Paradigma der modernen Kunst zum Tragen.“¹²⁸ Ein Werk in dieser Bestimmung, impliziert die Frage, inwiefern es sich als „Selbstdarstellung der Wahrnehmung“ zugleich selbst sichtbar werden lässt.

Kunstwerk - Vergessen und Sichtbarwerdung

Pierre Bourdieu kennzeichnet Werke der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts als Werke die, entsprechend einer „*formalistischen Ästhetik*“, „*als Form und nicht als Funktion*“ erfasst sein wollen. Er stellt fest: „*Das Feld der Kunst bringt gerade durch sein Funktionieren die ästhetische Disposition hervor, ohne die das Feld nicht funktionieren könnte.*“ Und kritisiert: „*Der geschichtliche Prozess... wird... vergessen, in dessen Verlauf die gesellschaftlichen Bedingungen der Freiheit gegenüber äußeren Bestimmungen sich herausbilden, d. h. das relativ autonome Produktionsfeld und die Ästhetik oder das reine Denken, die er ermöglicht.*“ Hier ist anzumerken: Wenn „*relativ autonomes Produktionsfeld*“ der Kunst und der Ästhetik, auf der Basis des Vergessens seiner Bedingungen funktioniert, muß für sein Funktionieren das Vergessen seiner Bedingungen gewährleistet sein. Allgemein funktionieren Wahrnehmungsprozesse des Menschen so, daß durch Vergleiche und Unterscheidungen beliebiger Figur-Hintergrundbeziehungen bestimmte Ausgestaltungen von Figur-Hintergrundbeziehungen erkannt, wiedererkannt und zeitweilig wieder vergessen werden. Ausgestaltungen, die sich in der Einstellung der Anpassung und Abweichung zu den jeweils vergessenen Ausgestaltungen befinden, können durch die Differenz zu letzteren sichtbar werden, bzw. die Vergessenen als Vergessene sichtbar werden lassen. Es bedarf demnach einer Differenz, bzw. Abgrenzungs- & Vermittlungsstruktur, die den Wechselprozess zwischen Vergessen und Erkennen ausgestaltet, - soll das Vergessen der Bedingungen von Kunst als Bedingung von Kunst gewährleistet sein. Ein Werk, dessen Bedingung sein soll, bei einem Wahrnehmenden das Vergessen der Werkbedingungen herauszufordern, hat sich auszugestalten als das „*relativ autonome Produktionsfeld*“ der Kunst, entsprechend einer Ästhetik, deren Bedingung die „*Freiheit gegenüber äußeren Bestimmungen*“ ist.

Bourdieu ergänzt seine Kritik mit folgender Analyse: „*Die Historisierung der Denkformen, die wir auf den geschichtli-*

chen Gegenstand anwenden und die das Produkt dieses Gegenstandes sein können, eröffnet weit jenseits eines bloß historischen Relativismus die einzig wirkliche Chance... der Geschichte zu entkommen... Allgemein gesagt, geht die Entwicklung der unterschiedlichen Felder kultureller Produktion in Richtung größerer Autonomie mit einer Art reflexiver und kritischer Rückwendung der Produzenten auf ihre eigene Produktion einher, die dazu führt, deren eigenes Prinzip und spezifische Voraussetzungen freizulegen. Dies zum einen deshalb, weil der Künstler... seine Beherrschung dessen behaupten kann, was ihn definiert und was seine Besonderheit ausmacht... die... als ausschließlicher Zweck der Kunst eingesetzte Kunst... Der zweite Grund dieser reflexiven und kritischen Rückkehr der Kunst zu sich selbst besteht in der Tatsache, daß in dem Maße, wie das Feld sich selbst einschließt, die praktische Beherrschung der spezifischen Fertigkeiten, die in die vergangenen Werke - in die durch eine ganze Körperschaft von Fachleuten der Erhaltung und Würdigung... klassifizierten, kodifizierten, kanonisierten Werke - eingeschrieben sind, zum Bestandteil der Zutrittsbedingungen in das Feld der Produktion wird. Daraus folgt, daß... die Zeit der Geschichte der Kunst wirklich unumkehrbar ist und diese Geschichte die Form von Kumulativität annimmt.“ Nach diesen Sätzen, ist nun die Frage, ob das „relativ autonome Produktionsfeld“ der Kunst darauf zu reduzieren ist, ein Spiel zu sein, das gespielt wird, wie von Bourdieu an anderer Stelle bemerkt wird. Ein bestimmtes Spiel funktioniert nur unter Einhaltung der es bedingenden Spielregeln. Eine Änderung der Spielregeln führt zur Auflösung des Spiels oder zu einem anderen Spiel. Wenn hingegen, wie im „relativ autonomen Produktionsfeld“ der Kunst, Vorgabe und Ziel ist, die Ausgestaltung eines bestimmten Spiels „freizulegen“¹²⁹, müssen die Spielregeln auch als solche „freigelegt“ werden. Die Ausgestaltung der „Freilegung“ der Spielregeln verhält sich in Anpassung und Abweichung zum Spielen des Spiels. Das geschieht nicht nur dadurch, daß verschiedene Spieldurchläufe vollzogen und verglichen werden. Vielmehr muß auch eine Vermittlung dieser Spieldurchläufe zum Zustand des Nicht-Spielens stattfinden. Das ist der Fall, wenn die Spielregeln als Regeln einer bestimmten Ausgestaltung von anderen Regeln abgegrenzt werden können; wenn sie nicht nur mit Regeln anderer Spiele, geschlossener und offener Systeme¹³⁰, sondern auch mit Regeln offener Felder vergleichbar, sowie in der Differenz zwischen Vergessen und Erkennen sichtbar werden. Eine

¹²⁹ Bourdieu-Exzerpt, s279 - 282

¹³⁰ „Aus der Sicht der Spieltheorie... sind... Systeme... offen, wenn eine Änderung ihres Repertoires keine Änderung ihrer Struktur erfordert, im entgegengesetzten Fall sind sie geschlossen. Um ein Beispiel zu geben: Die (deutsche) Sprache ist ein offenes ‚Spiel‘, weil man ihr Lexikon (ihr Repertoire) ändern kann, ohne notwendigerweise auch ihre Grammatik... zu ändern. Das Schachspiel hingegen ist ein geschlossenes Spiel, weil jede Änderung des Repertoires (zum Beispiel die Einführung neuer Steine oder eines neuen Bretts) eine Änderung... der Spielregeln erfordert.“ In: Vilém Flusser: Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien. (Schriften, Band 1; 1978-93 (Aufsatz 1974)] Hrsg. v. Stefan Bollmann und Edith Flusser, Bensheim/Düsseldorf 1993, s195

Als Regel sämtlicher Ausgestaltungen der Wellenranke kann das abstrakte Gestaltmotiv der Gestaltformel der Figura serpentinata aufgefasst werden. Die Figura serpentinata ist aber nicht auf die Abstraktion ihrer Gestaltformel zu reduzieren. Ihre Struktur ist keine „Spielregel“, sondern die Organisationsstruktur der Sichtbarwerdung der Ausgestaltung.

ungeschriebene Orientierungs-Regel des Feldes der Kunst könnte demnach lauten: Das Kunstwerk ist der Auslöser für das Sichtbarwerden des Wechselprozesses zwischen Vergessen und Erkennen, in dem es das Sichtbarwerden als „Freigelegtes“ ausgestaltet.

Kunstwerk - Geschmack und Fetisch

Arthur C. Danto unterscheidet Werke der Kunst, die in der Tradition der abendländischen Kunstgeschichte als Wertgegenstand der Geschmacksbildung stehen, von Werken, die als Fetische funktionieren: Letztere sind z. B. afrikanische Masken, die ihre Wirkung daraus ziehen, daß ihnen die Kraft zugewiesen wird, die Kluft zwischen Leben und Tod zu verdecken oder zu ersetzen. Am Beispiel Picasso weist Danto auf eine Integration von Werken mit Fetischfunktion in den Bereich der modernen Kunst des 20. Jahrhunderts. Danto fordert damit implizit, nicht nur die Frage nach dem Übergang von Werken mit Fetischcharakter zu Kunstwerken, sondern ebenfalls die Frage nach dem Übergang von Kunstwerken zu Fetischen heraus. Hier stellt sich die Frage, inwiefern gerade die Konzeption des Künstler-Autors, die tragender Teil der abendländischen Kunstgeschichte ist, der Fetischfunktion von Werken zuträglich ist; im Zuge dessen können Kunstwerke in Vertretung des Autors, sei es als ein „Watteau“ oder ein „Picasso“ wirken; oder sie können ganz anders aufgefasst werden, nämlich als ob sie in der Verbildlichung ihres Künstler-Schöpfers die Kluft zwischen Vergänglichkeit und Unvergänglichkeit ausgestalten würden. P. Bourdieu spricht im Hinblick auf Werke der abendländischen Kunstgeschichte von Fetischen oder vom Heiligen: *„Wer hat... den 'Schöpfer' als anerkannten Hersteller von Fetischen geschaffen? Und wer verleiht seinem Namen, dessen Berühmtheit das Maß seines Anspruchs auf eine Existenz als Künstler abgibt, und dem Erwerb dieses Namens, der ähnlich dem Namensschild großer Modeschöpfer den Wert des Gegenstandes, auf dem es angebracht wurde, vervielfacht... ihre magische oder, wenn man es vorzieht, ontologische Wirkungskraft? Wo findet sich das letzte Prinzip der Wirkung von Etikettierung, von Benennung, von Theorie (ein besonders passendes Wort, da es ums Sehen, t h e o r e i n , und ums Sehen-Lassen geht), die, indem sie den Unterschied, die Einteilung, die Trennung einführt, das Heilige produziert?“*¹³¹

¹³¹ Bourdieu-Exzerpt.
s279 - 282

AA Im ausgehenden 18. Jahrhundert hat sich der Bereich der Ästhetik etabliert. Kunsttheoretische Schriften erklären, daß Menschen, „*die sich von der Allerweltsmeinung distanzieren*“¹³² sowohl von höherer Schulung des Geschmacks, als auch von freischweifender Phantasie geprägt sind. Entsprechend wird bestimmten Künstlern in ihrer Stellung als Randfiguren der Gesellschaft, die Wertschätzung entgegengebracht, mit ihren Werken den Geschmack einer bestimmten Gesellschaft zu bilden. Martin Henatsch schreibt bezugnehmend auf die Autonomieästhetik damaliger Zeit, in welcher das Kunstwerk im Status vollkommener Autonomie aufgefasst wurde: „*Durch den Schein des Schönen ausgezeichnet, bildet Kunst den notwendigen Gegenpol zur Realität... Sie übernimmt damit eine Aufgabe, die jahrhundertlang die Religion zu erfüllen hatte*“. Und, „*Ein in völliger Autonomie stehendes Kunstwerk bezieht seinen eigentlichen Wert... aus sich selbst heraus und bedarf keines Betrachters... So wird das 'Nicht-Wirken-Wollen' zum Wesensmerkmal wahrer Kunst erklärt*“¹³³. Ein Kunstwerk, dem der Anspruch zugewiesen wird, nicht wirken zu wollen, wirkt aber gerade darin, daß es auf die Intension eines Betrachters angewiesen ist, der es als Leerstelle sehen will: nämlich als Leerstelle, die nicht, wie die von Danto erwähnte afrikanische Maske, die Funktion hat, die Kluft zwischen Nicht-Lebendigem und Lebendigem zu verdecken, sondern vielmehr sie als Sichtbarwerdende auszugestalten. Gleich einem Platzhalter steht ein Werk *a l s* und *f ü r* diese Differenz. Ein Kunstwerk wird zum Fetisch für Geschmacksbildung, wenn es für einen Ort gehalten wird, der die Differenz zwischen Nicht-Lebendigem und Lebendigem oder zwischen Nicht-Geschmack und Geschmack ausgestaltet. Der Funktion eines Fetisches entgeht ein Kunstwerk nur, wenn es die Umrisse eines Ortes der Differenz sichtbar werden lässt, die die Fragen nach der Bedingung, Funktion und Wirkung des Kunstwerks ausgestalten.

Ein Kunstwerk, das sich als Abgrenzungs- & Vermittlungsstruktur zwischen Privatem und Öffentlichem, zwischen Besonderem und Allgemeinem, sowie Vergänglichem und Unvergänglichem ausgestaltet, kann die Frage nach seiner Funktionalisierung, der Funktionalisierung des „Nicht-Wirken-Wollens“ herausfordern: „Wie wirkt die Einstellung des „Nicht-Wirken-Wollens“ als bedeutungsloser Einspruch einer besonderen Struktur zur Struktur des Allgemeinen?“¹³⁴

¹³² Danto-Exzerpt, s283 - 285

¹³³ Henatsch-Exzerpt, s286 - 295

¹³⁴ In dieser Auffassung gestaltet sich ein Werk im Reflexionsprozess zwischen bestimmter, veräußerlichter, künstlich-konstruierter Struktur und unbestimmter, besonderer Struktur aus.

Kunstwerk – Kunstplakat

¹³⁵ Graevenitz-Exzerpt:
1994, s139 - 141

Spätestens seit Hogarths¹³⁵ Wiederaufnahme von Dürers *Figura serpentinata* wurde wahrnehmungstheoretisch erkannt, daß Ausgestaltungen der Schlangenlinie mit einer Lenkung des Betrachterblicks korrespondieren. Mit der zunehmenden Verwissenschaftlichung des Geschmacks im 19. Jahrhundert sind bestimmte Bild-Vermittlungstechniken entwickelt worden. Unter Vorgabe der Geschmacksbildung soll Kunst für eine größeren Gruppe von Betrachtern zugänglich gemacht werden. *„Dem Betrachter subjektive Kompetenz zuzugestehen, ihn gegenüber der Autonomie der Institution einer unantastbaren und utopischen Kunst zu emanzipieren... ist eine der Hauptaufgaben, die sich... die Populärästhetiken des 19. Jahrhunderts gestellt haben... Sie erreichen ihren Höhepunkt in der Diskussion um das Kunstgewerbe und die Kunsterziehung zu Beginn unseres Jahrhunderts... Etwa zeitgleich entstanden verschiedene stark auf die Naturwissenschaft bezogene Ästhetiken... Diese finden in besonderem Maße ihren Niederschlag in den Beiträgen und Diskussionen der Kunstzeitschriften“*. Die technische Entwicklung der Druckgraphik ermöglicht noch vor der Entstehung der Photographie die automatische Reproduktion und Vervielfältigung von Bildern. Das *„gewonnene Verständnis von der Bedeutung des Aktes der Kommunikation zwischen Werk und Betrachter findet einen Ausdruck in der Plakat-kunst.“*¹³⁶ Die in der Bildenden Kunst entwickelten Gestaltungsmittel der arabesken Wellenlinie, der Abstraktion, der „Allegorie reelle“ oder der „Schwellenfigur“ wurden im Plakat als Geschmacksaccessoires eingesetzt und funktionalisiert, um Kulturgut und Ware mit plakativen Bildern zu verpacken. Das Kunstplakat gibt vor, der Geschmacksbildung des Manns der Straße zu dienen, ihn auf Ausstellungen und Theaterveranstaltungen aufmerksam zu machen. Auch Waren werden im Plakat ästhetisiert und erscheinen als wertvolle Gegenstände, die zur Steigerung der Lebensqualität beitragen. Das Plakat selbst ist in dieser Funktion kein Kunstwerk, das im Austauschprozess der Waren, als ästhetische und wertvolle Ware erscheint. Die gedruckten Plakate sind beliebig reproduzierbar und werden an öffentlichen Orten, am Straßenrand, als „Altpapier“ fortwährend neu überklebt. Das gedruckte Plakat ist in seiner Materialität Massenprodukt und Wegwerfartikel. Die konservierenden Institutionen der Kunst- und Bilderverwaltung entscheiden, ob ein Plakat als aufbewahrens-wert ausgewählt wird und wie es aufbewahrt wird. Durch

¹³⁶ Henatsch-Exzerpt,
s286 - 295

die Aufnahme des Prototyps der Wegwerfware „Plakat“ ins verwaltende Bilderarchiv wird einem Plakat das Überdauern in verschiedensten Kontexten ermöglicht. Wie andere Bildwerke kann es als Icon bzw. Abbild in Bildkatalogen massenhaft reproduziert werden und in verschiedensten Zusammenhängen erscheinen. Es hat das Potential als besonderes Bildzeichen in einen bildnerischen Prozess einzugehen und Indikator für Bildfassungen zu werden.

Ziel des Kunstplakats ist noch nicht, wie in der später entstehenden Reklame, mittels der Werbepsychologie den Geschmack eines Massenpublikums zu manipulieren und für beliebige Produkte zu werben. Doch weicht das Plakat entschieden von der Tradition der bildenden Kunst ab. Als Kunstwerk hätte das Plakat die Struktur der Betrachterführung und sich selbst in seiner Funktion als Mittel und Schmuck einer Werbe- oder Verkaufsstruktur zu veranschaulichen. Kunstplakate setzen dagegen die Gestaltungsmittel ein, nicht nur, um eine kulturelle Veranstaltung anzukündigen, sondern, um dem Betrachter zu suggerieren, daß er an der Welt des Geschmacks teilhaben könne. Oder sie zielen darauf, den Betrachterblick so zu organisieren, daß bei ihm mit der bildlichen Verpackung von Konsumgütern Wünsche des Besitzens erzeugt werden. Das Plakat verpackt einen sichtbaren Teil seiner Vermittlungsstruktur, samt den dargestellten Gegenständen in „schönen Schein“. Indem die Funktionsstruktur des Plakats ausschließlich in ihrer äußerlich sichtbaren Repräsentation erscheint, nämlich in der Funktion des „schönen Scheins“, macht sie ihre bestimmte Art der Präsentation nicht sichtbar, sondern wirkt der Bewußtmachung ihrer Bedingung, ihres Ziels, und ihrer Funktion entgegen. Der „schöne Schein“ lenkt von der Funktionsstruktur des Plakats ab, die darin besteht, eine Geschmacksbildung, die nicht zuletzt dem Geschäft dient, zu organisieren. Die auf dem Plakat dargestellten Waren oder Orte repräsentieren einen an einer Geschmackskultur orientierten, modernen Lebensstil. Dadurch wird beim Betrachter ein bestimmter Wunsch erzeugt, nämlich sich das Dargestellte anzueignen, um selbst Geschmacksträger zu sein. Zusammenfassend kann ein Kunstplakat als ein komplexes Bildzeichen verstanden werden. Es repräsentiert nicht nur die auf ihm dargestellten Gegenstände, sondern steht auch als Zeichen für Geschmack. Es läßt jedoch weder die Gegenstände, noch Geschmack sichtbar werden. Die Funktion des Plakats ist weniger, den Geschmack des Betrachters

im Sinne der Geschmackstradition der Kunst zu bilden. Es benützt vielmehr in der Gesellschaft bereits etablierte Zeichen für Geschmack zum Zweck des Werbens und Verkaufens. Ob oder inwiefern das Plakat zur Geschmacksbildung seiner Betrachterschaft beiträgt, ist eine andere Frage.

CC

Kunstwerk – Bildbegriff

Lambert Wiesing unterscheidet in seiner Studie „Bild“ und „Pappkarton“: *„Ist... ein Gegenstand... ein Bild... gibt es ein sichtbares Bildobjekt, auch dann, wenn der Betrachter nicht weiß, welche Begriffe auf das Bildobjekt passen... Auf einem Foto kann ich das Dargestellte so betrachten, als wäre es eine anwesende Sache aus reiner Sichtbarkeit... Auch derjenige, der nicht weiß, was ein Auto ist, kann dennoch in einem Bild den Gegenstand sehen, den man Auto nennt. Dies funktioniert bei Pappkartons nicht... alles, was an dem Pappkarton als Teile des Autos betrachtet wird... ist... ausschließlich eine Explikation des Betrachterwissens... Was aber für die Frage, ob das Foto oder der Pappkarton ein Kunstwerk ist, vollkommen irrelevant ist: Denn ein Kunstwerk muß kein Bild sein.“* Wiesings Definition des Bildbegriffs hebt auf eine Betonung des ikonischen Moments ab. Er stellt fest, daß ein Bild Nichtbildliches, wie ein Auto, präsentieren könne, nämlich als *„eine anwesende Sache aus reiner Sichtbarkeit“*, während ein Pappkarton dies nicht könne. Wiesings Inbezugsetzung von Bild, Pappkarton und Kunstwerk veranlaßt dazu, einen Bild- und Kunstbegriff näher zu bestimmen, der der Entwicklung eines arabesken Entwurfs, insbesondere einer arabesken Bildfassung angemessen ist.

Ein Experiment aus der Gestalttheorie (Abb. 29) zeigt, daß ein Betrachter ein gezeichnetes Rechteck mit geringer Veränderung, durch Hinzuziehen von zwei Halbkreisen, als Auto erkennen kann. Als *„anwesende Sache aus reiner Sichtbarkeit“* oder *„sichtbares Bildobjekt“*¹³⁷ kann demnach schon die einfache Umrisszeichnung eines Autos aufgefasst werden. Das ist nicht nur mit der ikonischen Wirkung der Zeichnung zu erklären. Vielmehr ist die ikonische Wirkung untrennbar mit der indexikalischen Wirkung verbunden, die ein Recht-

¹³⁷ Wiesing-Exzerpt,
s296 - 300

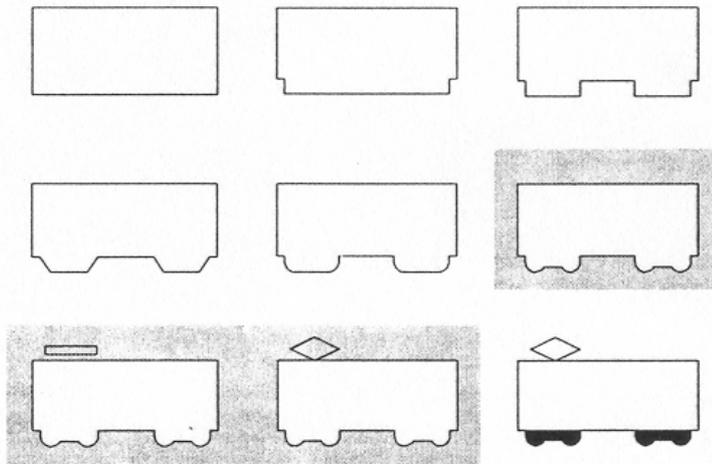


Abb. 29. Diskontinuierliche Entwicklung von Merkmalsausprägungen¹³⁸

eck mit Halbkreisen, das in einer bestimmten Stellung auf ein Blatt Papier gezeichnet ist, auf den Betrachter hat. Die Selbstwahrnehmung eines Betrachters ist von seiner körperlichen Gebundenheit und Auffassungsgabe geprägt. Jedes Objekt kann demnach als ein bestimmter Abdruck¹³⁹ oder eine bestimmte Spur einer Betrachterwahrnehmung aufgefasst werden. So erkennt der Betrachter ein Oben und Unten auf der Zeichenfläche, weil er sie analog seiner Position in seiner Umgebung, auf sich selbst bezieht. Es ist davon auszugehen, daß ein Mensch, selbst wenn er einen Gegenstand nicht kennt, Begriffe von diesem Gegenstand hat, die ihm „konventional“¹⁴⁰ überliefert und weiter entwickelt werden. Im Versuch eine Ausgestaltung zu begreifen, entstehen sich verändernde Begriffe, an Apperzeption und Umgebung bestimmter Menschen gebundene Wirkungen wie Stimmungen, Praferenzen, sowie Funktionen, Symbole und Wertungen. In die Nähe von Bazou Broucks Ausführungen zur „abstrakten“ Kunst des 20. Jahrhunderts gerückt, kann sowohl ein Pappkarton als auch das Bild eines Autos als „Allegorie einer konventionalen Bedeutung“ aufgefasst werden.

„Allegorien... werden durch i n d e x i k a l i s c h e Z e i c h e n formiert; das Zeichen wird als Verweis (Index) auf ein Bezeichnetes verwendet, welches nur als Begriff oder Vorstellung gegeben ist... Die Probleme... mit den konventionalen Bedeutungen umzugehen... sind gleich, nämlich Zeichengefüge... Ihr Gehalt... wird unterschiedlich sein, je nachdem wie sie in der ikonologischen Untersuchung der Kultur einer Epoche als Kunstwerke, oder wissenschaftliche Illustration, oder Handlungsgüter, oder Einrichtungsgegenstände, oder Lehr-

¹³⁸ Karl H. Müller: Symbole, Statistik, Computer, Design. Otto Neuraths Bildpädagogik im Computerzeitalter. Wien 1991, s113, Schaubild 45

¹³⁹ Vgl.: Rosalind Krauss betont das indexikalische Moment an Photographien. Rosalind Krauss: Das Photographische. Eine Theorie der Abstände. (Bild und Text) Hrsg. v. Gottfried Boehm und Karlheinz Stierle. Übers. v. Henning Schmidgen, München 1998

¹⁴⁰ „Unabhängig davon, ob Malewitsch das akzeptierte oder nicht, sind seinem Bilde schon zur Zeit seiner Entstehung eine Reihe von Begriffen zugeordnet, die sich im Laufe unserer Kulturgeschichte seit der Antike als konventionale Bedeutung des Quadrats herausgebildet haben, sei es in der Geometrie, in der christlichen Theologie, in der Philosophie oder in der Architektur... Wenn... Form und... Material... des Bildes... nur sich selber als sekundäres Sujet oder konventionale Bedeutung zu meinen vermöchten, so hätte der Maler immerhin etwas Bestimmtes gemeint, und die konventionale Bedeutung läge in der Selbstbezüglichkeit des Bildes.“ In: Bazou Brock: Zur Ikonographie der gegenstandslosen Kunst. In Bazou Brock / Achim Preiß (Hrsg.): Ikonographia. Anleitung zum Lesen von Bildern. (Festschrift Donat de Chapeaurouge) München 1990, s313

mittel in Gebrauch waren, respektive gewertet wurden... Solche Werte werden... in den Kulturen symbolisch repräsentiert. Der symbolische Zeichengebrauch basiert auf einer anderen Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem als der ikonische und der indexikalische... im Symbol ist die Analogie zwischen Zeichen und Bezeichnetem als generalisierende Abstraktion hergestellt (Haupttypus Kontextuierung).^{141 142}

¹⁴¹ a. a. O., s314/15

¹⁴² Zur informations- und kommunikationstheoretischen Bestimmung der Begriffe „Ikon“, „Index“ und „Symbol“ vgl. Bense mit Bezug auf Peirce: Max Bense: Zeichen und Design. Semiotische Ästhetik. (Internationale Reihe Kybernetik und Information Band 5) Baden-Baden 1971, s15-38 Vgl.auch: William J. T. Mitchells Aufsatz: Während die Kunstgeschichtsschreibung, die bildenden Künste oftmals zu „Zeichensystemen erklärt, die von Konventionen“, „Textualität“ und „Diskurs“ durchsetzt sind, hält W. J. T. Mitchell, gerade den Widerstand der bildenden Kunst gegen den linguistic turn für das Interessante. Vgl. William J. T. Mitchell: Der Pictorial Turn. In: Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur. Hrsg. v. Christian Kravagna, Berlin 1997 [engl. erstm. veröffentl., Artforum 1992), s17. Er definiert den pictorial turn nicht als Antwort auf irgendetwas. „Er ist nur eine Art und Weise, die Frage zu formulieren“. In: A. a. O., s26. Mitchells Interesse folgt der grundlegenden Frage: „Wie, auf welche Art und Weise, repräsentieren Bilder sich selbst.“ In: A. a. O., s27. Mitchell distanziert sich davon, den pictorial turn in einer „Rückkehr zu naiven

Kunst erfüllt laut Wiesing „eine Funktion sui generis, wenn sie ihre semiotischen Qualitäten für sekundär hält und statt dessen ihre Funktion darin sieht, einen imaginären Gegenstand zu präsentieren“. „Für den phänomenologischen Standpunkt müssen in einem Kunstwerk zwei Bedingungen erfüllt sein: Es muß als etwas präsentiert und betrachtet werden, und es muß dadurch, daß dies geschieht, ausprobiert werden, in welchen Weisen und Formen dies möglich ist“. „Ziel ist nicht der Verweis, sondern ein Präsenzbewußtsein von Imaginationsmöglichkeiten“. „Es kommt daher in der Kunst notwendigerweise zu einer ‚Präsentation der Präsentation‘ “. Nach Wiesing ist ein Bild ein exemplarischer Fall für die Präsentation eines imaginären Gegenstands. Letztere kann unter bestimmten Umständen auch mittels eines Pappkartons gegeben sein. Die Aussage Wiesings „ein Kunstwerk muß kein Bild sein“¹⁴³ sei mit der Frage ergänzt, ob denn in der abendländischen Kunsttradition des 20. Jahrhunderts ein Kunstwerk nicht immer Anteil an Verbildlichung habe. Die Entstehung bildender Kunst ist verbunden mit der Organisation des perspektivisch-konstruierten Blicks zur Zeit der griechischen Antike. Mit der Entwicklung des Tafelbildes in der Malerei, der Annahme des Individuums und der Konzeption des Autors im 15. Jahrhundert¹⁴⁴ rückte die ikonische Struktur von Ausgestaltungen ins Zentrum des Interesses. Das Mittel der perspektivischen Konstruktionsanalyse wurde u. a. dazu verwendet, um eine bestimmte Geschichte des Menschen sichtbar werden lassen und zu verbildlichen.¹⁴⁵

Ein Kunstwerk als Verbildlichung aufgefasst ist weder Icon, noch Index, noch Symbol. Es bildet sich vielmehr als Ensemble bestimmter indexikalischer, ikonischer und symbolischer Tendenzen aus. In diesem Ensemble wird der Mensch gefasst: Erstens, in der ikonischen Tendenz, in der sich die optisch wahrnehmbare¹⁴⁶ Veräußerlichung des Menschen präsentiert. Zweitens, in der indexikalischen Tendenz, in der der Mensch sich als materielle Veräußerlichung präsentiert, indem er an seiner Umgebung, gleich

DD einem Abdruck oder einer Spur, körperlich partizipiert. Drittens, in der symbolischen Tendenz, in der sich der Mensch in seiner Veräußerlichung stellvertretend repräsentiert, sich in seiner Bedeutung als funktionale Figur bezüglich einer sich fortwährend verändernden Wertestruktur fasst. In diesem Sinne partizipiert die Ausgestaltung jeder beliebigen Musterfiguration im Feld der abendländischen Kunst an einer Verbildlichung. Wie die arabesken Muster in E. A. Poes Entwurf kann auch ein Pappkarton unter bestimmten Umständen Auslöser für den „wahrnehmungsspeichernden“¹⁴⁷ Zustand der Phantasie sein. Bei Poe führen phantasieauslösende Motive in einem bestimmten Reflexionsprozess mit analytischem Denken zur Imagination und Verbildlichung. Im Bereich der Kunst des 20. Jahrhunderts kann ein Pappkarton nicht nur als „anwesende Sache aus reiner Sichtbarkeit“¹⁴⁸ wirken, sondern sich im Reflexionsprozess mit der Tradition linearperspektivisch-analytischer Konstruktion zum Kunstwerk ausgestalten.¹⁴⁹

Im Sinne Brüderlins kann der Pappkarton eine Ausgestaltung der „Selbstdarstellung“ sein. Es ist „*die Selbstdarstellung der Wahrnehmung... der Form... der Farbe... des Tafelbildes und die reflexive Thematisierung des Bildhaftwerdens... In dieser wechselseitigen Interpretation der Mittel hat... sich die abstrakte Kunst eine Methode geschaffen, die... der Malerei jene... Differenz mitgibt... aus der sich Bildlichkeit immer wieder erneuern kann.*“ Eine Möglichkeit der „Selbstdarstellung“ in der Malerei des 20. Jahrhunderts war „*die Übersteigerung des Mediums in eine andere Dimension*“ „*der Ausstieg aus dem Bilde*“.

EE Das konnte wiederum in zwei Richtungen gehen: In die „*affirmative Übersteigerung des Tafelbildes zum Dekor*“ oder in die „*Rettung der Bildlichkeit durch Transzendenz*“¹⁵⁰. Ad Reinhardt schreibt:

„*Wieso sind die neuen 'kühlen', 'mechanischen', 'seriellen', 'optischen', abstrakten Künstler, in Unkenntnis der islamischen Kunstgeschichte, dazu verdammt, die flächendeckenden konstruktivistischen Arabesken und impressionistischen, kubistischen Bienenwaben zu wiederholen?*“¹⁵¹

FF Als Beispiel für eine an Transzendenz orientierte Bildauffassung der abstrakten Malerei können Werke Barnett Newmanns angeführt werden.¹⁵² Ein Bildwerk Newmanns existiert nicht nur für den „Augenblick“¹⁵³, sondern ist darauf angelegt, als Ausdruck des „Augenblicks“ Betroffensein auszulösen und bleibenden Eindruck auszu-

Mimesis-, Abbild- oder Korrespondenztheorien von Repräsentation oder... in einer erneuerten... Metaphysik von piktorialer ‚Präsenz‘ zu sehen. „Er ist eher eine post-linguistische, postsemiotische Wiederentdeckung des Bildes als komplexes Wechselspiel von Visualität, Apparat, Institutionen, Discurs, Körpern und Figurativität. Er ist die Erkenntnis, daß die Formen des Betrachtens (das Sehen, der Blick, der flüchtige Blick, die Praktiken der Beobachtung, Überwachung und visuelle Lust) ebenso tiefgreifende Probleme wie die verschiedenen Formen der Lektüre (das Entziffern, Decodieren, Interpretieren etc.) darstellen, und daß visuelle Erfahrung oder ‚die visuelle Fähigkeit zu lesen‘ nicht zur Gänze nach dem Modell der Textualität erklärbar sein dürften“. In: A. a. O., s18/19. „Diese Negativversion des pictorial turns war schon in der Einsicht angelegt, daß eine Semiotik, die nach dem Modell des linguistischen Zeichens konstruiert ist, zur Erfassung des ‚Ikons‘, des Zeichens der Ähnlichkeit, ungeeignet wäre, eben weil, das Ikon nicht notwendigerweise ein Zeichen sein muß... [vgl. Sebeok: Tell-Tale Sign, o. A., s35]... Mieke Bal und Norman Bryson... behaupten, daß die Semiotik über den linguistikturn hinausgeht... und schlagen für die Kunstgeschichte einen semiotikturn vor.“ Sie gelangen zu einer „transdisziplinären Theorie“, die „den Hang, die Sprache... zu privilegieren, vermeidet.“ [vgl. ‚Semiotics and Art

History', in: Art Bulletin 73: 2, Juni 1991, s174-208] Mitchell erklärt sich gegenüber einer „transdisziplinären Theorie“ ebenso skeptisch, wie bezüglich einer möglichen Neutralität der Metasprachen von Repräsentation (z. B. Entwürfe von Otto Neurath). Stattdessen sind seiner Überzeugung nach „die geeignetsten Begriffe, um Repräsentationen, künstlerische oder andere zu beschreiben, in den immanenten Jargons/Sprechweisen von Repräsentationspraktiken selbst zu finden... Manchmal überschneidet sich natürlich die Sprache der Semiotik mit diesen Jargons/Sprechweisen... (vgl. den überfrachteten Begriff des ‚Ikons‘) Diese Überschneidungen machen nur umso klarer, daß uns die technischen Metasprachen der Semiotik kein wissenschaftliches, transdisziplinäres oder unbefangenes Vokabular liefern, sondern nur eine Menge neuer Figuren oder theoretischer Bilder, die selbst interpretiert werden müssen.“ In: Mitchell, a. a. O., s38

¹⁴³ Wiesing-Exzerpt, s296 - 300

¹⁴⁴ Vgl.: „Im Rahmen der Geschichtsschreibung der abendländischen Kunst entsteht im 15. Jahrhundert die Konzeption des Künstlers: des Autors oder Schöpfers von Kunstwerken oder von einmaligen Schöpfungen.“ In: Arabeske Bildfassung 2, s148

¹⁴⁵ Eine Verbildlichung wird als Ausgestaltung eines Zeitverlaufs sichtbar, die sich in ihrem Gebun-

gestalten. Es kann als Ausgestaltung der „Selbstdarstellung“ aufgefasst werden, die die „Nicht-Darstellung“ in sich aufhebt. Hier stellt sich die Frage, inwiefern abstrakte Kunst ebenso wie die islamischen Arabesken, als deren potentielle Bedeutung angenommen werden kann, durch „Nicht-Darstellung“ Unsichtbares als Nicht-Darstellbares darzustellen, von dekorativer und zugleich von transzendenter Wirkung sind.

Neben Werken der abstrakten Kunst entstanden in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts Werke amerikanischer Pop-Art-Künstler, in welchen figürliche, reproduzierte Gestaltmuster eingesetzt wurden. Bilder von Andy Warhol (Abb. 30, 31) und Roy Lichtenstein (Abb. 32) gestalten Reflexionsprozesse aus, zwischen einmalig Schöpferischem und austauschbarem Klischee, zwischen Prototyp und reproduziertem Stereotyp, zwischen der Wirkung des Tafelbildes als autonomer Kunst und der plakativen Wirkung massenreproduzierter Bildchen, aus dem Bereich des Comics, der Werbung, des Designs oder des Starkults. Solche Pop-Art-Werke gestalten sich innerhalb der Geschmackstradition der Kunst aus, als „Selbstdarstellung“ von Bildlichkeit und Wahrnehmung. Die Frage ist, inwieweit sich ein Gemälde Warhols oder Lichtensteins selbst darstellt, als Kunst-Klischee und darüber hinaus als potentiell reproduziertes Lifestyle-Bildchen bzw. Klischee, das als Plakat multipliziert oder als Motivmuster neben abstrakt-ornamentalen Mustern auf beliebigen Medien, z. B. auf Regenschirmen oder Telephonkarten die Alltagswelt der Massenkultur dekorativ schmückt. Fraglich ist, ob sich die Bildwerke der Pop-Art auch in ihrer eigenen Verzeitlichung darstellen, als sich verändernde Ausgestaltungen von Bildlichkeit oder als austauschbare Klischees.

FF

GG

GG

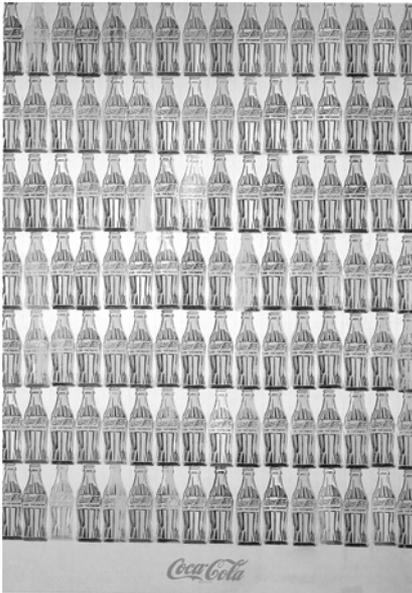


Abb. 30. Andy Warhol:
Green Coca Cola Bottles,
Öl/Leinwand 208,9x144,8cm,
1962, Whitney M., New York



Abb. 31. Andy Warhol: Liz,
Siebdruck/Leinwand, 106x106cm,
1965, Privat¹⁵⁴



Abb. 32. Roy Lichtenstein: Masterpiece. Öl/Leinwand, 137,2x137,2cm,
1962, Beverly Hills, Sammlung Hirsch¹⁵⁵

HH

In der Tradition abstrakter Malerei bestand im Weiteren die Möglichkeit der „Selbstdarstellung“ darin, das Dekor zu konzeptionalisieren. „Die rekapitulierende Vergegenwärtigung der Ideen und Problemlagen... die... Bekanntes... forciert und... damit die Rezeption... provoziert, das Neue, Unbekannte am Alten zu differenzieren.“¹⁵⁶

densein an bestimmte Vorstellungen und die vergängliche, besondere Struktur des Menschen entwickelt.

¹⁴⁶ In ikonischer Tendenz ist der Mensch in seiner Körperbezogenheit und seinen Äußerungen psychischer wie physischer Prozesse repräsentiert.

¹⁴⁷ Vgl. Arabeske Bildfassung 4, s249

¹⁴⁸ Wiesing-Exzerpt, s296 - 300

¹⁴⁹ „Mit Hinweis auf Cézanne zeigt Merleau-Ponty, daß Malerei keine ‚richtigen‘ Abbilder, keine Doppel der Dinge erzeugt, sondern an den Voraussetzungen des Dargestellten arbeitet... Cézanne geht es gleichermaßen um Sichtbarmachen und um Anblicken... Der Maler übersetzt deshalb keine inneren Vorstellungen ins Äußere der Farben, projiziert sie nicht auf den Schirm der Leinwand, sondern er arbeitet zwischen den Flecken, Linien und Formen, richtet sie ein, baut sie um, ist so sehr Auktor wie Medium seines Tuns“. In: Gottfried Boehm: Die Wiederkehr der Bilder. In: Ders. (Hrsg.): Was ist ein Bild? (Bild und Text) München 1994, s20 /21. „Das Sehen verliert seine konstruktive Statik - gewinnt die ihm eigentümliche Prozessualität zurück, seine Einbindung in den Körper, dessen Augen sehen... Jeder der sieht (z. B. den Baum vor dem Fenster) erfährt das Gesehene dort und draußen (in einer

gewissen Entfernung) und er erfährt es zugleich in sich selbst präsent, wenn er es anschaulich erlebt hat. Das Auge ist in der Welt, die Welt im Auge... Laut ...Merleau-Ponty... meint...

Selbstreflexion eine doppelte menschliche Befähigung: zu sehen und sich selbst dabei zuzuschauen". [vgl. Merleau-Ponty, Aufsätze: „Der Zweifel Cézannes“, o. A. 1942/45; „Auge und Geist“, o. A. 1961]; In: Boehm, a. a. O., s18/19

¹⁵⁰ Brüderlin-Exzerpt, Drittes, s301 - 318
Frank Stella:
Abb. 20, 21, 22, 23

¹⁵¹ Ad Reinhardt: Kunst versus Geschichte. In ders: Schriften und Gespräche. Hrsg. v. T. Kellein,, München 1984 [zuerst ersch. In: „Art News“ (NY), January 1966], s172; zit. in: Markus Brüderlin: Die Einheit in der Differenz [wie Anm. 5], s314

¹⁵² Jean-Francois Lyotard: Der Augenblick, Newmann. [1985]. In ders.: Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens. Übers. v. Marianne Karbe. Berlin 1986, s7-23.

¹⁵³ vgl. Schapiro-Exzerpt. s266 - 268

¹⁵⁴ Tilman Osterwald: Popart. Köln 1989, s31, Abb.; s51, Abb.

¹⁵⁵ Osterwald, a. a. O., s93, Abb.

¹⁵⁶ Brüderlin-Exzerpt, Drittes, s301 - 318

¹⁵⁷ Markus Brüderlin: Die Einheit in der Differenz [wie Anm. 5], s347

„So ist deutlich zu machen, daß die Abstraktion nicht als Unterdrückung von Gegenständlichkeit oder... als lineare Stilisierung eines Naturvorbildes zu verstehen ist, sondern als ein spezifischer Modus der Gestaltung innerhalb der Strukturgeschichte des Ornaments.“¹⁵⁷

In diesem Sinne können Spätwerke F. Stellas aufgefasst werden, deren Analogie zur Ornamentgroteske des Rokoko M. Brüderlin thematisiert hat. Sie können gesehen werden, als Verstellung oder Umstülpung perspektivisch angelegter Ausgestaltungen und der daraus sich entwickelnden abendländischen Kunsttradition vom 15. - 20. Jahrhundert. In ähnlicher Richtung seien die Streifenobjekte D. Burens aufgefasst: Ausgehend von einer Jalousieanalogie gestalten sich die Objekte im Reflexionsprozess mit der Tradition „Kunst / Malerei“ als Verstellungen perspektivischer „Bildfenster“ aus. Das alltägliche oder speziell museale Umfeld der Streifenobjekte wirkt gleich einem „Fenster-Rahmen“, an dem die „Jalousien“ befestigt sind. Bezüglich der Konzeption „perspektivisch konstruiertes Bildfeld“ gestaltet es sich als dessen Umstülpung oder grotesker Rahmen aus, in welchem perspektivische Ansätze mit Streifenmusteransätzen kombiniert sind u.s.w. „Man kann... die Entwicklung des modernen Bildbegriffs als... Differenzierung von immer neuen Bildfunktionen begreifen.“¹⁵⁸

Die Frage sei gestellt, ob und wie sich in bestimmten Bildwerken über Repräsentation (Darstellung), Präsentation (Selbstdarstellung / Darstellung von Verbildlichung) oder „Präsentation der Präsentation“ (Selbstdarstellung der Wahrnehmung) hinaus Präsenz¹⁵⁹ („Sichtbarwerdung“ / Verbildlichung) ausgestaltet. Mit anderen Worten: Wie gestaltet sich ein Bildwerk als ein Sichtbarwerdungsprozess oder als Verbildlichung aus?

Kunstwerk - arabeske Ausgestaltung - arabeske Bildfassung

Im Bereich der abendländisch-tradierten Kunst werden verschiedene Figur/Grundausstaltungen in gleichbleibender Beziehungsstruktur von Figur und Grund gefasst. Funktionale Bildzeichen, z. B. Fetische, Insignien, Begriffszeichen, Gestaltformeln, Ornamente, Alltagsgegenstände, Technikanwendungen u. a. werden zu einem Figur/Grundmuster, welches sich im Reflexionsprozess von Funktion und Erscheinungsform, als in seinen Funktionen, Wirkun-

HH

II

JJ

JJ gen und Bedingungen in Frage gestelltes, ausgestaltet. Ein Kunstwerk stellt ein Muster als bedeutungsloses Zeichen zur Verfügung, das in verschiedenen Zusammenhängen für unterschiedliche Bedeutungen eingesetzt werden kann. Es entsteht die Möglichkeit der Generierung neuer Zeichen. Spätestens seit dem 18. Jahrhundert kann ein Kunstwerk als eine Ausgestaltung der „Selbstdarstellung“ aufgefasst werden.

KK Die „Selbstdarstellung der Wahrnehmung“ ist auch als Selbstdarstellung des Menschen in der Idee des Subjekts zu verstehen¹⁶⁰. In der Idee des Subjekts ist die Idee des Individuums, die sich als eine, von einem grotesken Rahmen umgebene Leerstelle¹⁶¹ ausgestaltet, reflektiert: Eine Ausgestaltung der „Selbstdarstellung der Wahrnehmung“ ist zur Ausgestaltung der Idee des Individuums einerseits, zum Menschen andererseits in Abweichung und Anpassung eingestellt, und kann insofern als arabeske Ausgestaltung aufgefasst werden. Als Abgrenzungs- & Vermittlungsstruktur ermöglicht sie dem Menschen, sich in seinen äußeren Umständen gefasst, wahrzunehmen - im Reflexionsprozess zwischen Ablenkung von und Konzentration auf sich selbst, zwischen seiner besonderen, unbestimmten und zugleich in seiner bestimmten veräußerten Struktur.

LL Das Feld der Kunst, wie es Anfang des 21. Jahrhunderts gesellschaftlich etabliert ist, weist folgende Ausprägung auf: Der Autor eines Werkkomplexes, der im Bereich der Kunst, in Kunstgeschichte, -verwaltung, -handel und -besitz, als Kunstwerke schaffender Künstler agiert, hat die Funktion eines Herstellers wertvoller, einmaliger Produkte, er hat die Funktion eines Garanten für Geschmack. Ein breites Publikum erlebt Kunst, als Bestandteil einer Geschmackskultur. Kunstwerke werden als Bildzeichen für Geschmack und Life-Style öffentlich präsentiert und als austauschbare Handelsprodukte verdinglicht - vom einmalig-wertvollen Prototyp des Originals bis zu massenweise reproduzierten Stereotypen. Ein Kunstwerk ist Teil einer funktionalen Organisationsstruktur¹⁶², die vom Prinzip der Austauschbarkeit und Ersetzbarkeit ihrer Bestandteile geprägt ist, gleichgültig von welcher Machtstruktur diese Funktionsstruktur angewendet wird.

Soll durch ein Kunstwerk, im Sinne der Geschmackstradition eines „Nicht-Wirken-Wollens“, eine bedeutungslose Abweichung von der Struktur des Allgemeinen oder eine „Selbstdarstellung“ ausgestaltet werden, muß es sich

¹⁵⁸ Brüderlin-Exzerpt, Drittes. s301 - 318

¹⁵⁹ Werke Barnett Newmanns, sowie Ausgestaltungen der arabischen Arabeske können als Ausgestaltungen der negativen Präsenz aufgefasst werden.

¹⁶⁰ Zu „Subjektivität“ und „Selbstdarstellung“ schreibt Hermann Schmitz: „Entfremdete Subjektivität und... die sie kompensierende Selbstdarstellung... sind beides ... Tendenzen, die das Lebensgefühl nach Fichte und den Romantikern durch Ennui, Weltschmerz, Blasiertheit, dandyhaften Ästhetizismus... geprägt ...haben und daher auch weitgespannte lebenspraktische Bedeutung besitzen... Man braucht die Subjektivität nicht zu retten, indem man sie in rätselhafte Unbestimmtheit an den Rand der Tatsachen verlegt... Mit der Entdeckung der subjektiven Tatsachen... ist kein Anlaß mehr zur Entfremdung der Subjektivität von allen Tatsachen... gegeben... weil die objektiven Tatsachen nicht alle Tatsachen sind, sondern nur die abgeblaßten Reste der... subjektiven... Genuine Tatsachen sind nicht objektiv, sondern subjektiv; objektiv werden sie erst durch eine Abstraktion... nämlich durch Abschälung der Subjektivität, deren Vorkommen und Eigenart aber selbst wieder als objektive Tatsache... festgestellt werden kann... Von der... Besinnung auf das Verhältnis objektiver und subjektiver Tatsachen erwarte ich mir... einen Ausgang aus dem Zeitalter

der (rezessiven) Entfremdung und der Selbstdarstellung, keineswegs aber einen Ausgang aus dem Ringen mit der Problematik der Subjektivität“. In: Herrmann Schmitz: Selbstdarstellung als Philosophie. Metamorphosen der entfremdeten Subjektivität. Bonn 1995, s427

¹⁶¹ Vgl. Graevenitz-Exzerpt (1989). In: Arabeske Bildfassung 2 s118 - 123

¹⁶² Eine funktionale Organisationsstruktur ist z. B. die Struktur des Handels, eine technische oder syntaktische Struktur

¹⁶³ Anmerkung zur heutigen Mode und Geschmack: „Trash“-Mode versucht als „geschulte“, provokative Abweichung von der Geschmacks-, bzw. Abweichungs-Norm (Vgl. Danto-Exzerpt: ss283 - 285) das Kriterium für Geschmack zu erfüllen.

¹⁶⁴ Vgl. auch Poe und Baudelaire. In: Arabeske Bildfassung 4

samt der funktionalen Organisationsstruktur seiner Austauschbarkeit, an seinen Rändern fassen: in seinen Wirkungen, Funktionen und Bedingungen. Ein Kunstwerk in dieser Bestimmung gestaltet sich als Abgrenzungs- & Vermittlungsstruktur im Wechselprozess zwischen funktionaler Organisationsstruktur und besonderer menschlicher Struktur aus. Es strukturiert die Integration des Menschen in der funktionalen Organisationsstruktur vor. Durch eine solche Ausgestaltung stellt sich die Frage fortwährend neu, ob sie als beliebiges, ersetzbares, vermasstes Bildzeichen oder als besonderes Bildzeichen funktioniert und sichtbar wird.

Ein Kunstwerk z. B. das „Ladenschild“ von Watteau, das als Motiv auf ein T-Shirt gedruckt wird, kann ein Bildzeichen für Geschmack sein, ohne als solches reflektiert zu werden. Z. B. kann es von einem Menschen getragen werden, der sich mittels des Motiv-Shirts, als einer Menschenmenge zugehörig zeigen will, sei diese Menge bestimmt durch die „Geschmackvollen, weil modisch Gekleideten“¹⁶³. Im rückbezüglichen Reflexionsprozess zwischen einem Menschen - das kann der Modeschöpfer, der Träger oder auch irgendein Betrachter des T-Shirts sein - und den Funktionsstrukturen „Mode“ oder „Marktwirtschaft“, die von der Austauschbarkeit ihrer Teile bestimmt sind, gestaltet sich der Mode- und Verkaufsartikel „Watteau-Shirt“ als vermasstes Abziehbild einer Ausgestaltung von Geschmack und der darin reflektierten Idee des Individuums aus.

In ihrem Bezogensein auf einen bestimmten Menschen ist diese Ausgestaltung als Erscheinungsform einer bestimmten Geschichte umrissen. Als solche partizipiert sie am Unbestimmten. Fordert sie unter bestimmten Umständen einen Menschen heraus, sich in einer veräußerlichten Struktur gefasst, zu imaginieren, werden dem Menschen die Grenzen seiner Wahrnehmung bewußt gehalten und in bestimmten Umrissen ausgestaltet; umgekehrt, erhält damit die Ausgestaltung ihren Umriss durch den bestimmten Menschen, der an ihr partizipiert und wird sichtbar. Eine solche Ausgestaltung ist ein Ensemble iconischer, indexikalischer und symbolischer Tendenzen, in dem sowohl Bildzeichen, als auch das davon differierende Bezeichnete an den Rändern sichtbar werden. Der Mensch wird als Nochnicht- und Nichtmehrsichtbares, als in den Abziehbildern „Geschmack“ und „Individuum“ verborgener sichtbar. Diese Ausgestaltung hat die arabeske Orga-

MM

NN

NN nisationsstruktur einer Bildfassung. Die arabeske Bildfassung ist an einem Blick orientiert, dessen Horizont sich zwischen dem Licht des Himmels und der Materie der Erde ausbildet. Umgekehrt partizipiert der menschliche Blick an einer bestimmten Atmosphäre der arabesken Bildfassung. Die arabeske Bildfassung lässt Sichtbares als Sichtbares und dadurch zugleich ein mögliches Unsichtbares als bestimmtes Unsichtbares sichtbar werden, nämlich als in einer sichtbaren Ausgestaltung Aufgehobenes, bzw. in einer sichtbaren Hülle Verborgenes. Spätestens seit der Romantik¹⁶⁴ aber auch schon im Werk von Watteau, sowohl in Dekorationsentwürfen, als auch in Gemälden gibt es eine enge Annäherung grotesk und arabesk angelegter Ausgestaltungen. Ein Grund dafür mag in der zunehmenden technisch-automatisierten Reproduktion nicht nur von abstrakten Formen und Mustern, sondern auch von Darstellungen menschlicher Figuren liegen. Der Umbruch zwischen Produkt und Geschöpf kann als intermittierende Stelle in einem Reflexionsprozess aufgefasst werden. Über die intermittierende Stelle können Produkt und Geschöpf zusammengeschaут werden. Wird die intermittierende Stelle oder die Differenz zwischen Produkt und Geschöpf als Sichtbarwerdende ausgestaltet, entsteht eine Verbildlichung oder arabeske Bildfassung, die an einem bestimmten Blick orientiert ist, nämlich dem eines menschlichen Schöpfers, der die Haltung der *Figura serpentina* eingenommen hat.¹⁶⁵

Die Frage, ob die Umriss der Tradition „Kunst“ eine arabeske Fassung oder einen grotesken Rahmen bilden, stellt sich immer wieder neu: Eine Fassung ist biegsam und verhält sich zu sich selbst und anderem in der Einstellung der Anpassung und Abweichung. Deshalb kann sie den Rand eines Gebildes mit dessen Mitte verbinden. Ist die Ausgestaltung einer bestimmten Figur/Grundbeziehung ein Reflexionsprozess zwischen Bestimmtem und Unbestimmtem, bleibt sie geöffnet und biegsam. In einer arabesken Fassung sind bestimmte Menschen und ihre Werke, die in ihrer Funktion als Randfiguren der Gesellschaft zu zentralen Figuren und Werken der gesellschaftlich etablierten Kunst geworden sind, immer wieder neu auf ihre Ränder zu beziehen: ihre Bedingungen, Funktionen und Wirkungen. Eine arabeske Bildfassung entsteht in der Imagination oder Verbildlichung des Wechselprozesses zwischen Rand und Mitte: Sie hält das Unbestimmte als Bestimmtes verborgen, indem sie es in be-

¹⁶⁵ Folgende Ausgestaltungen führen in der Blick-Einstellung der *Figura serpentina* zur Nicht-Sichtbarwerdung: Bei der Betrachtung arabischer Arabesken entsteht durch Überfülle der ewig gleich-wiederholten, geometrischen Muster, eine Blickinversion, in der der Betrachter auf eine Konzentration in sich selbst fokussiert wird.

- Eine groteske Rahmeneinfassung führt zur Nicht-Sichtbarwerdung bzw. Blickinversion bis zu dem Moment, indem der Betrachter auf ihre perspektivisch angelegte Umgebung gelenkt wird.
- Abstrakte Kunst kann sich als Monu-mentalierung der „Leerstelle“, des „Rahmens“ oder der „Nichtdarstellung“ ausgestalten, die ebenfalls zu einer Blickinversion und Nicht-Sichtbarwerdung führt. Insofern wirkt abstrakte Kunst ähnlich wie eine „Rocaille“, in der die Differenz zwischen Bild und Nicht-Bild nicht sichtbar, sondern unsichtbar bzw. durch Rahmen ausstülpungen überwuchert wird.
- Bei der Betrachtung einer perspektivisch angelegten Darstellung kann für Momente Blickidentifikation, also Nicht-Sichtbarwerdung, entstehen. Die Momente sind begrenzt und werden sichtbar durch die Differenz zwischen Darstellung und Umgebung.

QQ

stimmten äußeren Umständen, an bestimmten Orten und zu bestimmten Zeiten sichtbar werden lässt.

QQ

In einem Kunstwerk wirken bildliche Mittel in einer arabischen Organisationsstruktur zusammen. Es gestaltet sich aus, als Abgrenzungs- & Vermittlungsstruktur zwischen Bestimmtem und Unbestimmtem. Daher ist es angemessen, ein Kunstwerk in seiner arabischen Organisationsstruktur zu fassen und es Indikator oder besonderes Bildzeichen eines bildnerischen Prozesses werden zu lassen. Dazu genügt es nicht, es in eine veräußerte, an der Tradition des Geschmacks orientierten, funktionale Rahmenstruktur zu stellen, es von beliebigen Bildzeichen und -mustern ersetzbarer Wegwerfartikel zu trennen, es z. B. in einer Sammlung aufzubewahren, als wertvollen, teuren Gegenstand zu handeln oder in die etablierte Kunstliteratur aufzunehmen. Dem Kunstwerk angemessen ist eine bildlich-bildnerische Fassung des Kunstwerks, die im bildnerischen Prozess entsteht. In dieser Ausgestaltung sind weitere Bildzeichen und bildlich-bildnerische Ausgestaltungen angelegt. Sie ist die arabeske Fassung einer arabischen Ausgestaltung. Wird das Kunstwerk im bildnerischen Prozess mit der arabischen Fassung an seinen Rändern - seinen Funktionen, Wirkungen und Bedingungen - als Kunstwerk sichtbar, entsteht eine arabeske Bildfassung. In einer arabischen Bildfassung werden Kunstwerke z. B. über massenmedial verteilte, an sich bedeutungslose bildliche Stereotypen, die je nach Funktion, austauschbare Bildzeichen z. B. für Kunst, Werbung, historische Dokumentation, Mode usw. sein können, nicht nur präsentiert oder verwaltet, sondern so gefasst, daß die Fassungsstruktur selbst sichtbar wird: In ihren Bedingungen, Wirkungen und Funktionen, als Abgrenzungs- & Vermittlungsstruktur zwischen funktionaler Organisationsstruktur und ihrem Orientiertsein an der unbestimmten, besonderen menschlichen Struktur des menschlichen Blicks, dessen Hintergrund der Horizont zwischen Himmel und Erde ist. Eine arabeske Bildfassung fasst ein Kunstwerk durch eine bestimmte Art des Verborgenhaltens: Sie hält ein Kunstwerk genau so in sich verborgen, daß es als Fassung des Unbestimmten sichtbar wird, welche das Unbestimmte oder Besondere als durch das Kunstwerk in bestimmter Weise Verborgenes sichtbar werden lässt.

RR

ARABESKE BILDFASSUNG 6:

MUSTERFORMIERUNG – MUSTER, MOTIVE, MOTIVATION

Eine Voraussetzung vorliegender Textfassung war es, im Anfangskapitel, den Ort der Oberfläche eines Bild-werks, ausgehend von seiner Erscheinung¹, seinen sichtbar wahrnehmbaren Auswirkungen, in seinen Bedingungen und Funktionen zu bestimmen. Entsprechend wurde in den vorhergehenden fünf Komplexen zur arabesken Bildfassung versucht, zu veranschaulichen, wie ein Prozess zwischen Ausbildung und Einbildung, zwischen Ausgestaltung und Phantasie/Analyse nicht nur zu Ausgestaltungen der Selbstdarstellung², sondern zu solchen der Imagination führt, zur Sichtbarwerdung und Verbildlichung. Oberflächen-Entwürfe, welche nicht darauf zielen, die Oberfläche als Verbildlichung auszugestalten, grenzen sich von der Zielsetzung vorliegender Textfassung deutlich ab. Solche nicht-verbildlichenden Oberflächenentwürfe zeigen z. B. Oberflächendarstellungen aus der Geodäsie (Abb. 1, 2) oder Entwürfe von Le Ricolais (Abb. 3) sowie von Buckminster Fuller (Abb. 4) in der Architektur. Grenzbereiche zwischen verbildlichenden und nicht-verbildlichenden Oberflächenausgestaltungen gibt es in der Mode. (Abb. 5, 6)

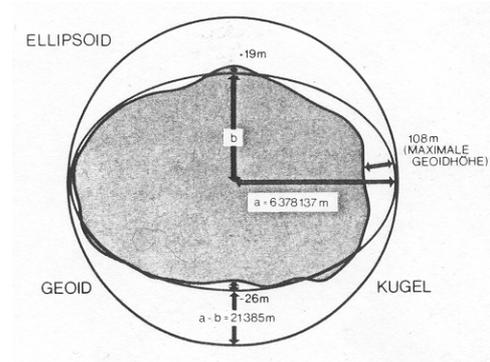
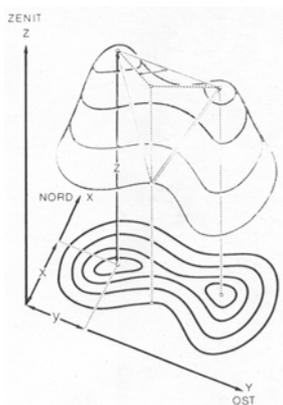


Abb. 1. und 2. Geodätische Darstellungen³

¹ „Keine Beseitigung von Irrtümern oder Täuschungen kann in ein Gebiet jenseits der Erscheinung vordringen. „Denn wenn eine Täuschung sich auflöst, wenn eine Erscheinung plötzlich zerbricht, so immer zugunsten einer neuen Erscheinung, die nun ihrerseits die ontologische Funktion der ersten übernimmt... Es gibt keinen Schein ohne Erscheinung“ [Glauben und Wissen (1802), letzter Absatz. Werke, Jubiläumsausgabe (H. Glockner): Bd. 1, s433]... Wir leben ja in einer erscheinenden Welt... sollte... das Bedeutsame und Sinnvolle gerade an der Oberfläche zu finden sein...?“ In: Hannah Arendt: Vom Leben des Geistes. Das Denken. Bd. 1. Hrsg. v. Mary McCarthy, übers. v. Hermann Vetter. München/Zürich 1979 [Original 1971], s36/37

² „Biologie, Soziologie und Psychologie... gehen davon aus... daß alle Erscheinungen als Funktionen des Lebensprozesses aufgefaßt werden... lediglich dem doppelten Zweck der Selbsterhaltung und Art-erhaltung dienen... Diese

Hierarchie... wird... in Frage gestellt... durch die Annahme... daß nicht die Erscheinungen für den Lebensprozess, sondern dieser für die Erscheinungen da ist... In seinen Forschungen zu den verschiedenen Gestalten und Formen des Tierlebens... gelangt der Schweizer Zoologe und Biologe Adolf Portmann... zu einer Umkehrung... der simplen funktionalen Hypothese... ‚Allen Funktionen der Selbsterhaltung und Arterhaltung vorgeordnet... finden wir die einfache Tatsache des Erscheinens als Selbstdarstellung, wodurch diese Funktionen sinnvoll werden‘ (o. A.)“.

In: A. a. O., s36/37 „Das bedeutet: die Gestalt eines Tieres selbst ‚muß als ein besonderes Bezugsorgan für ein schauendes Auge aufgefaßt werden... Das Auge und das zu Betrachtende bilden eine funktionale Einheit, die nach ebenso strengen Regeln zusammengehören wie Nahrung und Verdauungsorgane.“ (o. A.) Portmann... spricht vom... ‚Drang zur Selbstdarstellung‘... Es ist gerade so, als hätte alles was lebt - neben der Tatsache, daß seine Oberfläche zum Erscheinen da ist, daß sie gesehen werden und anderen erscheinen soll -, einen Drang, zu erscheinen, sich in die Welt der Erscheinungen einzufügen, indem es... sich... darstellt.“ In: A. a. O., s38/39 Zum Begriff der Selbstdarstellung vgl. a. Arabeske Bildfassung 5

³ „Geodäsie“ ist die Wissenschaft von der Ausmessung und Abbildung der Erdoberfläche... Eine Karte ist... ein geometrisch richtiges, verebnetes Abbild der Erdoberfläche. Eine immense Zahl von Messungen und Daten ist für die Herstellung

von (heute digitalen) Karten nötig... Das Ellipsoid ist als Bezugsfläche für die Lage gut geeignet, doch für die Höhen ist eine mit der Schwerkraft der Erde... d. h. der Resultante aus der Erdanziehung und der erdrotationsbedingten Fliehkraft... verbundene Bezugsfläche nötig. Als Höhenbezugsfläche... das Geoid... wird eine idealisierte Meeresoberfläche gedacht, die sich unbewegt unter den Kontinenten fortsetzt und senkrecht zur Schwerkraft verläuft... Die Länge der (schwach gekrümmten) Lotlinie zwischen Geoid und Erdoberfläche gibt dann die Höhe eines Erdoberflächenpunktes an.“ In: Rudolf Sigl: Die Erde ist keineswegs rund, Zur Erdfigur und ihrer Bestimmung - Eine Aufgabe der Geodäsie. In: Kultur & Technik: 1 / 1994, s51-57. In: Abbildungen, a. a. O.

⁴ Angeregt von Erscheinungen der Oberflächenstruktur von Muscheln „entwickelte... der französische Ingenieur Robert Le Richolais... die Idee zu seinen „Isoflex -Tafeln“, aus zwei... zusammengesetzten Strukturen. Er stellte damit einen Mast... für die französische Marine, kleine Brücken und Fertigteile für mobile Häuser her... Die wellenförmige Schalenstruktur... von Muscheln... bietet... technische Vollkommenheiten.“ Die Hauptkrümmungen der Muschelschalen sind gegenläufig. Dadurch befinden sich Zug- und Druckkräfte in einer Schale in einem gewissen Gleichgewicht. Solche eigenstabilen Formen lassen eine geringe Schalendicke zu. Außerdem entsteht in jedem Stadium ihres Wachstums, in jeder Richtung dieselbe mechanische Festigkeit (isotrope

Struktur). Der wellenförmige rechte Winkel der Krümmung der Schale (z. B. bei der Jakobsmuschel) trägt zur Festigkeit bei. In: Yves Coineau und Biruta Kresing: Bionik - Die Technik lernt von Tieren und Pflanzen. Tessloff, Naturhistorisches Museum Paris, 1987, s38/39; Abbildungen. In: a. a. O.

⁵ Abbildung. In: James Ward (Hrsg.): The Artifacts of R. Buckminster Fuller. A Comprehensive Collection of His Designs and Drawings in Four Volumes. Volume Three. The Geodesic Revolution, Part 1, 1947-1959. New York/London 1985, s335. „Buckminster Fullers (1895-1983) Erfindung der geodätischen Kuppeln basieren weniger auf der Beobachtung eines Organismus, sondern auf der Grundform des Ikosaeders und können als Resultate aus Fullers geometrischen und metallurgischen Forschungen gesehen werden. Er entdeckte, dass sich durch das energetisch-synergetische Verhalten verborgener, geodätischer Strukturen eine örtlich angreifende Einwirkung in einen Gesamtspannungszustand aller Strukturglieder verwandeln lässt.“ In: Joachim Krause: Buckminster Fuller und seine Modellierung des Universums. In: Wolfgang Krätschmer / Heike Schuster (Hrsg.): Von Fuller bis zu Fullerene. Beispiele einer interdisziplinären Forschung. Braunschweig/Wiesbaden 1996, s28f. „Komplementär ... sich ergänzend - treten Ganzes bildend - treten Druck- und Zugspannung auf. In der Anordnung der Druck- und Zugglieder... kommt... ihr komplementärer Charakter zur Geltung... Druckglieder, wie Stütze, Säule, Sockel... nennt Fuller

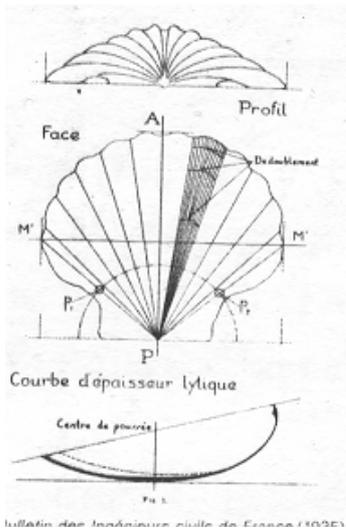


Abb. 3. Le Ricolais:
Bulletin des Ingénieurs
civils de France (1935)⁴

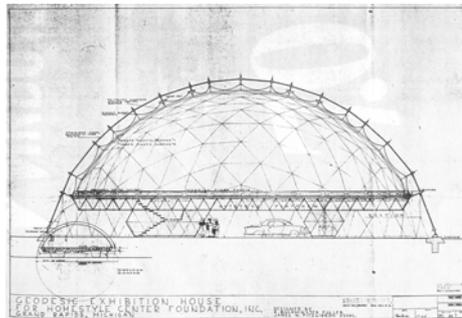


Abb. 4. Buckminster Fuller:
Homestyle Center, Foundation
Geodesic Exhibition House,
Grand Rapids, Michigan 1956⁵



Abb. 5. Isadora Duncan:
Tanzaufführung in Delphos
Modell v. Fortuny, n. 1910



Abb. 6. Issey Miyake:
Silikon und Rohrgeflechte
aus: ‚Bodyworks-Projekt,
Tokyo 1983⁶

wegen ihrer lokalen Ver-
einzelung , Inseln der Kom-
pression‘... Sie wirken...
lokal... und... diskontinuier-
lich... Die Zugglieder da-
gegen, wie Leinen, Taue,
Netze usw., verteilen die
Spannungen überlokal. Sie
können... Zusammen-
hang... herstellen und aus
den lokal wirkenden Teilen
ein stabiles Ganzes ma-
chen... Fuller nennt sie
,Integrities‘... Hier gibt es
weder Stütze noch Last,
sondern nur... Spannungszustände... Fuller hat den
Begriff ‚Tension-Integrity‘-
zusammengezogen zu
,Tensegrity‘“. In: A. a. O.,
s37. „Tensegrity impliziert
und implementiert Wir-
kungsmuster, die sich der
sinnlichen Wahrnehmung
entziehen... zum einen im
chemischen Prozess der
Materialherstellung, zum
anderen... in der Ephemi-
sierung der Zugglieder...
Daß das Wesentliche nicht
bemerkt... werden kann, ist
für... Fuller eine Herausfor-
derung zur Modellierung...
Mit dieser... will er... die
sinnliche Erfahrbarkeit...
von Wirkungsmustern... in
Natur und Technologie...
für die menschliche Erfah-
rung zurückgewinnen.“ In:
A. a. O., s42. „Mit der
Anwendung von Tense-
grity-Strukturen entstehen
in der Architektur weit
gespannte Oberflächen
von Kuppelkonstruk-
tionen.“ In: A. a. O., s39

⁶ Zwei Beispiele für
Oberflächen-
ausgestaltungen im Bereich
der Mode: Gertrud
Lehnert: Mode, Weiblich-
keit und Modernität.
Dortmund 1998, s174,
Abb. 5; s178, Abb. 6
(Ausschnitt)

In vorliegendem sechsten Komplex wird der Frage nach
den Bedingungen, Funktionen und Wirkungen arabesker
Bildfassungen im Zusammenwirken mit der technischen
Entwicklung des 20. Jahrhunderts nachgegangen, der
Frage nach der arabesken Bildfassung als sichtbarwerden-
der Grenze zwischen „Ich“ und Anderem, Reversibilität
und Irreversibilität, Zeichen und Materie, Muster und Bild.

⁷ Hartmut Winkler: Docuverse. Zur Medientheorie der Computer. München 1997

⁸ A. a. O., s230

⁹ Die hier erwähnten Momente des Austausches und der glatten Oberfläche des Warencharakters können mit Aussagen Winklers zusammengelesen werden, die er in seiner Studie: „Der filmische Raum und der Zuschauer“ zu Ausgestaltungen der Zentralperspektive macht. Er betont insbesondere den Zusammenhang des zentralperspektivischen Konstruktionsystems in dessen Reduzierung und ausschließender Fokussierung auf eine visuelle Wahrnehmung mit entsprechenden Interessen des sich entstandenen Kaufmanns- und Bürgertums im 15. Jahrhundert... mit Tendenzen des Voyeurismus und Fetischismus... sowie mit anderen Machtstrukturen. Vgl. Hartmut Winkler: Der filmische Raum und der Zuschauer: 'Apparatus - Semantik - Ideology'. (Reihe Siegen; Bd. 110: Medienwissenschaft) Heidelberg 1992 v. a. s46, s48, s216, 222, 226, 232, 234, 239

¹⁰ Vilém Flusser: Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien. (Schriften, Band 1; 1978-93] Hrsg. v. Stefan Bollmann und Edith Flusser, Bensheim/Düsseldorf 1993

¹¹ Flusser-Exzerpt, s353 - 360

¹² Eric Rohmer: Murnaus Faustfilm. Analyse und szenisches Protokoll, München/Wien 1980 [Original frz.: L'organisation de l'espace dans le „Faust“ de Murnau. Paris 1977]

Überblick der Textexzerpte zur Bestimmung der Oberfläche als Ort arabesker Bildfassung

Das Exzerpt aus Hartmut Winklers⁷ Schrift „Docuverse“ zeigt auf, dass sich der Prozess der Zeichengenerierung in einer Abgrenzungs- & Vermittlungsstruktur zwischen Identität und Kontext vollzieht. Dabei verdeutlicht Winkler, dass ein Akt der Abgrenzung, der darauf gerichtet ist, isolationistische Momente zu erzeugen, bestimmte Zeichen entstehen lässt, indem er andere ausschließt. Mittels eines Zitats von Horkheimer/Adorno rückt Winkler den Begriff „Identität“ nahe an den Begriff „Information“ und letzteren in die Nähe der Waren- und Marktbegriffs, sowie den des „Besitzens“.

„Unempfindlich gegen Kontextwechsel und Transport müssen... Waren... aneinander vorbeigleiten wie die Kiesel im Fluß, und nicht eigentlich Design und Verpackung sondern der Austausch selbst ist es, der ihre Oberfläche glättet... Das Ideal der Ware ist die Kapsel“.^{8 9}

Ein weiteres Textexzerpt, das einer Schriftensammlung Villem Flussers¹⁰ entnommen ist, stellt ein Weltbild vor, in dem die Welt eine „vordergründige, nichts verbergende Oberfläche... ist... nämlich zu Intelligenzen... und zu Objekten gebündelte Strahlen“. Flusser spricht sich aus, für eine Weltanschauung, in der „Computer... in den Dienst der Augen... der Imagination... gestellt werden“.¹¹

In einem Auszug aus Eric Rohmers Studie zu Murnaus Faustfilm¹² wird dieser Film als Ausgestaltung beschrieben, die sich zwischen den Polen schmerzhaft-blendenden Lichts und dunkler Finsternis als eine schimmernde Oberfläche ausbildet.

Die daran anschließenden Exzerpte stammen aus drei Schriften von Gilles Deleuze.

In der ersten Schrift „Bewegungsbild“¹³ nennt Deleuze ein „Bild die Menge dessen, was erscheint“. Seiner Theorie zufolge ist „das Auge in den Dingen, in den Licht-Bildern... Das Ding ist Bild, und in diesem Sinn nimmt es sich selbst und alle anderen Dinge wahr... Dinge und Wahrnehmungen sind Erfassungen... Wenn... besondere Bilder... den schwarzen Schichtträger liefern... und... das Licht absorbieren oder reflektieren“, entsteht Bewusstsein und „das Sichtbarwerden der Bildeinwirkung (Foto)“. In Deleuzes Ausführungen wer-

A

den Begriffe wie „*Isolation*“, „*geschlossenes System*“, „*Reinheit*“ u. a. nicht als Bezeichnung für Möglichkeiten, sondern für Tatsachen gedacht und verwendet. Entsprechend denkt Deleuze die filmische Montage einmal vom menschlichen Auge aus als Konstruktion, zum anderen als „*reine Sicht eines nichtmenschlichen Auges... das in den Dingen wäre*“¹⁴. Er beschreibt eine Welt ohne Ganzheit und Verkettung, in der die inneren und äußeren Bilder zu zirkulierenden Klischees geworden sind, und stellt die Frage, wie sich daraus ein Bild herauschälen ließe.

Im „Zeitbild“¹⁵, Deleuzes zweiter Studie über den modernen Film, schreibt er bezüglich diesem „*Derjenige, der von der unaufhörlichen Verdopplung seiner Gegenwart in Wahrnehmung und Erinnerung Kenntnis nimmt... wird sich mit einem Schauspieler vergleichen, der automatisch seine Rolle spielt und der dieses sein Spiel zugleich hört und sieht... Wahrnehmung und Erinnerung, Reales und Imaginäres, Physisches und Mentales oder vielmehr deren Bilder... verweisen... unaufhörlich... aufeinander... und... kreisen... um einen Punkt der Ununterscheidbarkeit... Dieser Punkt... ist... das zweiseitige Bild, das zugleich aktuell und virtuell ist*“.¹⁶ Um die Randbedingungen ununterscheidbarer Bildergenau zu bestimmen, sind zwei bestimmte Bilder zu wählen, die ein Dazwischen bewirken, durch das Neues erzeugt wird.

Das dritte Textexzerpt ist der Abhandlung „Logik des Sinns“¹⁷ entnommen. Als Bedingung der Wahrnehmung bestimmt Deleuze die Struktur „Anderer“. Konzepten des Individuums (Ich = Ich), des Subjekts (Ich bin ein Anderer) und präindividueller Singularitäten (Ich ist ein Anderer) folgt die Bestimmung der Oberfläche als Grenze, an der der wechselseitige Übergang von Körperlichem und Unkörperlichem stattfindet.

Das letzte Exzerpt stammt aus einer Abhandlung Heiner Mühlmanns¹⁸. Auf Grund des in der westlichen Kultur tradierten Regelsystems des Dekorums wird die Idee eines „*Genetischen Algorithmus*“ dargelegt. Mittels dessen soll beschrieben werden, wie sich aus wenigen „*lokalen Regeln... komplexe Globalstrukturen*“ entwickeln. In vorliegendem Zusammenhang stellt sich die Frage nach bestimmten Anwendungen des, aus den Regeln des Dekorums abgeleiteten „*Genetischen Algorithmus*“¹⁹, durch welche arabeske Organisationsstrukturen der Oberfläche entstehen und sichtbar werden.

¹³ Gilles Deleuze, G.: Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Übers. v. Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann, Frankfurt am Main 1989, 1. Aufl. 1997 [Original frz. Paris 1983]

¹⁴ Deleuze-Exzerpt (1983/89), s367 - 371

¹⁵ Gilles Deleuze: Das Zeit-Bild. Kino 2. Übers. v. Klaus Englert, Frankfurt am Main 1991, 1. Aufl. 1997 [Original frz. Paris 1985]

¹⁶ Deleuze-Exzerpt (1985/1991), s372 - 376

¹⁷ Gilles Deleuze: Logik des Sinns. (Aesthetica) Hrsg. v. Karl Heinz Bohrer, übers. v. Bernhard Dieckmann, Frankfurt am Main 1993 [Original frz. Paris 1969]

¹⁸ Heiner Mühlmann: Die Natur der Kulturen. Entwurf einer kultur-genetischen Theorie. (Ästhetik und Naturwissenschaften; Bildende Wissenschaften – Zivilisierung der Kulturen) Hrsg. v. Bazon Brock, Wien/New York 1996

¹⁹ Mühlmann-Exzerpt, s382 - 386

Exzerpt aus

Hartmut Winkler: Docuverse. Zur Medientheorie der Computer. München 1997

²⁰ „Will man ein Wagenrad wechseln, ein Geschwür öffnen oder einen Weinberg bestellen, so wird die Ausführung eines so begrenzten Vorhabens keine Schwierigkeit machen. Die Elemente, mit denen man dabei umgeht, sind zwar von der übrigen Welt nicht gänzlich isoliert, aber man kann sie so behandeln, als wären sie es.“ Georges Bataille: Der verfehnte Teil. In: Die Aufhebung der Ökonomie. München 1985 [Original frz. 1949], s42 ; zit. in: Hartmut Winkler: Docuverse [wie Anm. 7], s229

²¹ Zu den Begriffen „Identität“ und „Information“: „Die Haltung des Informierten ist aus der des Einkaufenden, des auf dem Markt sich Auskennenden entstanden... Danach sind alle Stoffe der Information heute geartet... sie gehen im Akt des Besitzens auf... Sie sind, als ‚bündige‘ Fakten... so eingerichtet, daß sie möglichst prägnant sich festhalten lassen. Sie werden aus jeder Kontinuität herausgebrochen, vom Denken abgespalten und damit für den infantilen Griff verfügbar. Nie dürfen sie erweitern, wie Lieblingsspeisen müssen sie an die Regel der Identität sich halten“. Theodor W. Adorno und Max Horkheimer: Schema der Massenkultur. Kulturindustrie (Fortsetzung). In: Adorno, GES, Bd. 3,

s229 *Die Akte eines profanen Gebrauchs*²⁰... isolieren Gegenstände... gegeneinander und lassen sie als abgegrenzt, identifizierbar und mit sich identisch²¹... erscheinen. s243 *Isolation*²² bedeutet, etwas aus Kontexten²³ herauszuschneiden und gewachsene Zusammenhänge aufzutrennen. s242 *Der Begriff... der Isolation... verbindet... den Bereich der symbolischen Systeme mit dem... Feld der materiellen Kultur und diese mit jenen Randbereichen... in denen nicht mehr... klar ist, ob es sich noch um kulturelle Phänomene oder bereits um Natur (um außerhalb der menschlichen Praxen Gegebenes) handelt, und wer... als das Subjekt der ‚Isolation‘ in Frage kommt.* s299/300 *Auch wenn kein Medium der Isolation entkommt, so gibt es... doch verschiedene Typen und... Umgehensweisen mit der Isolation, und es kann sich lohnen, sich mit diesen Differenzen zu befassen... Der isolationistische Charakter der Worte... macht... es schwer, deren Herkunft aus der Verdichtung zu erkennen... Isolation wie Verdichtung...gehen auf... Verdrängung... zurück.*²⁴ s301 *Das clara et distincta... ist vor allem gegen das Amorphe gerichtet.*²⁵ s304 *Organismen erscheinen akzeptabel, solange sie eine saubere Grenze zum Umraum aufrechterhalten; wo Produkte des Stoffwechsels diese Grenze irritieren, Inneres nach außen tritt oder die Oberfläche Veränderungen zeigt, wird es kritisch.*

s232 *Die Systemtheorie hat versucht, die Autonomie von Systemen vom Grad ihrer Selbstorganisation abhängig zu machen. Systeme generieren ihre Grenzen selbst in der Interaktion mit ihrer Umwelt, und Identität*²⁶ *muß insofern, als ein Resultat von Differenzierungs- und Selbstdifferenzierungsprozessen aufgefaßt werden.*²⁷ s233/34 *Sicher ist fraglich, ob das Modell der Selbstorganisation von der Biologie auf andere Gegenstände und vor allem in den Raum des Sozialen hinein verlängert werden kann, auf einer sehr abstrakten Ebene aber macht der System-Begriff deutlich, daß Grenzziehungen in der funktionalen Differenzierung entstehen und daß sie... Binnenräume generieren, in denen besondere, vom Umraum differente Bedingungen gelten... Der klarste Fall einer solchen Grenzziehung ist das Labor. Um die internen Prozesse kontrollieren zu können, werden die Umweltinteraktionen soweit wie möglich abgeschnitten, und um mit*

Frankfurt/M 1984, s323f; zit. in: Hartmut Winkler: Docuverse [wie Anm. 7], s226
 Im Weiteren, zum Begriff „Information“ ein Zitat aus der Schrift Oswald Wieners: „Von den ersten Tagen der Informationstheorie an hat man begriffen, dass Information an sich kein gutes Maß für den Wert einer Nachricht darstellt. Zum Beispiel hat eine typische Folge von Münzwürfen hohen Informationsgehalt, aber wenig Wert... Der Wert einer Nachricht scheint also weder in ihrer Information zu liegen (in ihren absolut nicht-vorhersagbaren Teilen) noch in ihrer offensichtlichen Redundanz (Wortwiederholungen, Ungleiche Verteilung der Ziffern), sondern vielmehr in dem, was man ihre verborgene Redundanz nennen könnte – in Teilen, die man nur mit Schwierigkeiten vorhersagen kann, in Dingen, die der Empfänger im Prinzip hätte ohne Anweisung selbst herausfinden können, aber nicht ohne bedeutenden Aufwand an Geld, Zeit oder Berechnungen“ [Charles H Bennett: Logical Depth and Physical Complexity. Herken, o. A., 1988, s230] Ich denke, dass... diese Präzisierung von ‚Wert einer Zeichenkette‘ bezüglich einer Explikation des umgangssprachlich so gut funktionierenden Worts ‚Information‘ einiges zu wünschen übrig lässt. Einerseits bin ich versucht zu sagen, dass irgendein ‚Wert‘ gerade auch in den ‚absolut nicht-vorhersagbaren‘ Teilen einer gegebenen Zeichenkette liegen könnte, jedenfalls wenn ‚absolut‘ als ‚zum gegebenen Zeitpunkt‘ interpretiert wird; offenbar ist nicht jeder nicht-vorhersagbare Teil einer Zeichenkette für Menschen ein

Anreiz zum Versuch einer geeigneten Faltung. Eine andere Art von ‚Wert‘ wäre aber durch den Aufwand zu messen, der zur erstmaligen Konstruktion einer faltenden Struktur erforderlich gewesen ist (der Theorie, z. B. der Bewegungsgleichungen); und ferner, sekundär, durch den Aufwand beim Erlernen einer bereits beschriebenen Struktur... und darin ist auch die ‚Länge des deduktiven Wegs, der (die Theorie) mit den beobachteten Erscheinungen verbindet‘ und das ‚im Prinzip ohne Anweisung‘ versteckt.“ In: Oswald Wiener: Schriften zur Erkenntnistheorie. (Computerkultur, Bd. 10) Hrsg. v. Rolf Herken, Wien/New York 1996, s297/298 (Kapitel: ‚Information‘ und Selbstbeobachtung) S. a. Flusser-Exzerpt, s353 - 360

²² Zum Begriff „Isolation“, „Identifikation“, „Identität“: „Vor allem die Warenform scheint den Dingen ein hohes Maß an Isolation aufzuprägen; nahm die handwerkliche Produktion noch Rücksicht auf... den Kontext der Verwendung, müssen Waren, für einen anonymen Markt produziert, in sich abgerundet sein. Unempfindlich gegen Kontextwechsel und Transport müssen sie aneinander vorbeigleiten wie die Kiesel im Fluß, und nicht eigentlich Design und Verpackung sondern der Austausch selbst ist es, der ihre Oberfläche glättet... Das Ideal der Ware ist die Kapsel... Waren müssen vollständig sein und alles bei sich tragen, was sie benötigen, nur dann treten sie problemlos in die unterschiedlichen Kontexte ein... Und dies erscheint den systematischen Punkt zu markieren, an dem Isolation, also Grenzziehung, in ‚Iden-

tität‘ umschlägt. Als ein ‚Identisches‘ bewährt sich, was gegen wechselnde Kontexte sich behaupten kann.“ In: Hartmut Winkler: Docuverse [wie Anm. 7], s230. „Eine... Linie führt... von der Sprache... als einer Maschinerie des Austauschs und der Wiederholung... zu den typisierten Zeichen der Schrift, und von dort aus in die Geschichte der technischen Reproduktion, die die altägyptischen Rollsiegel, die Münzprägung und schließlich die Isolation der beweglichen Drucklettern miteinander verbindet... Was... Schema... der industriellen Serienfertigung werden wird, ist die Trennung zwischen einem Musterstück... und der Vielzahl der gefertigten Einzelexemplare; und zweitens deren mechanische Verbindung durch Abdruck, Abguß oder mechanische Reproduktion.“ In: A. a. O., s240. „Isolation, Typisierung, Wiederholung und Identität... scheinen auf systematische Weise verschränkt.“ In: A. a. O., s242. „Klar ist... daß die Sprache nicht vollständig Spaltung ist, sondern Differenzen und (pragmatisch ermäßigte) Identitäten verwaltet, differentielle Artikulation und Signifikate, Verschiebung und Verdichtung, Oder und Und.“ In: A. a. O., s328.

²³ Zum Begriff „Kontext“:
 - „Kontext steht für die Vielfalt, und für die radikale Konkretion, die der Kategorisierung widerstrebt. Der verwandte Begriff der Situation schließlich meint ein einzigartiges Zusammentreffen von Umständen und eine exakte Raum-Zeit-Stelle, die sich in dieser Form nicht wiederholen wird... Firth... [J. R. Firth: Papers in Lin-

guistics. 1934-1951. London/NY/Toronto 1957]... beobachtet... in den dreisiger Jahren... daß mit jedem Ebenenwechsel... ein immer größerer Kontextbereich einbezogen werden muß... Und seine zweite Überlegung gilt der ‚Angemessenheit‘ sprachlicher Äußerungen. Der Begriff der Angemessenheit impliziert, die Vorstellung eines kontextuellen Umraums, einer Situation auf die bezogen die Äußerung entweder sinnvoll oder eben nicht sinnvoll ist“. In: A. a. O., s244/245 - „Unterstützung erhält seine Überlegung durch die Hermeneutik...: Alles was der Text nicht enthält (noch nicht enthält oder vorenthält) wird durch Annahmen substituiert, die so lange gelten, bis der Text sie konkret falsifiziert und neue, konkretere Annahmen an ihre Stelle treten... Der zweite Punkt ist, daß der Interpretierende... zentriert... ist... um einen imaginären Punkt, der als solcher nicht in den Blick genommen werden kann“. In: A. a. O., s246 „ , In diesem... Kontextbegriff... ist der Kontext zentriert auf... den Fokus der Aufmerksamkeit und allgemein auf Standort und Horizont“ “. In: Hans-Gregor Gadamer: Wahrheit und Methode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen 1975 [Original: 1960], s285; zit. in: Winkler, a. a. O., s248 - „Der Begriff des Feldes beschreibt eine komplexe Umwelt-Interaktion... Die Ebene der Betrachtung sich verschiebt von der übersichtlichen Welt konstituierter Objekte hin zu jenen amorphen und vielgestaltigen Wechselwirkungen, die zwischen den Objekten sich abspielen...der Begriff der ‚Um-Welt‘... schwankt... zwischen einer Zentrierung

auf den Menschen und dem Anspruch auf ‚Ganzheit‘ unentschlossen... Das Prinzip der Isolation... ist... selbst an eine Grenze gekommen. [vgl. McLuhan, M.: 1968 [1962] s43ff., 82, 90, 372]“. In: Winkler, a. a. O., s258 - „Bergson... denkt... jeden Gegenstand... eingebettet in eine Vielzahl von Bezügen... als ein Kontinuum, ausgedehnt bis `in die Gesamtheit des Universums´... Isolierte Gegenstände entsprechend sind nur dadurch zu gewinnen, daß man diese Bezüge durchtrennt... ‚Ich könnte es in Vorstellung verwandeln, wenn ich es isolieren könnte (...). Um jene Verwandlung zu vollziehen, bedarf es nicht der Aufhellung des Gegenstandes, sondern im Gegenteil der Verdunkelung gewisser Seiten an ihm, der Verminderung um den größten Teil seines Wesens, so daß der Rest, statt wie ein Ding in die Umgebung eingeschachtelt zu sein, sich wie ein Gemälde davon abhebt.‘ [Henri Bergson: Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist, Hamburg 1991. [Original frz.: 1896], s8f] Im Original spricht Bergson... von den Dingen selbst als von `Bildern´; da dies... nur im Kontext des Bergsonschen Textes verständlich ist, habe ich im Zitat `Bilder´ auf `Dinge´ zurückgesetzt. Zwei Kontinuitäten überlagern sich... das Gleiten... der Zeit und das Beharrungsvermögen der Dinge gegen die Zeit... Es kommt zu einer Art Fusion, durch die jedes Moment konfus, d. h. ohne präzise Kontur ist... Die Dauer ist in der Sichtweise Bergsons gerade das Gegenteil eines unaufhörlichen Vorbegehens, eines Verschwindens ins Nichts, eines Alterns und Vergehens. Sie ist ein Bewah-

ren und Behalten... Ich bleibe der, der ich war“. In: Winkler, a. a. O., s260

²⁴ Christian Metz: The Imaginary Signifier. Bloomington 1982 (Original frz. 1973-76), s226/227; zit. in: Winkler, a. a. O., s299/300

²⁵ „ , Der Körper liefert ein Modell, das für jedes abgegrenzte System herangezogen werden kann. Seine Begrenzungen können für alle möglichen Begrenzungen stehen, die bedroht oder unsicher sind.‘ “ In: Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt am Main 1990/91, s195; zit. in: Winkler, a. a. O., s297

²⁶ „„Ähnlichkeit ist das wohl wirksamste Mittel, Identität zu unterlaufen; sei es als Auflösung von außen, sei es als verfälscht/verfälschende Wiederholung oder als Verschiebung und Differenz. Was ähnlich ist, ist nicht gleich, aber... auch nicht ganz anders; Foucault... unterscheidet... vier Typen... von Ähnlichkeit. Erstens, die... Conventientia... Dinge, die sich nebeneinanderstellen, wenn sie einander nahekommen. Sie grenzen aneinander... die äußersten Grenzen des einen bezeichnen den Beginn des anderen... Zweitens die Aemulatio, die in die Nachahmung mündet... Drittens die Analogie... Viertens, die Sympathien... Die Sympathie... hat die gefährliche Kraft, zu assimilieren, die Dinge miteinander identisch zu machen, sie zu mischen und in ihrer Individualität verschwinden zu lassen.‘ “ [Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Übers. von Ulrich Köppen, Frankfurt am Main 1974 [1971, Original frz. 1966] s47-54]; zit. in: Winkler, a. a. O., s306

²⁷ „Von kybernetischen Systemen spricht man, wenn Ereignisse rekursiv als Rückkopplung strukturiert sind. Zur rekursiven

B einem begrenzten Satz von Variablen zu operieren, nimmt man die Einbuße... von... Vielfalt in Kauf... Dem Labor völlig vergleichbar, grenzt das Werk einen Binnenraum ab... eine Art Bühne, auf der sich ein besonderes... abgesetztes Geschehen vollzieht. Das Geschehen wird als eine Einheit gedacht, und das Werk ist die Form, die diese Einheit gewährleistet.²⁸ s235 Und nun wird der grundsätzliche Zusammenhang evident, der Materialität, Abgeschlossenheit und Fiktionalität miteinander verbindet. Fiktionalität ist nur möglich, wenn ein Raum freigestellt wird, in dem... ‚neue und differente Regeln gelten‘... Die Grenze, die das Werk von seinem Umraum trennt und die das Werk selbst inszenieren und aufrechterhalten muß, ist ein Platzhalter der sehr viel allgemeineren Grenze, die symbolische Prozesse von... robusteren tatsächlichen Lebensvollzügen freistellt. s236 Bühnenrampe und –Architektur verwenden Steine zur Trennung der Sphären; im Fall der Bücher begrenzen Buchdeckel die Schrift und machen den Text zu einem transportierbaren Ding... das Kino trennt Leinwand und Publikum... und gibt die Zuschauer erst nach eineinhalb Stunden... der Straße zurück... Meist werden zu Signifikanten solch Materialien gemacht, die keine unmittelbar praktische Verwendung haben und schon deshalb gegenüber den Alltagsvorzügen abgehoben sind. s283 Da die basale Eigenschaft des Zeichens ist, wiederholbar zu sein... hat es grundsätzlich etwas von einem Zitat²⁹, indem es in immer neue Kontexte eintritt, ist seine Bedeutung immer ‚übertragen‘... Aber bedeutet, daß es über seinen Äußerungskontext nicht bestimmt werden kann, zwangsläufig, daß das Zeichen überhaupt nicht bestimmt werden kann? Und daß ihm, wenn seine Identität gefährdet ist, tatsächlich keinerlei wie auch immer geartete Identität zukommt?... Entgegen eben der abstrakten ‚Wiederholung‘ bei Derrida³⁰... werden... Kontexte... pragmatisch... geschlossen. Textuelle wie außertextuelle Indizien - Schreibweisen, Buchdeckel, Bühnenarchitektur - werden dazu verwendet, einen Horizont zu konstituieren... Wiederholung überschreitet und perforiert... diese Grenzen... Wiederholung beinhaltet ein Moment von Identität. s251/52 In einem Lernprozeß, der die Wiederholung braucht... sind... Situationen und Schemata... verknüpft, um zu Schemata überhaupt kommen zu können...

C

Auf dieser Basis ist es möglich... die Bildmedien mit ihrer Nähe zur einzelnen konkreten, komplexen Situation... zu beziehen... auf... Sprache, Schrift und Computer, an Schemata von vornherein gebunden, die sie von der Konkretion und der konkreten Vielfalt tatsächlicher Situationen weit entfernen.

Organisation kommt durch die Feed-back-Struktur die Selbstkorrektur des Systems, um ein bestimmtes Ziel (z. B. Individualisierung, Singularität) zu erreichen“. In: Winkler, a. a. O., s232. Siehe auch: Gerhard Johann Lischka und Peter Weibel: Polylog. Für eine interaktive Kunst. In: Kunstforum, Nr.103, Sept./Okt. 1989, s81.

²⁸ „Im Fall der Schrift... tritt... der Text seinem Leser als ein identischer gegenüber... seine Materialität und sein Dingcharakter schotten ihn ab... Es spielt für die Übermittlung einer Botschaft durch einen Text keine Rolle, ob der Verfasser lebt, oder ob er tot ist... Der Preis dafür ist, daß er, wie... die Ware, alles bei sich führen muß, was er zu seinem Funktionieren braucht und nur sehr allgemeine Voraussetzungen machen darf... die Schrift also erzwingt eine ‚Abrundung‘ auch auf der Ebenen der Inhalte, und das Medium schlägt auf den Text zurück.“ Winkler, a. a. O., s236 Siehe auch Karlheinz Barck: „Walter Benjamin hat... bemerkt, daß: ‚die Art und Weise, in der die menschliche Wahrnehmung sich organisiert - das Medium, in dem sie erfolgt - nicht nur natürlich, sondern auch geschichtlich bedingt ist‘ [Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, Bd. VII.1, Frankfurt am Main 1989, s354] Mit Alexander von Humboldt könnte man hinzufügen, dass sie sich auch technisch organisiert und bedingt... Humboldt... setzt ...im „Essay de Pasigraphie“...(1803/04)... nicht bei der

Sinnggebung... der Beschreibung... von... Wahrnehmungen... an... sondern... zielt ...auf die Formung der Sinne... ‚um richtig zu sehen‘, müsse man den Augenblick durch mimetische und figürliche Zeichen auf Beziehungen zwischen den dargestellten Gegenständen lenken... ‚Unter ‚Pasigraphie‘ verstand Humboldt die exakte, übersichtliche und leichtverständliche Darstellung geognostischer und geographischer Erscheinungen durch Buchstaben, Richtungspfeile, Symbole, abgekürzte Bezeichnungen für Formationen und Gesteine‘ [Hanno Beck:: Alexander von Humboldts, *Essay de Pasigraphie*, Mexiko 1803/04. In: *Forschungen und Fortschritte. Nachrichtenblatt der deutschen Wissenschaft und Technik*, 32. Jg., H. 2, Berlin Februar 1958, s34]“ In: Karlheinz Barck: „Umwandlung des Ohrs zum Auge“. *Teleskopisches Sehen und ästhetische Beschreibung bei Alexander von Humboldt*. In Bernhard J. Dotzler und Ernst Müller (Hrsg.): *Wahrnehmung und Geschichte. Markierungen zur Aisthesis materialis*. (Forschungsschwerpunkt Literaturwissenschaft) Berlin 1995, s33-35

²⁹ „Eine Szene kann sich als eine Bühnenszene erweisen und damit ihre Bedeutung fundamental ändern, eine Behauptung als Ironie und jedes ‚eigentliche‘ Sprechen als ein eben doch ‚uneigentliches‘ Sprechen“. In: Winkler, a. a. O., s283

s265 *Filme präsentieren große, ungeschiedene Komplexe signifikativen Materials, Realitätsausschnitte oder Situationen, unausschöpfbar reich an Details und in ständig gleitender Veränderung, Übergängen und Metamorphosen... So zweifellos der Zuschauer die... Kontinua für sich zerlegt, um sie überhaupt verstehen zu können, und so eindeutig das filmische Material diese Segmentierung anleitet und unterstützt, so wenig scheint die Semiotik in der Lage, diesen Typus der Artikulation auf ihre Begriffe zu bringen. Zudem ginge, selbst wenn sie zu zeigen wäre, die Filmwahrnehmung in der Zerlegung nicht auf.*³¹ s266 *Film und Kino... haben ihre Pointe gerade darin, ein semiotisches System an der Grenze des Semiotischen zu errichten... das Kino vom Symbolischen her zu begreifen als den äußersten Pol, den dieses Symbolische annehmen kann, und gleichzeitig als einen Ort des ‚Einspruchs‘, der die Kritik bestimmter Vereinseitigungen möglich macht... ähnelt... der Vernunftkritik, in der die Vernunft sich kritisch auf sich selbst zurückbeugt.* s267 *Die Rechner... kehren... zu vorsegmentierten Einheiten zurück... Sie... müssen... Kontexte synthetisch erstellen... indem sie vordefinierte Grundelemente in syntagmatische Kombinationen bringen... Im Fall der technischen Bilder... war... der Kontext... Ausgangspunkt der semiotischen Anordnung selbst.* s304 *Innerhalb der Datenverarbeitung... ist der menschliche Körper das Übrige-bliebene... ‚Der Mensch erscheint, gemessen an seinen Produkten, als das weniger Konstituierte, weniger Feste, Defizitäre...* s320 *Was gereinigt zur Grundlage... der Datenverarbeitung... werden kann, muß allererst gewonnen werden durch eine Abspaltung eines Teils der Sprache selbst, der ‚vergessen‘³² und das heißt dem Unbewußten der Sprache und der Individuen überantwortet wird.* s300 *Denkbar ist, daß es ein Interesse geben kann, an der Differenz selbst zu arbeiten.* s329 *Etabliert als ein partikulares Medium, das komplementär auf andere, anders funktionierende Medien bezogen bleibt, wären die Rechner eine... Chance... deren... strukturelle Seite... zu erkunden... Ihr isolationistisches... Moment wäre... eine... in Kauf genommene Vereinseitigung, gegen... Konkretion und Kontext.* s322 *Der... Computer... wird hier aufgefasst als ‚Artikulation‘, im ‚Dazwischen‘ zwischen Null und Eins, und: im wortlosen Ausschluß alles dessen, was diese Alternative... antasten... könnte. Sein Witz ist der Ausschluß des Ähnlichen, des Amorphen und des noch nicht völlig konstituierten; und der scheinbar selbstverständliche Zwang, ‚Klartext‘ zu sprechen und die ‚reine‘ Differenz als Basis aller Artikulation*

D zu akzeptieren.³³ s324 *Als ein in extremem Maß isolatio-*
nistisches Medium... erscheint... der Computer... als immer
schon konstituiert... und verdeckt den Prozeß seiner
Hervorbringung. s325 Die Identität des Zeichens wird
ertragen, solange sie formal und ‚leer‘, als reine Positio-
nierung in einem aktuellen Diskurs... erscheint. Sie wird
dementiert, sobald ihre Abhängigkeit von der Vergangenheit
erkennbar wird, ihr semantischer Charakter und ihre
Unverfügbarkeit... Nur... der Wunsch³⁴... ist in der Lage, beide
Pole zu vereinigen. s332 ‚Wünsche‘, die sich an das
Datenuniversum knüpfen, zielen... auf... eine Sprache, die
der Arbitrarität entkommt und ihrem doppelten Schrecken
von Willkür und historischer Determination, die der
unendlichen gesellschaftlichen Differenzierung standhält und
dennoch ihre Einheit bewahrt, deren Wuchern limitiert ist
durch ein Skelett letztlich sehr weniger rationaler Prinzipien,
und eine Sprache schließlich, die das Schwirren der sich
ausdifferenzierenden Medien in einem einheitlichen ‚Tableau‘
zum Stillstand bringt. s324 Im Starren auf die 0 und die 1
gerät aus dem Blick, was diese Differenz trägt, die Maschine,
der Carrier... der Takt, der die 0 oder 1 an bestimmter Stelle
überhaupt erst erwartbar macht... oder das prädefinierte
Raster des Speichers, ohne das zumindest die 0 nicht erkenn-
bar wäre. Hier setzt die ‚reine‘ Differenz auf ihren unreinen
(physikalischen, welthaltigen) Voraussetzungen auf... Die
Rede von ‚Voraussetzungen‘ meint ausdrücklich nicht, daß
ein Kontinuierliches der Differenz vorangeht; beide vielmehr
sind aufeinander verwiesen.

s334 *Richtig erscheint... das implizit Technische der Spra-*
che, der Praxen und der Lebenserhaltung zu betonen... Nicht
‚der‘ Mensch und ‚die‘ Maschine stehen sich gegen-über,
sondern es sind empirische Menschen im Plural, die, ge-
schichtlich situiert und gesellschaftlich formiert, in einer
vorgefundenen Techniklandschaft sich verhalten. s331 Und
zwar in zwei Polen: Dem limitierten und arbeitsteilig perspek-
tivierten Kopf des Einzelnen und der Struktur der Gesellschaft
insgesamt, die... aus der Teilung der Arbeit und der Wissens-
bestände ihre Komplexität gewinnt... Determi-nation und
Eingriffsmöglichkeit, das Unbewußte der Technikent-wicklung
und das (wie auch immer eingeschränkte) Bewußt-sein, das
mechanische und was ihm so hartnäckig und erfolg-reich
widerspricht... sind... zusammen zu denken... s316/317 das
konkrete Netz der Beziehungen³⁵ nachzuzeichnen... einen...
Typus von Entscheidung... zu vollziehen der sich... nicht in
vorgegebenen Alternativen bewegt.

³⁰ „Aber liegt es nicht auf der Hand, daß keinem Signifikanten, weder der Substanz noch der Form nach, eine ‚einzigartige und besondere Wirklichkeit‘ zukommen kann? Ein Signifikant ist von Anfang an die Möglichkeit seiner eigenen Wiederholung, seines eigenen Abbildes oder seiner Ähnlichkeit mit sich selbst. Das ist die Bedingung seiner Identität“ [Jacques Derrida: Grammatologie. Übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. 3. Aufl. Frankfurt am Main 1990 [1967], s165] Eine Identität des sprachlichen Zeichens... ist... nur noch in der Wiederholung gegeben... und damit in sich paradox: Da die Wiederholung zwei eigenständige Ereignisse miteinander verbindet, können die Wiederholung und das Wiederholte sich niemals genau entsprechen; das Zeichen also wird in sich aufgespalten, und seine Identität wird prekär. Die Spaltung geht der Identität voran, und was als ein in sich ruhendes Signifikat erscheint, ist über dieser grundlegenden Spaltung errichtet... s271 Derridas Modell vernachlässigt...: Die empirische Wiederholung des Zeichens in der Kette hat... ein... empirisches Gegenüber, und auch wenn das menschliche Gedächtnis auf die Wiederholung angewiesen ist, weil es in der Wiederholung sich konstituiert, so hat es seine Eigenheit gerade darin, die aktuelle Kette aufzustauen und zu verdichten... Ein Ereignis und eine Erwartungsstruktur, die sich aus einer Vielzahl vorangegangener Ereignisse kumulativ aufgebaut

hat... prallen aufeinander... Es ist die Frage...welche Instanz die Wiederholung von wel-chem Ort aus überhaupt re-gistriert.“ In: Winkler, a. a. O., s2270/271

³¹ Eine „zerlegende“ Film-analyse allgemein gehalte-ner Art gibt Winkler selbst: Hartmut Winkler: Der filmische Raum und der Zuschauer: 'Apparatus - Semantik - Ideology'. (Reihe Siegen; Bd. 110: Medienwissenschaft) Heidelberg 1992. Konkrete Filmanalysen finden sich z. B. bei Gabriele Jutz: Geschichte im Kino. Eine Semio-Histoire des französischen Films: Rohmer, Resnais, Godard, Allio. Hrsg. v. Jürgen E. Müller (Film und Medien in der Diskussion, Bd. 1) Münster 1991

³² Zum Aspekt des „Vergessens“ vgl. Bourdieu-Exzerpt. In: Arabeske Bildfassung 5 s279 - 282

³³ „Tholen... geht es um eine ortlose Topik und um die Tatsache des Austauschs selbst... Die paradoxe Botschaft der Kybernetik... lautet... Die Artikulation einer Zeichenfolge, insofern sie rückführbar wird auf den Bestand von 0 und 1, Absenz und Präsenz, funktioniert ohne Bedeutung. Doch das Novum ist die alternierende Oszillation oder Skansion ihres Zusammentreffens selbst, in der jene Abfolge sich verliert... Sie ist nicht gegeben, sondern kommt hinzu. Sie bleibt – als Distanznahme des Nicht-Seins zum Sein – in der Schweben. Wenn sich also die a-präsente Struktur des Symbolischen in der Maschine verkörpert, setzt sie ihre zeitliche Modulation als solche, die sie ins Spiel bringt, aufs Spiel. Dank der Konnotation von Präsenz und Absenz, die in beliebiger Aus-

tauschbarkeit von der 0 und der 1 be-setzt werden können, sind wir nicht nur technisch in der Lage, alles zu repräsentieren, was sich präsentiert, sondern im Gegenzug, zugleich auf die dies ermöglichende Topologie des Signifikanten verwiesen... Hier... besteht... das Problem, ob sich die ‚a-präsente Struktur des Symbolischen‘ in der Maschine tatsächlich nur ‚verkörpert‘... oder ob... bestimmte Materialitäten... nicht doch eine größere Rolle spielen, etwa... daß der Computer in Reinform sichtbar macht, was alle Sprache regiert, in der ‚natürlichen‘ Sprache aber verdeckt und unsichtbar bleibt. In diesem zweiten Fall wäre wieder die Frage, wer der Beobachter ist, und ob der Begriff der ‚Artikulation‘ die Position jedes möglichen Beobachters nicht zielgerichtet ausspart. [Georg, Christoph Tholen: Platzverweis. Unmögliche Zwischenspiele zwischen Mensch und Maschine. In: N. Bolz, F. Kittler, G. Tholen (Hrsg.): Computer als Medium. München 1994 1994, s112] In: Hartmut Winkler: Docuverse [wie Anm. 7], s274/75

³⁴ „ ‚Die Wunscherfüllung‘, schreibt Weber zu Lacan, ‚ist gerade durch eine gewisse Negativität geprägt: sie bewegt sich in einem psychischen Bereich der Wiederholung, der Repräsentation, der gerade durch das Nicht-Vorhandensein der von ihm repräsentierten erwünschten Gegenstände konstituiert ist‘. [Samuel M. Weber: Rückkehr zu Freud. Jaques Lacans Entstellung der Psychoanalyse. Frankfurt am Main/ Berlin/ Wien 1978, s100f] Dieses Verbot des primären Liebesobjektes... eröffnet einen ganzen Raum von Assoziationen... Nun... wird...

jedes Verbot als isolationistisch und die Isolation als Abkömmling eines ‚Nein‘, und... nicht der positiven Setzung, lesbar.“ In: Winkler, a. a. O., s294

³⁵ „Strukturen, die im Datenuniversum sich entwickelt haben, reale Suchprozesse wären zu protokollieren und zu beschreiben, reale Zugriffszeiten und die realen Geflechte und Architekturen der Links;... ‚Zentren‘ in der Struktur des Netzes... auf welche Weise das Orientierungsbedürfnis mit dem Konzentrationsbedürfnis auf Seiten der Anbieter korrespondiert... Welche Verschiebung der ‚Inhalte‘ gegenüber den bestehenden Medien die neue Signifikanten-Anordnung bewirkt.“ In: a. a. O., s338

³⁶ Jürgen Markowitz beendet einen Aufsatz, in dem er Überlegungen zu einem ‚Motiv elektronischer Ordnung‘ anstellt, wie folgt: „Technik... ist... kein technisches Phänomen, sondern nur dadurch angemessen zu beschreiben, dass man sie in die prozeduralen Zusammenhänge des psychischen und des sozialen Sinngebrauchs einordnet.“ In: Jürgen Markowitz: Ist Technik ein technisches Problem? Mutmaßungen über ein Motiv elektronischer Ordnung. In: Manfred Faßler und Wulf Halbach (Hrsg.): Inszenierungen von Information: Motive elektronischer Ordnung. (Parabel) Giessen 1992, s77

³⁷ Die Gestalttheorie hatte gezeigt, daß bereits auf der Stufe der Wahrnehmung ‚isolationistische‘ Kräfte tätig sind, die im Figur-Grund-Verhältnis Objekte konstituieren.

s324 *Isolation und Kontext... sind... zusammenzudenken*³⁶, *als... s290 Momente ein und desselben Zeichenprozesses, der Kontexte in Zeichen und Zeichen in Kontexte umarbeitet... Das Zeichen... tritt... dem Kontext... isoliert, identisch und feindlich gegenüber... insofern es seine Herkunft aus den Kontexten verdeckt und seine Affizierbarkeit durch die Kontexte leugnet... indem es seine relative Stabilität und seine relative Unabhängigkeit von den Kontexten betont. s330 Die Welt der Zeichen hat ihre... Grenze an einem Gegenüber, das selbst nicht Zeichen ist und wenig Neigung zeigt, den menschengemachten Gesetzen zu folgen. In der ökologischen Katastrophe und im Schmerz wird dies fühlbar. s286 Fünf Definitionen des Zeichenprozesses... als Interaktion von Identität und Kontext...:*

1. *Der Prozeß, der... Zeichen generiert... verbindet... Identität und Wiederholung... Einem... Kontext kann als Zeichen sich entrinnen, was in anderen Kontexten als ein... Identisches wiedererkannt wird*³⁷... *Kontur (Grenzen, ‚Identität‘) bekommt das Zeichen erst in der Wiederholung, indem es sich gegen die wechselnden Kontexte behauptet... ‚Isolation‘, muß... als ein schrittweiser Prozeß gedacht werden... Es... braucht... ein Gegenüber... das die Wiederholung... registriert.*

s287 2. *‚Bedeutung‘... erhält das neu generierte Zeichen durch seinen konkreten Umraum (Kontext)... Aus jener... Kette von Kontexten, die es in der Wiederholung durchläuft... nimmt es neue Bestimmungen mit... die... sich soweit... aufschichten, daß seine typischen Relationen hervortreten. Irgendwann wird das Zeichen sich auch gegen solche aktuellen Kontexte durchsetzen können, die seine typischen Bestimmungen nicht enthalten; mit dem Resultat, daß das konventionalisierte Element als ein ‚Fremdling‘ im Kontext erscheint... Mit der Wiederholung ist insofern ein zwangsläufiger Prozeß der Abstraktion und der Verdichtung verbunden... In dieser... Bestimmung ist das Gedächtnis... jener Ort, an dem Verdichtung, Akkumulation und Abstraktion sich vollziehen... ‚Die Leistung von Sprache allgemein ist ja, dem Menschen zu ermöglichen, sich vom Hier und Jetzt der Situation bis zu einem gewissen Grade unabhängig zu machen... Man kann über das sprechen, was an einem anderen Ort geschieht, und sei dieser Ort auch ein möglicher oder gar fiktiver‘.*³⁸

s288 3. *Zeichensysteme... gewährleisten... einen Umschlag von syntagmatischen... (Kontiguität, Kontext) in*

³⁸ Brigitte Schieben-Lange: Schriftlichkeit und Mündlichkeit in der französischen Revolution. In: Aleida Assmann, Jan Assmann, Christof Hardmeier (Hrsg.): Schrift und Gedächtnis. Archäologie der literarischen Kommunikation. München 1993 [Original 1983] 1993, s194f; zit. in: Hartmut Winkler: Docuverse [wie Anm. 7], s28

paradigmatische Strukturen (Struktur, Differenz/Ähnlichkeit, Gedächtnis)... Die Sprache... typisiert... Kontexte... und... kapselt... sie ein... in jene konventionalisierten Elemente, die wir Worte nennen... Isolation vollzieht sich mit der Bildung jeder... ‚identischen‘ Einheit neu... Das Signifikat... als das Resultat eines materiellen Wiederholungs- und Verdichtungsprozesses und niedergelegt in empirischen menschlichen Gedächtnissen... immer gefährdet... verbürgt... die ‚Identität‘ des Zeichens.

s289 4. *Indem Zeichensysteme identische Einheiten generieren und umfangreiche Kontexte in knappste Fertig-Elemente einkapseln, fungieren sie... als ein Mittel... das... der unübersehbaren Vielfalt der Kontexte... möglicherweise starr, rigide und ‚falsch‘... aber ökonomisch... gegenübertritt.*

5. *Der Zeichenprozeß... baut... konventionalisierte Einheiten nicht nur auf, sondern trägt sie auch ab. Die ‚Identität‘ der Zeichen ist immer bedroht von den Kontexten, in die sie neu eintreten und die sie sukzessive verändern, entleeren oder überflüssig machen können. Auch die aktuellen Kontexte also haben eine gewisse Macht über das Zeichen.*

E

Exzerpt aus

**Vilém Flusser: Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien. (Schriften, Band 1; 1978-93)
Hrsg. v. Stefan Bollmann und Edith Flusser, Bensheim/
Düsseldorf 1993**

s20 Wenn auch... unsere Organe... ‚Wahrheit‘ - was immer das Wort bedeuten mag - nicht mitteilen können, die Augen zumindest sind Organe, welche uns mitteilen, was ‚wahrscheinlich‘ ist, nämlich den Anschein. Sie sehen Oberflächen, weil Oberflächen scheinen. Sie sehen, was zu sein scheint. Die Außenwelt ist scheinbar. Seit dem Schritt aus der Fläche in die Linie, aus der Magie der Bilder in die Logik der Texte, neigen wir dazu, das ‚nur‘ Scheinbare zu verachten.³⁹ ‚Oberflächlichkeit‘ ist Schimpfwort geworden... Mit unserer Verachtung der Erscheinungen haben wir das Wahrscheinliche aus dem Blickfeld verloren und müssen es... mit Kunstgriffen wie Wahrscheinlichkeitsrechnungen, erst wieder rekonstruieren. Wir tasten im Dunkeln, weil wir unseren Augen nicht trauen und weil uns daher das Wahrscheinliche nicht mehr erscheint, sondern wir es erst komputieren, aus Punkten zusammensetzen müssen. Der große Bruch in der Kulturgeschichte ist... jener, der zwischen dem Universum der Bilder und jenem der Texte klafft: Dort ist das Unwahrscheinliche eingebrochen. s34 Gegenwärtig beginnt sich herauszustellen, daß zwischen den Schriftzeichen Intervalle klaffen, durch die die Sachverhalte entschlüpfen. s24/25 Den fertigen Ketten sind Nadel und Faden⁴⁰ nicht anzusehen, sie können vergessen werden... auch... mit welcher Absicht Nadel und Faden hergestellt wurden... nämlich Sachverhalte...⁴¹ s34 in Geschichte zu verwandeln. s11 Wir sind gerade dabei, den ‚Strahl‘ aus der Linie aus dem abstrakten Universum des ‚Gewebes‘, aus dem ‚Kontext‘, das noch abstraktere des ‚Mosaiks‘ zu abstrahieren.⁴² Denn noch schwimmen wir im Kontext, in der Linie, in der ‚Geschichte‘ und tauchen nur sporadisch ins Mosaik, in die ‚Nachgeschichte‘ auf, um von dort aus auf uns selbst, die wir in der Geschichte schwimmen, zurückzublicken. s18 Bedenken wir, daß es nicht mehr darum geht, Summen zu ‚ziehen‘, sondern Daten zu komputieren, dann mag uns der Sprung aus dem kausalen ins kombinatorische Denken gelingen. s45 Als Erfinderin von Leitfäden, ist die Wissenschaft für uns noch wirksam. Unsere Suche nach Unwahrscheinlichem kehrt die historische Geste um. s21 So wie... die Bilder um uns herum... aus den Komputationen elektromagnetisch auftau-

³⁹ „Die Kaufleute in Ugarit verwandelten, um zählen zu können, die bedeutungsvollen Sachverhalte von Lascaux in kalkulierbare Geschichten. Nicht mehr ‚geheimnisvolle Stiere‘, sondern ‚sechs Rinder‘... Plato meint hinter den... mit dem leiblichen Auge ersehenen Schatten... den Oberflächen, den Erscheinungen, die ‚Wirklichkeit‘ der Ideen erblicken zu können... Die Worte ‚Idee‘ und ‚Theorie‘ entstammen dem Bereich des Schauens... das Wort ‚Logik‘ dem Bereich des Hörens... Plato und die jüdischen Propheten... entspringen... dem Boden der linearen Texte, der anschaulich gewordenen gesprochenen Worte.“ In: Vilém Flusser: Lob der Oberflächlichkeit [wie Anm. 10], s14/15

⁴⁰ „Um fädeln zu können muß man über dreierlei verfügen: über lose durchlöcherbare Elemente - zum Beispiel Muscheln, Perlen oder Erbsen - über Schnüre und über eine Nadel... Die fertige... Kette kann... als Tauschware für andere Werte... als Schmuck... zum Zählen... verwendet werden.“ In: A. a. O., s23/24

⁴¹ Ein Sachverhalt sind z. B.: Muscheln gruppiert im Sand. Vgl. a. a. O., s23

⁴² „Ein ‚Abstraktionsspiel‘: Wir können von dem auf uns von außen Wirkendem abstrahieren. Z. B. können wir die ‚Zeitdimension‘ oder den ‚Raum‘ ausklammern und versuchen in Vorstellungen und Begriffen zu fassen... Aus einem derart vorgestellten und begriffenen Raum können wir die ‚Tiefe‘ ausklam-

mern und dann versuchen, einerseits Flächen und andererseits Behälter in Vorstellungen und Begriffe zu fassen. Aus einer derart vorgestellten und begriffenen Fläche können wir die ‚Oberfläche‘ ausklammern und dann versuchen, einerseits Linien und andererseits Liniensysteme („Gewebe“) in Vorstellungen und Begriffen zu fassen. Und aus einer derart vorgestellten und begriffenen Linie können wir den ‚Strahl‘ ausklammern und dann versuchen, einerseits Punkte und andererseits Punktsysteme („Mosaiken“) in Vorstellungen und Begriffen zu fassen“.
In: A. a. O., s9

⁴³ Zum Begriff „Information“ und „Identität“ vgl. Winkler-Exzerpt. s344 - 352

⁴⁴ Zu den Begriffen „Typ“, „Prototyp“, „Stereotyp“: Textexzerpt aus einem Vortragsskript von Vilém Flusser: „In der...Drukerei... liefert... jemand... ein Manuskript... Papierblätter, die auf einer ihrer beiden Seiten mit Buchstaben bedeckt sind... Eine... vollautomatische... Maschine liest die Buchstaben aus dem Text und überträgt sie in eine andere, welche... diese übertragenen Buchstaben auf ein anderes Papier drückt. Diese sture Übertragung kann sie... eine millionmal pro Tag besorgen... Baumholz in eine Million Texte... verwandeln... In der Tischlerei ist die Tischform, die der Tischler vor Augen hatte, in das Baumholz eingegangen und mit dem Tisch hinaustransportiert worden... im... Unterschied... dazu... ist... in

chen... stopfen sie Lücken und geben dem Teig der Menschenmasse Form... sie integrieren und informieren⁴³. Aber sie tun dies im Gegensinn des ‚informierten Auges‘: sie blenden. s45 Je unwahrscheinlicher, je informativer, desto stärker erlebbar... ist eine ‚Sache‘. s56 Auf dem Gebiet der technischen Bilder bedeutet Information beinahe das Gegenteil von ‚wahr‘, nämlich ‚unwahrscheinlich‘. s57 Technische Bilder... sind nicht ‚Originale‘ wie die traditionellen Bilder, sondern ständig reproduzierbare Stereotypen eines Prototyps⁴⁴, der im künstlichen Gedächtnis eines Apparates lagert. Dadurch wird mit der Zeit jedes ursprünglich informative Bild ‚redundant‘... es informiert nicht mehr... Ein... Strom von unwahrscheinlichen Bildern berieselt die Empfänger, wobei dieses Unwahrscheinliche durch Wiederholung immer wahrscheinlicher wird, um schließlich in redundante Banalität zu münden. s46 Für uns gilt der Satz Picassos: je ne cherche pas, je trouve... Wir versuchen... aus der gähnenden Lücke in die Oberfläche zu dringen... diese Oberfläche wie eine Haut künstlich über den Abgrund zu spannen. Die Oberfläche... ist nicht mehr unser Ausgangspunkt, sondern sie ist unser nie... erreichbares Ziel...⁴⁵ Wir versuchen... Bilder aus Punkten mosaikartig herzustellen... aus den... Möglichkeiten um uns herum das Unwahrscheinliche zu machen. s17 Punkte... sind Möglichkeiten. s40 Wir können alles Mögliche herstellen... aber wir können nicht etwas herstellen, das nicht als Möglichkeit im Universum enthalten wäre. In dieser unserer Begrenzung, in dieser... Abhängigkeit von der Welt, sind wir noch immer Wesen, die ‚in der Welt sind‘. s17/18 Die Kategorie ‚Möglichkeit‘... hat die der ‚Notwendigkeit‘ zur Folge: wirklich ist, was möglich war und notwendig wurde. Der Gegenbegriff zu ‚Notwendigkeit‘ ist ‚Zufall‘. Wir müssen lernen, in den Kategorien ‚möglich‘, ‚notwendig‘ und ‚zufällig‘ zu denken, wenn wir uns im Universum der Punkte orientieren wollen. s44 Beim ‚Erfinden‘ von Modellen geht es um ein zufälliges Zusammenballen von Möglichkeiten: um ein ‚Wahrscheinlich-Machen‘ von Möglichkeiten. s18 Das neue Universum der Punkte... ist weder vorstellbar, noch begreifbar, sondern nur noch ertastbar, und die Handlungsweise, die ihm entspricht, ist der Druck mit den Fingerspitzen auf Tasten. s21/22 Ein Versuch... der... die Oberfläche und die Oberflächlichkeit... lobt... hofft... die Fingerspitzen in den Dienst der Augen stellen zu können, die Computer in den Dienst der Imagination, die Apparate in den Dienst der Welt-Anschauung. Er hegt diese Hoffnung... im Sinn einer neuen, ‚informierten‘ noch zu formulierenden Imagination, welche fähig wäre, Bilder aus Projektionen und

F

G

der Druckerei... das Manuskript, von dem die Maschinen die Buchstaben abkopiert haben, in irgendeiner Schublade liegengelieben und... in diesem... Sinne ewig geblieben. Der Einblick in die Druckerei ist der Einblick in die Informationsgesellschaft... In der ersten (Phase)... jene, woher die Werte kommen... man kann sie ‚informieren‘ nennen... wird die Form ersehen... Die zweite Phase... kann man mechanisieren... Perfekte Informationsgesellschaft ist jene, worin alle Leute sich aufs Informieren beschränken und alles Pressen, Drucken und Drücken Maschinen überlassen... Diese ewigen Werte, die genialen Manuskripte, die da in der Druckerei in Schubladen herumliegen... sind... Prototypen. Und die Maschinen, die diese Prototypen auf Dinge übertragen, ohne sie materiell... einzu beziehen, machen daraus Stereotypen... Die Ewigkeit der Werte... ist... der Seltenheitswert der Prototypen... Die Umwertung aller Werte, die mit der Erfindung des Buchdrucks eingeleitet wurde, ist... das Ersetzen... der Ideologie der ewigen Werte... durch die Erkenntnis des Informierens... An die Stelle des Wertbegriffs tritt... jener des Typs... Typographie heißt das Ritzen von Typen, oder genauer, das Übertragen von Prototypen in Stereotypen. Typ meint Spur, Proto-typ Ursprung und Stereotyp Starrspur. Typographie ist der Vorgang, dank welchem Ursprünge zu zahlreichen Nachspuren erstarren... der Haken der Informationsgesellschaft der, daß die Leute Prototypen erzeugen und Stereotypen konsumieren... Die Prototypen veraltern ohne zu verwitern, weil sie von neuen Prototypen überholt und beiseite geschoben

werden... Man würde meinen, Charakter und Typ seien ungefähr beide das gleiche... Ein Charakter ist... etwas, das eingeritzt wurde (charissein) ...Wenn ein Pflug eine Furche zieht, dann hat er einen Charakter gemacht und einen Typ (Spur) hinterlassen. Dennoch verhalten sich Charakter und Typ wie die zwei Seiten einer Medaille. Ein Charakter ist das einzigartige, bezeichnende an einem Typ. Und ein Typ ist das verviel-fältigbare, klassifizierbare an einem Charakter... Zum Beispiel sind für... Buchstaben... das große B zwei Halbkreise charakteristisch. Die Erfinder des Buchdrucks... haben herausgefunden, daß das große B ein Prototyp ist, um daraus Abermillionen von Stereotypen zu machen... Darum heißen sie Typographen... In der perfekten Informationsgesellschaft... werden (wir) von lauter genial entworfenen und voneinander nicht unterscheidbaren Füllfedern, Automobilen, Cheeseburgern und in Kürze auch Hühnern, Tigern... genial entworfenen Informatikern überflutet werden... Der Typograph... schaut sich das große B von allen Seiten an und... unter der schöpferischen Hand... gewinnt das große B einen neuen Charakter. Zum Beispiel werden seine beiden Halbkreise dreieckig, oval oder geschlängelt. Allerdings können selbst die Typographen nicht verhindern, daß die Maschinen... aus ihrer Umcharakterisierung des großen Bs... stereotype Prototypen machen. Die Hoffnung der Typographen ist, daß ihr großes B derart unleserlich ist, daß nur wenige Exemplare davon in die Gegend geschneit kommen.“ In: Vilém Flusser: Typen und Charaktere. Vortrag für die Typographische Gesellschaft,

München 8. Okt. 1991.
München 1993

⁴⁵ „Auszug aus dem Protokoll des Ich-Erzählers über das Gespräch zwischen Dupin und dem um Rat suchenden Polizeichef... in... Poes Detektivgeschichte... ‚Der entwendete Brief (The purloined Letter)‘, ‚Vielleicht ist es gerade die Einfachheit der Sache, die Ihnen den Blick trübt‘, meinte... Dupin... und... hat dementsprechend auch eine sehr einfache Erklärung dafür parat: ‚was allzu aufdringlich und allzu handgreiflich selbstverständlich ist, läßt der Intellekt unregistriert vorüber‘. [Edgar Allan Poe: Der stibitzte Brief. [1845]. In: Werke. Bd 1. Olten 1966, s916f, s936f]... Darum ist der offene, jedem Blick zugängliche Aufbewahrungsort des Briefes zugleich das beste Versteck. Darum auch bleibt die Suche der Polizei bei, ja gerade wegen aller methodischen und instrumentalen (nämlich mikroskopieverstärkten) Aufrüstung ihres Blicks vergeblich.“ In: Bernhard J. Dotzler: Papiermaschinen. Versuch über Communication & Control in Literatur und Technik. Berlin 1996, s304/305. „Der Fehler, mit anderen und direkt auf die zur Debatte stehende Problematik anwendbaren Worten, liegt in einer (allzu) fertigen Schematisierung. Sie ist es, die blind macht für die wirklichen Spielregeln oder Funktionsmechanismen... Aber wie ist diese Trübung des Blicks zu umgehen?“ In: A. a. O., s306 „Die Hauptfigur, Dupin, tritt ausdrücklich ein... für die Gewitztheit aus der Kombination von Dichtung und Mathematik.“ In: A. a. O., s304. „Dupin... denkt sich überlegend in die Überlegung seines Gegenübers hinein, statt durch... Egomimese... mimetische

Angleichung an sein Äußeres in dessen Haut zu schlüpfen.“ In: A. a. O., s307. „Wohl setzt sie auf die richtige Fährte, was die Folgerungstechnik Dupins in ihrer Absicherung durch Rückkopplung angeht...

Doch... weil es so gut funktioniert, funktioniert das Identifikationsspiel als Gewinnstrategie... gerade nicht... Intellektuale

Identifizierung im Rein-zustand... führt in die Endlosschleife fortwährender Rückkopplung gerade nicht, und es bedarf ihrer nicht nur nicht, sondern funktioniert nur und ausschließlich unter der Bedingung ihres Fehlens.“

In: A. a. O., s311/312

Projektionen aus Bits zu entwerfen, welche Bilder... eines menschenwürdigen Daseins... wären. s133 Die gegenwärtigen Bilderrahmen... sind... unbeweglich geblieben. s151/52 Doch... durch die... Technik der neuen Medien... können... Bilder... hin- und hergeschickt werden... Es handelt sich... um eine körperlose Oberfläche, auf welcher durch die Zusammenarbeit vieler Beteiligten Bedeutungen entworfen werden könnten. Damit wären... Bedeutungen von ‚Bild‘ auf einer neuen Ebene ‚aufgehoben‘...: als... transportierbares Multipel.

s108 Die gegenwärtige Strategie des Zitierens und der Verweise ist primitiv im Vergleich zu bereits verfügbaren elektronischen Abrufmethoden... Der Zensor hat... mit Hilfe von künstlichen Intelligenzen und Gedächtnisstützen... dafür zu sorgen, daß die Publikation Öffnungen für Widerspruch enthält und daß diese Öffnungen als solche erkannt werden können. s109 Da Freiheit Beschränkung voraussetzt, wird für den Schreibenden diese Art von Zensur zu einer Strategie seiner Freiheit.

s309/310 Erkennen heißt... im Fall von Descartes... dass... die ausgedehnte Sache in klare und deutliche Punkte - also in den Zahlencode - umkodiert wird... Diese ‚analytische Geometrie‘ genannte Erkenntismethode... ist... durch Verfeinerungen wie die Differentialrechnung... die Methode, nach welcher das wissenschaftliche Weltbild als Darstellung alles Erkenntlichen hergestellt wird... Analytische Geometrie ist das Umkodieren aus Geometrie in Arithmetik, aus dem Körper in den Punkt, aus der ausgedehnten in die denkende Sache... Man spricht vom ‚alpha-numerischen‘ Code... Aber handelt es sich nicht ebenso gut umgekehrt um ein Entwerfen aus dem arithmetischen Denken in das So-sein? Kann man zum Beispiel vom freien Fall nicht ebenso gut sagen, daß die ihn artikulierende mathematische Formel vom Denken entworfen wurde, wie daß sie das Denken ‚hinter‘ den Erscheinungen entdeckt? s312 Wir können Gesten, diese als Ausdruck des freien Willens betrachteten Körperbewegungen, als einen Schwarm von punktaktigen Aktomen darstellen, diese Aktome als Möglichkeiten in Maschinen füttern, und diese werden zu gestikulieren beginnen und als alternative Handelnde... fungieren. Bei all diesen Beispielen des Umdrehens eines Abbildes in ein Vorbild wird deutlich, wie sich die Abstraktion ins Entwerfen von Konkretem umstülpt, wenn die totale Abstraktion des Abbildens erreicht ist. s317 Aus der ersten Bewegung entstehen landkartenartige Abbilder, aus der zweiten künstliche Welten. s278 Von der ursprünglichen ‚ausgedehnten Sa-

G

H

I

che' ist keine Rede mehr, sondern von nach Feldern strukturierten Teilchenschwärmen... Es... entsteht die Frage, ob es... beim numerischen Denken gar nicht um die Erkenntnis der Welt, sondern um eine Projektion des Zahlencodes nach außen und schließlich um ein Zurückholen des Projizierten... geht. s164 Die Welt ist für die Technobilder nicht Ziel, sondern Rohmaterial. Sie vermitteln nicht zwischen Mensch und Welt – wie es alle vorangegangenen Codes traten –, sondern sie benutzen die Welt, damit diese zwischen ihnen und den Menschen vermitteln... Die Geschichte läuft gegenwärtig im Hinblick auf Technobilder: sie ist ein zu schneidender und zu klebender Filmstreifen, und erst dieses Schneiden und Kleben gibt ihr Bedeutung.⁴⁶ s58 Die neuen Flächen sind Oberflächen von Begriffen... Die traditionellen Flächen sind Oberflächen von Körpern... Es handelt sich bei diesen Bildern... um Punkt-Konstellationen, welche den Anschein von Flächen erwecken. s42 Damit verschiebt sich das kritische Interesse von der Erscheinung... auf der Leinwand, dem Fernsehschirm,⁴⁷ der Fotografie, der leeren Unterlage... hin zum Projektionsapparat... und durch den Apparat hindurch, zur projizierenden Absicht... des Entwerfenden.⁴⁸ s264 Bislang hieß kritisieren... Vorstellungen zu analysieren, um den Menschen von der der Imagination innewohnenden Magie zu emanzipieren. Jetzt heißt kritisieren im Gegenteil, Vorstellungen zu synthetisieren⁴⁹, um Begriffe anschaulich zumachen. s93 Technische... Bilder... beruhen... auf Wissenschaft und Technik... werden von Apparten hergestellt... und... beruhen... daher selbst auf kritischem Denken. Daher ist... Kritik von technischen Bildern, im Grunde eine Kritik des kritischen Denkens. s264 Diese Texte... dienen... als Prätexte für kritische Synthesen von Bildern:... Vorher 'kalkulierten' die mathematischen und logischen Texte die Welt der Vorstellungen. Jetzt 'komputierten' sie eine neue Welt von Vorstellungen. s251 Das Verbum to compute bedeutet, laut Webster, 'bestimmen, mit etwas rechnen'. Und das Verbum 'putare' bedeutet, laut Lateinischem Wörterbuch, 'beschneiden, bedenken'. Daher bedeutet 'computare' etwa 'zuerst Beschnittenes zusammenbedenken'. s278 Auf der theoretischen Ebene ist das kalkulatorische Denken immer tiefer in die Erscheinungen eingedrungen. Es hat sie analysiert... wodurch die Phänomene immer mehr die Struktur des kalkulatorischen Denkens angenommen haben. s137 Wann immer wir ein Bild in Lascaux und Florenz betrachten... ist unser ganzes Weltbild von... Apparaten... geprägt. s139/40 Apparate sind technische Vorrichtungen... Technik ist Anwendung wissenschaftlicher Erkennt-

⁴⁶ „Der... Filmstreifen... ist ein Prätext für das Erzeugen von Filmen... Die Linearität ist, von diesem Ort aus gesehen, das Rohmaterial, das es... zu behandeln gilt... Beim Erzeugen von Filmen... gibt es... zwei Ebenen des Handelns... Auf der einen befinden sich die Handlungen der Filmschauspieler, der Visagisten, der Regisseure, der Kameraleute, der Beleuchter... die einzelnen Handelnden... spielen... schwer miteinander vergleichbare historische Rollen: Der Schauspieler steht an einem anderen ‚historischen‘ Ort als der Kameramann oder der Visagist... Diese erste Ebene bildet einen Apparat, innerhalb dessen Funktionäre auf verschiedene Arten beschäftigt sind, dem Filmproduzenten dessen Rohmaterial zu liefern... Auf der zweiten Ebene handelt der ‚Filmproduzent‘ selbst“. In: Vilém Flusser: Lob der Oberflächlichkeit [wie Anm. 10], s156/157. „Der ‚Filmproduzent‘ ist ebenso wenig autonom gegenüber Schauspieler und Kameramann wie diese ihm gegenüber.“ In: A. a. O., s159. „Die Menschen, die man in der Tagesschau sieht... blinzeln... mit einem Auge immer in die Kamera... historische Taten werden von Leuten vollbracht, die auf dieses Schlüsselloch schießen.“ In: A. a. O., s164.

⁴⁷ „Das auf dem Fernsehschirm erscheinende Bild des gleichen Politikers ist eine Fläche, welche mit der ‚Absicht‘ hergestellt wurde, die Gegenwart dieses Menschen im Privatraum des Betrachters vorzutäuschen... Das Bild...

erweckt... den Anschein, als ob es sich Punkt für Punkt mit dem Körper des Politikers decken würde... Man wird nicht versuchen, das Fernsehbild also Bild zu ‚entziffern, sondern man wird den Politiker selbst kritisieren.“ In: A. a. O., s49

⁴⁸ „Die... Möglichkeit des Fernsehens zur Kunstkritik in Form einer dynamischen ‚Videothek‘... die... das Kunstwerk dynamisch und visuell kommentieren kann... setzt die Einsicht voraus, das Fernsehen... als Wahrnehmungsform der Kunst, nicht als Kunstform zu betrachten.“ In: A. a. O., s167

⁴⁹ „Zu Beginn unseres Jahrhunderts... hatte man... die Rechenmaschinen zu programmieren... Eigenschaft der Schnellrechenmaschine ist... daß sie... nicht nur kalkulieren, sondern auch komputieren kann... Sie vermag nicht nur Gleichungen in Zahlen zu analysieren, sondern auch diese Zahlen zu Gestalten zu synthetisieren... Statt zu rechnen hatte man das Universum der Zahlen strukturell zu analysieren. Das mathematische Denken hatte einen Schritt aus sich selbst zurück in die Systemanalyse zu leisten und wurde dadurch anders. Übrigens kann, was für das mathematische Denken gilt, auch... für das Entscheiden, behauptet werden.“ In: A. a. O., s 279/280

⁵⁰ „Das platonische Argument gegen die Künstler ist, daß sie bei dem Versuch, die ewigen Formen den Erscheinungen einzuprägen diese Formen verzerren. Ein in Sand gezeichnetes Dreieck hat...

nisse auf Phänomene. Wissenschaftliche Erkenntnisse sind solche, welche dank eines methodisch durchgeführten Abstandnehmens von den Phänomenen gewonnen werden... Apparate sind Vorrichtungen, in welchen aus Abstraktem ins Konkrete gedreht wird... Gleichungen der Optik, der Chemie, der Mechanik und ähnliche werden mittels Fotoapparaten als Bilder sichtbar; oder die Phänomene, aus welchen die Gleichungen abstrahiert wurden, erscheinen konkret auf Fotos. s284 Alle Kunstformen... können durch... Digitalisierung zu exakten wissenschaftlichen Disziplinen... werden.⁵⁰ s287/88 Für das Weltbild der modernen Wissenschaft... ist alles Energie, das heißt eine Möglichkeit zu zufälligen, unwahrscheinlichen Ballungen, zur Materiebildung... Innerhalb dieses Weltbildes gleicht ‚Materie‘ vorübergehenden Inseln von Ballungen (Krümmungen) in einander überschneidenden energetischen Möglichkeitsfeldern. s286/87 Wir kommen dem Gegensatz hylé - morphé oder ‚Materie – Form‘⁵¹ näher, wenn wir das Wort ‚Materie‘ mit ‚Stoff‘ übersetzen. Das Wort ‚Stoff‘ ist das Substantiv des Verbums ‚stopfen‘. Die materielle Welt ist das, was in Formen gestopft wird, sie ist das Füllsel für Formen. s290 Und falls die Form das ‚Wie‘ der Materie ist, und Materie das ‚Was‘ der Form, dann ist Malerei eine der Methoden, der Materie Form zu verleihen und sie so und nicht anders erscheinen zu lassen... In der Malerei... ist die Materie die Art, wie die Formen erscheinen... Tatsächlich gibt es zwei verschiedene Seh- und Denkart: die stoffliche und die formale. Die barocke war (eher) stofflich...: Die Sonne steht wirklich im Zentrum, und die Steine fallen wirklich nach einer Formel. Unsre ist eher formal...: Die Sonne im Zentrum und die Gleichung des freien Falles sind praktische Formen... Die erste Sehweise betont das Erscheinende in der Form, die zweite die Form in der Erscheinung... Ein wichtiger Schritt auf dem Weg zur Formalisierung ist die Einführung der Perspektive. Zum ersten Mal geht es bewußt darum... Erscheinungen in spezifischen Formen erscheinen zu lassen. s291 Dies wird vom Kubismus auf die Spitze getrieben, wenn er vorgefertigte geometrische... Formen zeigt, bei denen der Stoff nur dazu dient, die Formen erscheinen zu lassen. Man kann... von dieser Malerei sagen, daß sie sich... zwischen dem Stoff und er Form, zwischen dem materiellen und dem formalen Aspekt der Erscheinungen in Richtung dessen bewegt, was unrichtig das ‚Immaterielle‘ genannt wird. s292 Was immer ‚Material‘ bedeuten mag, es kann nicht das Gegenteil von ‚Immaterialität‘ sein. Denn die ‚Immaterialität‘, genauer... die Form, bringt das Material überhaupt erst zur Erscheinung. Der Schein des

J

K

K *Materials ist die Form.*⁵² *Das allerdings ist eine post-materielle Behauptung. s291 Die Frage nach dem Verhältnis von Stoff und Form (machen) gegenwärtig... Apparate... ‚brennend‘... welche gestatten, Algorithmen... als farbige... bewegte... Bilder auf Schirmen aufleuchten zu lassen... Die fraktalen Gleichungen zum Beispiel, die als Mandelbrots Apfelmännchen... auf den Schirmen aufleuchten... zeigen... stofffreie, leere Formen... (wenn sie auch nachträglich mit Stoffen wie Gebirgsformationen... gestopft werden können)... Malte man diese Bilder in Öl, wären auch sie im besagten Sinn ‚immateriell‘, obwohl sie auf einer stofflichen Leinwand säßen... Früher ging es darum, vorhandenen Stoff zu formen, um ihn zum Erscheinen zu bringen, und jetzt geht es eher darum, den aus unserer theoretischen Schau und unseren Apparaten hervorquellenden... Strom von Formen mit Stoff zu füllen, um die Formen zu ‚materialisieren‘. s292 Die Frage ist... nicht, ob Bilder Oberflächen von Stoffen oder Inhalte von elektromagnetischen Feldern sind, sondern inwieweit sie dem stofflichen und dem formalen Denken und Sehen entspringen.*

s283/84 *Wir können keine Subjekte mehr sein, weil es keine Objekte mehr gibt, deren Subjekte wir sein könnten... Nichts ist uns ‚gegeben‘ außer zu verwirklichende Möglichkeiten, die eben ‚noch nichts‘ sind. s307 Durch die eine Einstellung... sind wir Subjekte einer objektiven Welt... s95 haben die Fähigkeit, uns aus dem Umstand zurückzuziehen (zu existieren), weil wir uns negativ zu ihm einstellen können. s307 Durch die andere Einstellung sind wir Projekte für alternative mögliche Welten, weil das Entwerfen von Werten das Wählen (die Wahl-,Freiheit) in sich birgt. s318 Die moderne*

M *Weltanschauung sieht etwa so aus: Wir stehen, als sogenannte Subjekte, vor einer ‚Welt‘ genannten Bühne. Im Rampenlicht stehen uns Erscheinungen gegenüber. Da sie uns gegenüberstehen, nennen wir sie Objekte. Und dahinter auf der Bühne... sitzen die Operatoren, kurz die Motive des ganzen Puppentheaters... Dort, in den für uns verborgenen Winkeln, werden die Drähte gezogen, welche die Erscheinungen bewegen... Dorthin müssen wir vordringen, wollen wir selbst die Erscheinungen lenken. Dieses unser Vordringen in die Hintergründe nennen wir ‚Fortschritt‘... So ist... die Bühne... zum Amphitheater geworden, und das Subjekt ist von den Objekten umgeben... Das Rampenlicht, das die Objekte erscheinen läßt, ist in die Subjekte eingebaut worden, so daß sie es sind, welche die Bühne – in Gestalt von ‚Wahrnehmungsformen‘ zum Beispiel - beleuchten. Die Operatoren, haben sich zum Großteil als ein blindes, motivfreies... Getriebe erwiesen... Man*

nicht mehr genau die Winkelsumme von 180° , seine Betrachtung führt daher nicht zur Wahrheit, sondern zur Meinung (doxa)... Die in den Computer gefütterten unveränderlichen (mathematischen) Aussagen sind nicht Abbildungen, sondern Einbildungen von Formen, und daher verzerren sie diese Formen nicht, sondern erlauben ihnen, sich zu entfalten.“ In: A. a. O., s265/266

⁵¹ Vgl. Rohmer-Exzerpt, s361 - 366

⁵² In Flussers These, dass das Material in der Form erscheint, - nach H. Arendt (s. Anm. 2, 3) könnte man auch sagen, das Material stellt sich in der Form selbst dar -, wird eine Verbildlichung von Form und Material nicht angesprochen.

⁵³ zur Umkehrung der abendländischen Optik in der arabischen Wissenschaft: Authier-Exzerpt. In: Arabeske Bildfassung 1, s67 - 70

kann... paradoxerweise die Sache ‚Welt‘... s319 nicht mehr gut überblicken, zwischen Subjekt und Objekt und zwischen Objekt und Hintergrund nicht mehr gut unterscheiden, und man stolpert überall über die Drähte. s324 Nicht mehr ‚Hintergrund - Subjekt diesseits, Objekt – Hintergrundjenseits‘, sondern jetzt ‚Hintergrund mit daraus vordergründig empor-tauchenden Subjekten und Objekten‘. s326 Die Weltbühne liegt im Dunkeln, solange das Rampenlicht vom Subjekt nicht eingeschaltet wird... nichts erscheint, was vom Subjekt nicht angeleuchtet wurde (und...was nicht wahrgenommen wurde)... Die Fackel, die sich selbst entdeckt hat, hat nichts mehr zu beleuchten. s327 Sie zeigt... daß die Welt der Objekte und ihrer Hintergründe nicht opak ist, sondern im Gegenteil ein Lichtgespinst: ineinandergreifende elektromagnetische Felder... Alle Lichtgleichnisse, wie etwa ‚Erscheinung‘, ‚Erklärung‘, ‚Aufklärung‘ und vor allem ‚Spekulation‘ und ‚Reflektion‘, gewinnen eine der vorangegangenen geradezu umgekehrte⁵³ Bedeutung. Sie bedeuten nicht mehr Wirkungen des Subjekts auf Objekte, sondern im Gegenteil Wirkungen der Objekte auf Subjekte. s328 Als Anfang vom Ende der Neuzeit kann die Fotografie angesehen werden. Es geht bei ihr um das erste technischdisziplinierte Lichtspiel... Strahlen... werden... wie Gegenstände behandelt, um daraus etwas zu machen... Aber in der Fotografie zeigt sich nicht, wie sich das Dunkel aus der Welt in uns selbst verschiebt: Die Dunkelkammer ist noch immer ein Hintergrund, nicht ein Lichtverschlucker... Erst bei künstlichen Intelligenzen, und... bei Hologrammen, zeigt sich... das Verschwinden aller Hintergründe... In der Welt dort draußen ist nichts zu enträtseln, zu entdecken, zu erklären: Sie ist... eine Strahlung. Das Geheimnis ist jetzt in uns schwarzen Löchern, die wir diese Strahlung verschlingen... Die künstlichen Intelligenzen sind Simulationen von Gehirnfunktionen. s329 Sie treffen Entscheidungen... und sie tun dies, weil sie Strahlenstöße regeln... dies schlägt auf den Menschen zurück, der seine Vernunft in den künstlichen Intelligenzen simuliert hat. Einige der bisher für subjektiv gehaltenen Vorgänge - vor allem jener des Entscheidens - sind aus der Schädel-schale in die Welt hinausprojiziert worden, funktionieren dort und müssen jetzt zurückgenommen werden. s330/31 In unserem neu empor-tauchenden Weltbild gibt es keine Hintergründe... Wir vergrößern... die Welt... zu etwas, und dann untersuchen wir dieses Etwas, anstatt unsere Grobheit zu untersuchen... Die Welt ist darin eine vordergründige, nichts verbergende Oberfläche... nämlich zu Intelligenzen... und zu Objekten gebündelte Strahlen. Und diese Strahlen sind nichts, wenn nicht gebündelt.

M

N

O

Exzerpt aus

Eric Rohmer: Murnaus Faustfilm. Analyse und szenisches Protokoll, München/Wien 1980 [Original frz.: L'organisation de l'espace dans le „Faust“ de Murnau. Paris 1977]

P s14 *Von allen... Filmen... Murnaus⁵⁴... hat der 'Faust' am meisten mit Malerei zu tun, weil der Kampf zwischen Licht und Schatten (Abb. 7) sein Thema ist.*

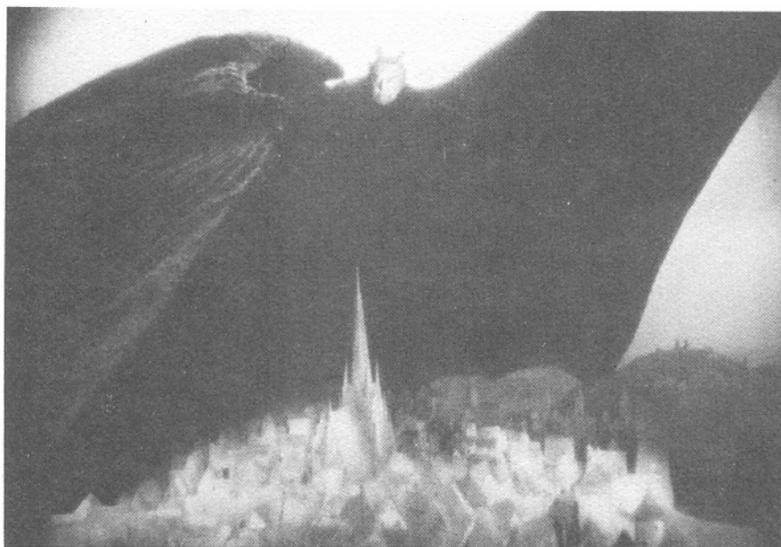


Abb. 7. Wilhelm Murnau: Faust. Filmstill: Mephisto als dunkler Schatten⁵⁵

s37 *Nicht mehr nur die dargestellte Landschaft und das sie darstellende Modell... wird... in Betracht gezogen, sondern die Darstellung beider auf der Oberfläche der Leinwand: der Gesichtspunkt der Malerei.* s36 *Die Sequenz... in der... Faust und Mephisto... das Modell der Landschaft... auf dem Zauber- mantel überfliegen... s37 bildet... ein Gemälde, dessen For- mat weit über das eines Staffeleiwerks hinausgeht: es ist wie ein riesiges Fresko, das sich nicht mit einem Blick erfassen lässt und vom Zuschauer verlangt, daß er sich bewegt und nacheinander die verschiedenen Motive betrachtet. Der... Un- terschied ist, daß im Kino unsere Perspektive nicht... gewählt... sondern gelenkt wird.* s16 *Das 17. Jahrhundert erreicht in Exzessen seiner Reproduktionstechnik... was... zweihundert Jahre später zu den Gemeinplätzen der Photographie... wur- de... Das achtzehnte fällt entweder zurück in die 'Manier' oder es beginnt, mit... Watteau, Chardin, Fragonard, einen Stilwillen zu behaupten, der die Lehren der Dunkelkammer... zurückweist. (Abb. 8)*

⁵⁴ „Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931)... Stummfilmregisseur... Deutschlands... [schuf] 1926... „Faust“... den letzten Film, den er in Deutschland drehte.“ In: Eric Rohmer: Murnaus Faustfilm [wie Anm. 12], s2

⁵⁵ Rohmer, a. a. O., s144, Abbildung

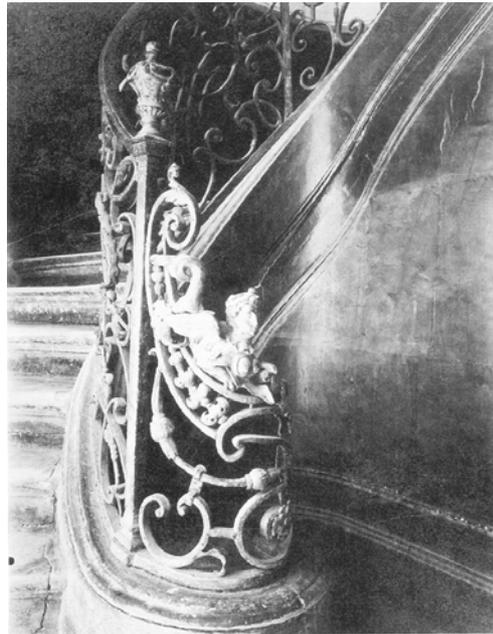


Abb. 8. Eugène Atget: Hôtel d'Épernou,
rue Vielle-du-Temple. Vermutlich September 1900 (Kat.-Nr.81)⁵⁶

⁵⁶ „Desgleichen verifiziert die Photographie bestimmte bildnerische Optionen im Bereich nicht nur der Perspektive, sondern auch in der Verteilung von Licht und Schatten“ In: Rohmer, a. a. O., s14;

Als Beispiel hierfür können Photographien von Eugène Atget genannt werden. Christine Kühn: Eugène Atget. Frühe Fotografien. Ausstellungskatalog (Staatl. Museen zu Berlin, Kunstbibliothek) 1998, Tafel 20

⁵⁷ Zur unterschiedlichen Auffassung von Stoff und Form vgl.: Polheim-Exzerpt zu F. Schlegel; In Arabeske Bildfassung 3, s368 - 373 Flusser-Exzerpt, s 353 - 360 Bezüglich Malerei, Brüderlin-Exzerpt, Drittes; In: Arabeske Bildfassung 5, s 301 - 318

s26/27 Stoff und Form⁵⁷, gemeinhin einander entgegengesetzt, sind in der Malerei synonym. Der Stoff, das eigentliche Thema des malerischen Werks, sind eben die Formen - ganz offenbar wird das am Beispiel der gegenstandslosen Malerei. Der anekdotische Inhalt der Formen, ihre emotionale Kraft, die Informationen, die sie als Zeichen oder Symbole übermitteln... sind... nur Begleiterscheinungen des 'reinen' Spiels der Formen im Raum... Wenden wir uns... dem Material der 'Formen' zu, mit dem der Künstler den Raum ausstattet... Zunächst... geht es um eine Welt, die ihren Sinn und Gefühlswert allein aus Gegenwart und Gliederung der Formen bezieht. Diese sind nicht unbedingt der Gestalt der Gegenstände, Wesen oder Dinge gleichzusetzen, die den Rahmen füllen. Vielmehr laufen sie... von einem zum anderen, umfassen mehrere zugleich, entwickeln sich im Inneren eines jeden und verursachen Teilungen, die nur im großen Ganzen, innerhalb dessen sie stattfinden, aufgehoben werden. So schaffen sie von sich aus einen homogenen Raum aus Entsprechungen, Wiederholungen, Reimen... s30 eine allumfassende Atmosphäre der Niedergedrücktheit, der Bedrohung, der jede einzelne Figur mit mehr oder weniger Erfolg zu ent-rinnen versucht... Murnaus Landschaften zeigen meist wenig Himmel. Entweder er fehlt ganz, wie in den Straßen der Städte, wo die Dächer ihn verstellen, oder der Horizont befindet sich... fast am oberen Bildrand... So ist durch die Anordnung der Formen im Raum die Farbe des Dramas bereits gegeben,

ehe es... anfängt. s41 Eine Architektur ist eine Form - oder ein Formenensemble -, die dem Blick sich darstellt, die Form eines Gebäudes, eines Gegenstandes, einer Landschaft... Im 'Faust' scheinen... auf den ersten Blick... die funktionellen Eigenschaften der Bauten weniger wichtig als die rein dekorativen... die Architekturformen... sind statisch, passiv, oft auf den Hintergrund beschränkt oder auf die Bildränder, ähnlich wie im Theater. Die Inszenierung scheint... ihre ganze Erfindungskraft auf die Konfrontation der Figuren und die Konflikte von Licht und Schatten zu wenden. s54 Doch... die Wichtigkeit der Rolle... die der Architekturraum hier spielt... tritt... im Drehbuchstadium nicht in Erscheinung... und... zeigt... sich erst bei der Ausführung der Inszenierung. s55 Es gibt in diesem Film keine reinen Hintergründe. Noch bei den dekorativsten Landschaften und auch wenn die Bauten ganz fehlen oder Schauspieler, Schatten, Nebel sie verdecken, gibt es stets eine beleuchtete Zone oder einen Höhenunterschied in der Platzierung, die im Raum... Beziehungen architektonischer Art herstellen. Beziehungen, deren wichtigste Innen/Außen und Oben/Unten sind... Es gibt einerseits die Grenze, eine Mauer, eine virtuelle Wand (als Horizontale)... andererseits die Estrade (als Vertikale) und den Hang (als Schräge). Die Figuren im 'Faust' sind unentwegt damit beschäftigt, reale oder eingebildete, natürliche oder magische Schwellen zu überschreiten und Schauspiele zu betrachten, die entweder über oder unter ihnen stattfinden. (Abb. 9) Die Gegenwart von Türen, Vorhallen, Treppen und Gebirge... ist... nicht nur ein Bemühen ums Pittoreske... vielmehr diktieren sie der Inszenierung... eine genaue Richtung.

s55 Bevorzugtes Motiv des Films ist das Lebewesen, vor allem der Mensch. s56 Murnau scheint an Gegenständen



Abb. 9. Murnaus „Faust“: Filmstill: Gretchen und Treppe⁵⁸

⁵⁸ Eric Rohmer: Murnaus Faustfilm [wie Anm. 12], s147, Abbildung

weniger interessiert... als an der Handlung, die aus dem Umgang mit ihnen resultiert, das heißt an der Geste dessen, der damit umgeht. s57 Die Dinge haben keine eigenen Formen, erst das Licht gibt sie ihnen, indem es sie modelliert... der Umriß... ist zugunsten des Kontrasts der Helldunkelvaleurs zurückgestellt... der Gegenstand tritt desto voller in Erscheinung, je mehr er sich mit... dem Licht... identifiziert, als Lichtquelle oder Spiegel... Die Gegenstände... nur scheinbar handelt es sich um Schmuckgegenstände... strahlen... in dem... Licht... nicht materiell, sondern magisch... Das Licht kommt aus zwei Quellen. Erzengel und Teufel kämpfen mit derselben Waffe, ausgestattet mit derselben Kraft, die anzieht - wenn sie schmückt, was sie berührt - und abstößt - wenn das Auge ihren heftigen Glanz nicht zu ertragen vermag. s61 Muster auf Kleidungsstücken würden Elemente ins Spiel bringen, die dem allgemeinen Spiel der Beleuchtung, dem... alles untergeordnet ist, entgegenstünden.⁵⁹

⁵⁹ s. a. Anm.73, Anm.74

s32 Im Kino... erzeugt das Strahlenbündel des Projektors auf der Leinwand eine stärkere Helligkeit, als das Auge im dunklen Saal zu ertragen vermag. Die Netzhaut empfindet das schmerzhaftes Gefühl der Blendung, als wenn sie direkt einer Lichtquelle ausgesetzt wäre und nicht einem Lichtreflex. s33/34 Die gestalterische Interpretation, die... Murnau... von unserer Blendung gibt, ist vergleichbar jener, die... Maler... wie... Turner... van Gogh... Monet... Odilon Redon... Vasarely... Hartung... gegeben haben... Zu sagen, die moderne Malerei habe in der Reaktion auf den Realismus der Photographie ihren eigenen Weg gefunden, trifft nicht ganz zu; sie hat von jenen Errungenschaften der Photographie profitiert, die... gerade nicht 'realistisch' sind... Murnau hat... die Leinwand ganz systematisch in keine schimmernde Flecken aufgelöst... So sind im Motiv des Erzengels... die Formen seiner Flügel... (Abb. 10) geradlinig und schnörkellos... aber ihr Weiß ist nicht einförmig. Man erkennt die Oberfläche aus Federn... Die Vielzahl der Teilchen und ihre winzigen Bewegungen beleben sie und bewirken den Eindruck des Schimmerns... Diese Streuung erhält dem Licht das Blendende und vermittelt zugleich seine Intensität. So erscheint bei gleicher Lichtstärke eine derart fragmentierte Oberfläche noch schimmernder. Das Schimmern... vermittelt die Vorstellung einer übernatürlichen Welt, deren Oberfläche nicht das Licht einer äußeren Quelle wieder spiegelt, sondern ihr eigenes ausstrahlt, diffus bis in ihre kleinsten Partikel hinein. Diese Auflösung und Verteilung ist also nicht rein ornamental... denn ohne Schatten gibt es kein Licht... das Weiß der Leinwand = nichts.

S

T

T

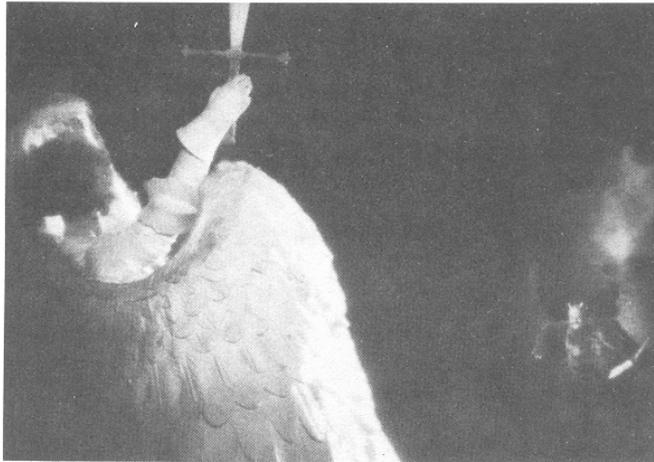


Abb. 10. Murnaus „Faust“: Filmstill: Weißer Flügel des Erzengels⁶⁰

s74/75 *Das Ergebnis... des Films... lässt... einerseits eine feste Hand... andererseits... eine gewisse Freiheit der Improvisation, die der strengen Geometrie des Spiels Geschmeidigkeit und Körperlichkeit verleiht... erkennen... Bei aller Bestimmtheit der Schauspielerführung... scheinen das Temperament des Darstellers, seine Gewohnheiten, selbst seine Ticks durch, wiewohl völlig integriert in die Bewegung des Ganzen... Murnaus Vorgehen besteht im Aneignen, nicht im Ausschneiden, Absondern. s76 Gretchen, selbst ganz Spiel, spielt nicht: Spiel ist ihr Wesen. Die zweite Natur mit der sie ausgestattet ist, macht sie immer ganz 'natürlich'.*

U

s24 *Die Bewegung vor allem macht... die Zeichnung... Eine Geste überzeugt bei ihm nicht durch Übereinstimmung mit einer vorgegebenen, vertrauten, sondern durch die ihr eigene Eleganz... ihrer Leichtigkeit... Das Geschick, mit dem der Schauspieler sie ausführt, entscheidet über ihre Glaubwürdigkeit, über die tragische oder komische Bewegung, die sie auslöst - ihre Wahrheit. s78/79 Murnau... will die Verwirrung zeigen, die von der Gefühlsbewegung hervorgerufen wird, den Reichtum der Bewegungen, mit denen sie den menschlichen Körper erfüllt.⁶¹ Dabei liegt ihm am meisten an den Bewegungen, die dank ihrer elementaren Kraft oder Spontaneität noch nicht vom Sozialen gezähmt worden sind... Es ist... die doppelte Bewegung des Öffnen und Schließens. s65 Der Filmraum ist Übungsfeld für zwei verschiedene Bewegungsarten: Erstens die Bewegung des gefilmten Motivs, das sich innerhalb des vom Einstellungsrahmen begrenzten Raums bewegt... Zweitens die Bewegung der Kamera, die den Blickpunkt wechselt. Diese Bewegung kann kontinuierlich und diskontinuierlich sein. Im ersten Fall verändert die Kamera während der Aufnahme ihren Standort (Schwenk, Fahrt oder Zoom). Im*

⁶⁰ Eric Rohmer: Murnaus Faustfilm [wie Anm. 12], s237, Abbildung

⁶¹ „Der Bühnenschauspieler... dagegen... bedient sich der Geste wie einer Balancierstange, eher zum persönlichen Gebrauch, um sein Gleichgewicht zu sichern, Atmung und Aussprache zu erleichtern, als für das Publikum.“
In: A. a. O., s78

zweiten nimmt sie nacheinander verschiedene Plätze ein und filmt von einem festen Standpunkt aus.

s71 Eine Einstellung stellt sich bei Murnau nicht dar als Entdeckung von etwas, sondern als ein für diese Entdeckung offenes Feld, als Fragment eines leeren Raums, den auszufüllen sich das Ereignis gerade anschickt - ... wie in der... Einstellung, in der sich Nosferatus Schiff ins Bild schiebt, oder wenn Mephisto die schwarze Wolke über die Stadt bläst... Das löst Angst aus... wegen der totalen Inbesitznahme des Raums. s79 Die Hauptrichtungen... nach welchen... sich... bei Murnau der Raum... orientiert. s81 seitlich senkrecht und schräg, erweisen sich... nur als besondere Fälle eines allgemeineren Grundmusters... In jeder Einstellung... läßt sich ein sichtbarer oder versteckter... realer oder virtueller Mittelpunkt entdecken, auf den hin oder von dem weg die verschiedenen Bewegungen verlaufen... Die Leichenzüge überqueren die Leinwand niemals geradlinig, sondern in einem Bogen, dessen Mittelpunkt mehr oder weniger weit entfernt ist, oder sie bestehen aus Elementen, die auf einen Punkt inner- oder außerhalb des Bildfeldes hin zusammenlaufen... Ebenso erweist sich die Schräge immer als Radius eines Kreises, dessen Mittelpunkt allenfalls im Unendlichen liegen kann. Schließlich ist dem Sturz die Vorstellung der Kontraktion und der Erhebung die der Expansion zugeordnet.⁶² s82/83 Die Besonderheit dieses Grundmusters besteht darin, daß es sich in Begriffen von Fläche und Volumen und nicht von Linien darstellt. Murnau will nicht ein paar dünne Kraftlinien durch den Raum ziehen, die die ganze Dynamik der Einstellung aufsaugen und unser Auge blind machen für alles, was außerhalb des von ihnen bestimmten Verlaufs passiert. Wie ein Kieselstein die Oberfläche eines durchsichtigen Wassers stört, so bestimmen die von Murnau festgelegten Bewegungen das ganze Ausmaß des Bildes. Sie mobilisieren nicht nur eine mehr oder weniger breite Zone der Leinwand, sondern ihre ganze Oberfläche, vom Mittelpunkt zu den Rändern der Einstellung und umgekehrt... Als ob die inneren Wirrungen des Menschen durch die Einfügung der von ihm festgelegten Geste in den Raum ihre tiefe Verwandtschaft mit den Rhythmen des Universums bestätigen... So verstanden erscheint der Film nicht mehr... als Darstellung der faktischen Welt in ihrer Zufälligkeit, sondern als Schöpfung einer notwendigen Welt, basierend auf einem oder mehreren dynamischen Grundmustern.

⁶² „Deshalb ist Murnaus Kunst der des Tanzes... entgegengesetzt... deren Ziel... das Gleichgewicht, der Moment der Ruhe... ist... dessen Dauer vom Können und Willen des Tänzers abhängt... Bei Murnau... ist... jeder Bruch darauf gerichtet... den nächsten zu provozieren, der unseren Blick mehr fesselt als die flüchtige Ruhe, aus der er kommt und bei der er endet.“ In: A. a. O., s81

Exzerpt aus

Gilles Deleuze: Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Übers. v. Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann, Frankfurt am Main 1989, 1. Aufl. 1997 [Original frz. Paris 1983]

s24/25 *Durch die Bewegung im Raum kommt es zu jeweils wechselnden Positionen der Objekte eines Ensembles... Die Organisation der Materie macht ja geschlossene Systeme oder Ensembles⁶³ aus ganz bestimmten Teilen möglich; die Ausdehnung des Raums macht sie notwendig... Die Ensembles sind... im Raum, und das Ganze... ist... in der Dauer... Durch die Relationen hingegen transformiert sich das Ganze... Das Ganze, die ‚Ganzen‘, dürfen nicht mit Gesamtheiten oder Ensembles verwechselt werden... Die Ensembles sind geschlossen, und alles, was geschlossen ist, ist künstlich geschlossen. Die Ensembles sind immer Ensembles von Teilen. Ein Ganzes aber ist nicht geschlossen, es ist offen... Von der Dauer selber oder von der Zeit können wir sagen: sie ist das Ganze der Relationen.* s26 *Die Bewegung... bezieht... die Objekte eines geschlossenen Systems auf die offene Dauer und die Dauer auf die Objekte des Systems, dessen Öffnung sie erzwingt.* s33 *Das Ganze ist vielmehr das, was jede Gesamtheit - wie groß sie auch immer sein mag - daran hindert, sich abzuschließen, was sie zwingt, in eine größere Gesamtheit überzugehen. Das Ganze ist folglich wie der Faden, der die Gesamtheiten durchzieht... Die unauflösbaren Widersprüche, in die man gerät, wenn man die Gesamtheit aller Gesamtheiten⁶⁴ als ein Ganzes behandelt, sind bekannt.*

s89 *Im Bewegungsbild gibt es noch keine Körper oder harten Linien, sondern nichts als Lichtlinien oder Lichtfiguren. Die Raum-Zeit-Blöcke sind solche Figuren... Wenn sie für niemand in Erscheinung treten, das heißt für kein Auge, dann deswegen, weil das Licht noch nicht gebrochen oder angehalten worden ist... s86 Nennen wir Bild die Menge dessen, was erscheint. s89/90 Das Auge ist in den Dingen, in den Licht-Bildern selbst. ‚Die Fotografie, wenn es überhaupt eine Fotografie ist, ist für alle Punkte des Raums im Inneren der Dinge schon aufgenommen und entwickelt‘... Es sind die Dinge, die aus sich selbst leuchten, ohne daß irgend etwas sie beleuchten würde. Wenn es später dazu kommt, daß sich ein faktisches Bewußtsein herausbildet, dann, weil ganz besondere Bilder das Licht absorbieren oder reflektieren und den ‚schwarzen Schichtträger‘ liefern. s92 Lebendige Materie-*

⁶³ Im Unterschied zu Deleuze' Bestimmung eines „Ensembles“ als „geschlossenes System“ ist in vorliegender Bestimmung „Ensemble“ zwar als etwas Zusammengehöriges, aber nicht im Sinne eines Systems, sondern eines Milieus „fluktuierender Auffassungsweisen“ aufgefasst. Vgl. Arabeske Bildfassung 1, s38; Vgl. auch Arabeske Bildfassung 2, Anm. 100, s155. Außerdem zum Begriff „Ensemble“: In: Einführung s33/34 und s399 - 401

⁶⁴ Zur Problematik der „Gesamtheit aller Gesamtheiten“ seien hier im Bereich der Mathematik G. Cantors, D. Hilberts, G. Freges und insbesondere K. Gödels Forschung genannt. Vgl. Philippe Seguin: Vom Unendlichen zur Struktur. Modernität in Lyrik und Mathematik bei Edgar Allan Poe und Georg Cantor. (Europäische Hochschulschriften: Reihe 20, Philosophie; Bd. 491) Frankfurt am Main/Berlin/Bern/ New York/ Paris/ Wien 1996, s156-164. „Kurt Gödel... konnte... 1930... in seiner Schrift ‚Über formal unentscheidbare Sätze der Principia Mathematica und verwandter Systeme‘... [Kurt Gödel: Über formal unentscheidbare Sätze der Principia Mathematica und verwandter Systeme. Monatshefte für Mathematik und Physik 38. O. A. 1931, s173-198]... folgenden Satz beweisen, den Meschkowski so formuliert: ‚Falls das zahlentheoretische System S widerspruchsfrei ist, kann man die Widerspruchsfreiheit nicht mit den

Mitteln dieses Systems beweisen'.“ [Herbert Meschkowski: Problemgeschichte der neueren Mathematik (1800-1950). 3 Bde. Mannheim/Wien/Zürich 1978, s289]“ In: Seguin, a. a. O., s163/64

⁶⁵ Zur Umkehrung der abendländischen Optik in der arabischen Wissenschaft: Authier-Exzerpt. In: Arabeske Bildfassung 1, s 67 - 70

⁶⁶ „Lebewesen 'lassen gewissermaßen jene äußeren Wirkungen, die ihnen gleichgültig sind, durch sich hindurchgehen'; dadurch werden die anderen isoliert und eben durch diese Isolierung zu 'Wahrnehmungen'... [Abel Gance; zit. aus: Pierre Lherminier: L'art du cinéma. Paris 1960, s163-167] Das ist genau der Vorgang, aus dem eine Kadrierung besteht: bestimmte Einwirkungen werden... isoliert, und von nun an werden sie vorweggenommen, vorhergesehen.“ In: Gilles Deleuze: Das Bewegungsbild [wie Anm. 13], s91. Auffällig ist, dass Deleuze in seinen Studien zur Wahrnehmung auf das Moment der Isolation abhebt, während er das Moment des Vergessens unbetont lässt, auf Grund dessen Isolation entstehen kann. Ebenso lässt er das Moment des „Verdichtens“ unberücksichtigt. Vgl. „Verdichten“ und „Verdrängen“ in Winkler-Exzerpt. s344 - 352

formen... dienen... als der schwarze Schichtträger... der der Beschichtung der Fotoplatte fehlte und so das Sichtbarwerden der Bildeinwirkung (das Foto) verhinderte. In diesem Fall stößt die Licht-Linie oder das Licht-Bild - anstatt sich in alle Richtungen überallhin zu verteilen... - auf einen Widerstand bzw. eine Undurchlässigkeit, die jene reflektieren wird. Eben dieses Bild, das durch ein lebendes Bild zurückgeworfen wird, wird man Wahrnehmung nennen... das lebende Bild – ist zugleich Zentrum der Indetermination und schwarzer Schichtträger. s94 Das Ding ist Bild, und in diesem Sinn nimmt es sich selbst und alle anderen Dinge wahr... Dinge und Wahrnehmungen sind Erfassungen.⁶⁵... Wenn das Universum der Bewegungsbilder zu einem der spezifischen Bilder, das in ihm ein Zentrum bildet, in Beziehung gesetzt wird, krümmt sich das Universum und umschließt das Bild, organisiert sich als dessen Umgebung.

s19 Aufzeichnungen von Marey und Muybridges... haben mit Posen nichts mehr zu tun... Sie sind... herausgehobene Momente... insofern sie auffallende... singuläre Punkte einer Bewegung sind, nicht... Aktualisierungsmomente einer transzendenten Form. s16 Es sind Potentialitäten, die sich... in... Materie verkörpert aktualisieren... Die Bewegung besteht im geregelten Übergang von einer Form zur anderen. s14 Mit... vierundzwanzig... Bildern pro Sekunde gibt... der Film... kein Photogramm, sondern ein Durchschnittsbild... Bewegung ist im Durchschnittsbild unmittelbar gegeben.

s28 Die filmische Kadrierung...⁶⁶ ist... Begrenzung... Aber... die Grenzen können... in zweierlei Weise begriffen werden, mathematisch oder dynamisch... So wird das Bildfeld einmal als eine Rumkomposition aus Parallelen und Diagonalen aufgefaßt, als Auffangvorrichtung, in der der Andrang der Bildmassen und -linien ein Gleichgewicht und deren Bewegungen einen festen Halt finden. s29/30 Durch eine... Schachtelung der Bildfelder... Türen, Fenster... sondern sich die Teile des Ensembles... aber durch sie halten sie auch zusammen und vereinigen sich wieder. s28 Dann wieder wird das Bildfeld als dynamische Konstruktion... in direkter Abhängigkeit von der Szene, dem Bild, den das Bild ausfüllenden Personen und Objekten konzipiert. s30 Die... dynamische Gestaltung von Bildfeldern... führt... zu verschwimmenden Ensembles, die nur noch in Zonen oder Schichten zerfallen. s35 Kadrierung ist die Kunst, Teile aller Art für ein Ensemble auszuwählen. s30 Das Bildfeld... bezieht sich... auf den Kadrierungswinkel. Das geschlossene Ensemble ist ja selbst ein optisches System,

W

X

Y

das auf einen Betrachterstandpunkt für die Gesamtheit der Teile verweist. s31 Bleibt das, was außerhalb des Bildfeldes, ‚im Off‘ (hors-champ) liegt. s32 Bazin... unterscheidet: in einem Fall wirkt das Bildfeld (cadre) als... bewegliche Maske (cache), im anderen Fall wie ein Rahmen (cadre)⁶⁷... der ein System isoliert und die Umgebung neutralisiert... Es gibt immer einen ‚Faden‘, der jedwedes beliebige Ensemble an ein umfassenderes Ensemble bindet.

s37 Die Einstellung... läßt sich... als Vermittlung zwischen der Kadrierung des Ensembles und der Montage des Ganzen erfassen... Die Einstellung ist Bewegung unter einem Doppelaspekt: Verlagerung von Teilen eines räumlich ausgedehnten Ensembles, Wandel eines sich in der Dauer transformierenden Ganzen. s42/43 Das Wesen der Einstellung als reiner⁶⁸ Bewegung hat Epstein in einem Vergleich mit der kubistischen oder simultanistischen Malerei aufgedeckt: ‚Alle Flächen zerteilen, überschneiden, zerlegen und brechen sich, wie man es sich für das Innere eines tausendfach facettierten Insektenauges vorstellt. Beschreibende Geometrie mit der Leinwand als letzter Ebene.⁶⁹ Anstatt die Perspektive hinzunehmen, spaltet sie dieser Maler, dringt in sie ein (...). Er ersetzt also die Außenperspektive durch die Binnenperspektive, eine vielfältige, changierende, gewellte, veränderliche Perspektive. Das bedeutet, daß die Bruchstücke, die der Maler von der Wirklichkeit präsentiert, weder für die Entfernung noch für die Tiefenwirkung oder das Licht denselben Nenner aufweisen.‘ Noch direkter als die Malerei gibt der Film eine Perspektive in der Zeit; die Zeit wird selbst als Perspektive oder im Relief wiedergegeben.⁷⁰... Die Einstellung... ist... demnach ...ein beweglicher Schnitt, das heißt eine zeitliche Perspektive oder Modulation.⁷¹ s40 Es ist nur ‚als ob‘: denn die natürliche Wahrnehmung bringt Unterbrechungen, Stockungen mit sich, wohingegen die kinematographische Wahrnehmung kontinuierlich verfährt, in einer einzigen Bewegung, in der die Unterbrechungen - die nur Vibration in sich sind - als integrale Bestandteile dazugehören. s45 In einem ersten Fall wird die Einstellung durch die kontinuierliche Kamerabewegung definiert, unabhängig vom Wechseln des (Aufnahme-)Winkels und der Vervielfachung der Blickwinkel (zum Beispiel bei einer Kamerafahrt). In einem zweiten Fall ergibt sich die Einheit der Einstellung durch die kontinuierlichen Anschlüsse, wobei es nicht darauf ankommt, ob eine solche Einheit als ‚Material‘ zwei oder mehrere - möglicherweise auch feststehende - Einstellungen hat... s47 Einen fließenden, gleitenden Einstellungstypus... bilden... die... ‚flachen‘ Bilder ohne Tiefenwirkung

⁶⁷ „Cache“ lässt sich mit Poussins Bildbegriff des „Aspekts“, „Cadre“ mit dem des „Prospekts“ in Verbindung bringen. Vgl. Graevenitz-Exzerpt (Erstes, 1994). In: Arabeske Bildfassung 2, s116/117

⁶⁸ Ähnlich wie Deleuze die Begriffe „Kadrierung“ und „Wahrnehmung“ mit „Isolation“ in Zusammenhang bringt, wird hier der Begriff der Einstellung, dem der „reinen“ Bewegung nahegerückt.

⁶⁹ „Der... Theoretiker Worringer... berief... sich auf die ‚gotische oder nordische‘ Ornamentlinie: eine durchbrochene Linie, die keinerlei Kontur ausformt, an der sich Form und Hintergrund voneinander abheben könnten, sondern die als Zickzacklinie zwischen den Dingen verläuft, wobei sie die Dinge bald mit in eine Grundlosigkeit zieht, in der sie sich selbst verliert, oder sie im Formlosen kreisen läßt, in das sie sich in ‚wildem Zuckungen‘... [Wilhelm Worringer: Formprobleme der Gotik. (21. Auflage) München 1927, s34f, s50f]... zurückwindet... Es ist eine ‚gotische‘ Geometrie, die den Raum konstruiert, anstatt ihn zu beschreiben: ihre Methode ist nicht mehr das Vermessen, sondern Ausweitung und Massierung. Über jedes Maß hinaus werden die Linien verlängert, bis zu Punkten, in denen sie sich treffen, während ihre Brechungen Massierungen erzeugen... Lang erfindet... in ‚Caligari‘... ‚Die Nibelungen‘, ‚Metropolis‘... für das Licht Fehlschlüsse, die die intensiven Wechsel des Ganzen ausdrücken. Es handelt sich um eine

gewaltsame, gekrümmte Perspektive aus Projektionen und Schattenflächen.“

In: Gilles Deleuze: Das Bewegungs-Bild [wie Anm. 13], s77/78

⁷⁰ Jean Epstein: *Écrits sur le cinéma*. Band 1. Paris 1974, s138, s178; zit. in: Deleuze, a. a. O., s291.

⁷¹ „Das ist das Bewegungs-Bild, das Bazin in diesem Sinn dem Foto gegenüberstellt: ‚Der Photograph vollzieht mit Hilfe des Objektivs einen regelrechten Lichtabdruck, einen Abguß... Der Film aber bringt das Paradox fertig, sich der Zeit des Objekts anzupassen und außerdem noch einen Abdruck von dessen Dauer vorzunehmen.‘ [André Bazin: *Qu'est-ce que le cinéma?* (dtisch: Was ist Kino?, s25) Paris 1975, s151]“ In: Deleuze, a. a. O., s43

⁷² Vgl. Hartmut Winkler: *Der filmische Raum* [wie Anm. 31], s92-101 Kapitel: Maßnahmen gegen den Raum

⁷³ „Der grundlegende Text zum Licht und seinen Beziehungen zum Dunklen und Opaken ist die Farbenlehre von Goethe. Das Licht im Expressionismus entspricht dem Goetheschen Licht in dem Maße, wie das Licht der französischen Schule, das Delaunay verwandt ist, Newtonsches Licht ist... Für Delaunay hat Simultaneität mit kinetischer Bewegung nichts zu tun, wohl aber mit einer reinen Beweglichkeit des Lichts, das seine Licht- und Farbformen hervorbringt“. In: Deleuze, a. a. O., s296. Lichtauffassungen, die „im Grau kommunizieren und alle

aus.⁷² s46 *Die Sequenzeinstellung... bringt... alle räumlichen Ebenen auf einen einzigen Vordergrund, der die verschiedenen Bildfelder... durchläuft.* s69 *Das Licht... das berühmte leuchtende Grau der französischen Schule⁷³ tritt schon als Bewegungsfarbe auf.*^{74 75}

s107 *Wir werden von einem Wechselverhältnis zwischen Wahrnehmungsbild und einem es transformierenden Kamerabewußtsein erfaßt... Das Warten der Kamera darauf, daß eine Person ins Bildfeld tritt, etwas tut... und es wieder verläßt, während sie weiterhin den leer gewordenen Raum kadriert... und ‚der exzessive Gebrauch des Zoom‘... gibt nicht einfach die Sicht der Person und ihrer Welt, sie erzwingt eine andere Sicht, in der die erste sich wandelt und reflektiert.* s270 *Die Personen können handeln, wahrnehmen, empfinden, aber es entgehen ihnen die Beziehungen, die über ihr Handeln, Wahrnehmen und Empfinden bestimmen. Diese Beziehungen liegen nur in den Bewegungen der Kamera und in den Bewegungen der Personen zur Kamera.* s108 *Rohmer liefert vielleicht das auffälligste Beispiel für eine Konstruktion von freien indirekten Bildern.* s115 *Vom Standpunkt des menschlichen Auges aus ist die Montage... eine Konstruktion; unter dem Gesichtspunkt eines anderen Auges... ist sie... die reine Sicht eines nichtmenschlichen Auges, eines Auges, das in den Dingen wäre.*⁷⁶

s95 *Sobald ich die Dinge wahrnehme... erfass ich die ‚virtuelle Aktion‘, die sie auf mich ausüben, und zwar zur gleichen Zeit wie die ‚mögliche Aktion‘, die ich unternehmen kann, um sie zu erreichen oder ihnen zu entkommen.* s96 *In dem sich das Subjekt selbst wahrnimmt - oder vielmehr sich ‚von innen‘ empfindet oder spürt... wird... die Bewegung zu einer ‚Eigenschaft‘... in Beziehung... gesetzt... die als Zustand... im Affekt... erlebt wird.* s97 *Sie... wird... Bewegung... s134 die aufhört, Ortsveränderung zu sein... s97 wird... Ausdrucksbewegung... die ein unbewegliches Element erregt... In dem Bild, das wir sind... bringt... das Gesicht in seiner relativen Unbeweglichkeit und mit seinen rezeptiven Organen diese Ausdrucksbewegungen an den Tag, während sie am übrigen Körper zumeist verborgen bleiben.* s278 *An die Stelle der Aktion oder der sensomotorischen Situation... sind... die Fahrt, das Herumstreifen (balade) und das ständige Hin und Her getreten... Es ist zur urbanen Wanderung geworden.* s284 *In der neuen Form der balade... werden... die Ereignisse... unbedeutend... ungewiß ihre Verkettung und wie zufällig ihre Verbindung mit denjenigen, denen sie widerfahren.*

Z

Z

AA s279 *Was in einer Welt ohne Totalität und Verkettung eine Gesamtheit aufrecht erhält... sind die Klischees... Sie... zirkulieren in der Außenwelt, durchdringen aber jeden von uns und konstituieren unsere Innenwelten, so daß jeder nur psychische Klischees in sich trägt, durch die er denkt und fühlt, durch die er sich selber denkt und fühlt, wobei er selber zu einem Klischee unter anderen aus seiner Umgebung wird. s286 Unter... dem... Einfluß des Falschen werden alle Bilder zu Klischees, entweder weil das Ungeschickte daran aufgezeigt oder die scheinbare Perfektion denunziert wird... Er macht eine... Verdoppelung der Gestalten möglich... so als befänden sie sich neben dem, was sie sagen und tun, was sie dann, beständig zwischen dem Innen und dem Außen hin- und herwechselnd, auch innerlich verkörpern. s287 Wenn die inneren und äußeren Bilder zu Klischees geworden sind, wie läßt sich dann aus ihnen... ein Bild herauschälen. Die Antwort darauf steht noch aus.*

seine Nuancen durchlaufen“ verdanken „viel der Farbgebung Delaunays“. In: A. a. O., s69.

s76 „So können das Licht als Grad (das Weiß) und der Nullpunkt (das Schwarz) konkrete Kontrast- und Mischungsverhältnisse eingehen. Das betrifft... die ganze Kontrastreihe weißer und schwarzer Linien, von Lichtstrahlen und Schattenflächen.“ In: A. a. O., s76.

⁷⁴ „Tatsächlich begnügte sich schon in der deutlichen Beschreibung Goethes die Intensivierung der beiden Seiten (Blau und Gelb) nicht mit dem rötlichen Schein, der sie als Wirkung eines immer stärkeren Glänzens begleitete, sondern sie kulminierte in einem lebhaften Rot, das sich als dritte Farbe verselbständigte.“ In: A. a. O., s79.

⁷⁵ Rivette über Delaunay: „Im Unterschied zu den Kubisten sucht Delaunay das Geheimnis des Lichts nicht auf der Ebene der Gegenstände. Seiner Auffassung nach bringt das Licht von sich aus, unabhängig von seinem Widerschein auf die Materie, Formen hervor... Zwar zerstört das Licht die objektiven Formen, doch bringt es seine eigene Ordnung und seine eigene Bewegung hervor... Und hier entdeckt Delaunay nun, daß die Bewegungen, die das Licht beleben, sich danach unterscheiden, ob es sich um Sonne oder Mond handelt... Mit diesem elementaren doppelten Schauspiel des bewegten Lichts verbindet er das Bild des Universums in Gestalt des Erdballs, dargestellt als Ort endloser

Trugbilder“ [Pierre Francastel (Hrg.): Robert Delaunay. Du cubisme à l'art abstrait. Paris 1957, s19ff.]. In: Gilles Deleuze: Das Zeit-Bild [wie Anm. 15], s363

⁷⁶ Die „reine Sicht eines nichtmenschlichen Auge, das in den Dingen wäre“ läßt an die arabische Optik – welcher nicht bildlich-bildnerische Ausgestaltungen entsprechen, sondern solche des arabesken Ornaments – denken. Vgl. Authier-Exzerpt: In: Arabeske Bildfassung 1, s67 - 70

Exzerpt aus

Gilles Deleuze: Das Zeit-Bild. Kino 2. Übers. v. Klaus Englert, Frankfurt am Main 1991, 1. Aufl. 1997 [Original frz. Paris 1985]

s347 *Die Zeit im Sinne... der... sukzessiven Einstellungen... ergibt sich aus dem Bewegungs-Bild... Im modernen Kino dagegen ist das Zeit-Bild ‚transzendental‘ im kantischen Sinne. s59 Die... Umkehrung... war... dass... die abweichende Bewegung... zum Alltäglichen selbst wurde... und von nun an... die Zeit nicht mehr von der Bewegung ab hing, sondern die Bewegung von der Zeit ... Ähnliches ereignet sich im Kino. s61 Statt sich auf die Bewegungs-Bilder⁷⁷ zu beziehen, in denen sie ein indirektes Bild der Zeit freilegt, bezieht... sich... die Montage... auf das Zeit-Bild und legt in ihm die zeitlichen Beziehungen frei, von denen nunmehr die abweichende Bewegung abhängt... Die Figuren überspringen... die falschen Anschlüsse... nicht mehr, sondern stürzen in sie hinein.⁷⁸*

⁷⁷ „Das Bewegungs-Bild... scheint... eine grundsätzlich abweichende und anormale Bewegung zu sein... Zeitraffer, Zeitlupe und Rücklauf... das Phänomen, daß ein Körper sich bewegt und doch nicht entfernt (ein Flüchtender macht sich so schnell wie möglich davon und bleibt dennoch genau vor uns‘), die ständigen Maßstabs- und Proportionsveränderungen (ohne möglichen gemeinsamen Nenner‘) und die falschen Bewegungsanschlüsse.“ In: Gilles Deleuze: Das Zeit-Bild [wie Anm. 15], s55

⁷⁸ „Wo ist Gertrud geblieben? In den falschen Anschlüssen“. In: A. a. O., s61

s135 *Einer... Formulierung des heiligen Augustinus zufolge gibt es eine Gegenwart der Zukunft, eine Gegenwart der Gegenwart, eine Gegenwart der Vergangenheit... Zwei Personen lernen sich kennen, kennen sich aber schon und kennen sich noch nicht. s136 Die drei implizierten Gegenwarten nehmen sich stets zurück, widersprechen sich, löschen sich aus, ersetzen einander, schaffen sich neu, verzweigen sich und kehren zurück. s174 Daraus entwickelt sich ein neuer Status der Erzählhandlung: sie hört auf, das Wahre anzustreben... Es geht dabei nicht etwa um den Grundsatz ‚Jedem seine Wahrheit‘, um eine den Inhalt betreffende Variabilität. Eine Macht des Falschen substituiert und verdrängt die Form des Wahren, weil sie die Gleichzeitigkeit der inkompossiblen Gegenwarten oder die Koexistenz der nicht notwendigerweise wahren Vergangenheiten setzt. s136 Die Erzählung wird nun darin bestehen, die verschiedenen Gegenwarten auf die unterschiedlichen Personen zu verteilen, so daß jede eine plausible, in sich mögliche Verbindung bildet, während alle zusammen eine ‚unmögliche Verbindung‘... ausmachen und gerade dadurch das Unerklärbare aufrechterhalten und wecken. s174/75 Die falsifizierende Erzählung setzt in der Gegenwart unerklärbare Differenzen. s177 Die Macht des Falschen... ist... untrennbar von einer irreduziblen Multiplizität. Ich = Ich [Moi = Moi] wird ersetzt durch ‚Ich ist ein anderer‘ [je est un autre]. s109 Derjenige, der von der unaufhörlichen*

BB

CC

- CC** Verdopplung seiner Gegenwart in Wahrnehmung und Erinnerung Kenntnis nimmt... wird sich mit einem Schauspieler vergleichen, der automatisch seine Rolle spielt und der dieses sein Spiel zugleich hört und sieht. s349 Anstelle der alten Formel ‚motorische Situation/indirekte Repräsentation der Zeit‘, haben wir nun: ‚Opto- oder Sonozeichen/direkte Darstellung der Zeit‘. s348 Wir haben es nun mit reinen optischen und akustischen Situationen⁷⁹ zu tun, in denen die Personen nicht mehr zu reagieren wissen, mit affektionslosen Räumen, in denen sie nichts mehr verspüren und nicht mehr handeln - und diese Situationen und Räume treiben sie schließlich zur Flucht, zum Bummeln, zum Kommen und Gehen, zur Gleichgültigkeit gegenüber dem, was mit ihnen geschieht... zur Unentschlossenheit gegenüber dem, was sie tun sollen. Doch was ihnen an Aktion und Reaktion verlorengegangen ist, haben sie an Hellsicht gewonnen: sie SEHEN. s60 Es sind reine Sehende, die lediglich noch im Bewegungsintervall existieren.⁸⁰ s350 Wir... befinden... uns jetzt in einer Situation, daß es keine Verkettung des Realen mit dem Imaginären mehr gibt, sondern - in einem fortdauernden Austausch - eine Ununterscheidbarkeit beider. s351 Wir stehen nun nicht mehr vor der ununterscheidbaren Unterscheidung zwischen Realem und Imaginärem, sondern vor unentscheidbaren Alternativen zwischen Vergangenheitsschichten oder vor ‚unerklärbaren‘ Unterschieden zwischen Gegenwartsspitzen... Das Unmögliche geht vom Möglichen aus, und die Vergangenheit muß nicht wahr sein. s352 Das Falsche hat nämlich nicht mehr die Gestalt einer einfachen Erscheinung oder auch einer Lüge, sondern berührt die Macht des Werdens, die Metamorphosen bewirkt und schließlich in seinem gesamten Verlauf einen Akt der Legendenbildung und des Fabulierens entfaltet... Die Person... überschreitet... selbst die Grenze und... wird... im Verlauf des Fabulieraktes ein anderer... Körperhaltungen... bilden... Serien und ein Gestus... führt... sie als Grenze zusammen... Damit ist das Kino des Körpers bezeichnet... Die Verhaltensweise... ist... an die Stelle der Aktion... getreten und der Legenden bildende oder fabulierende Gestus an die Stelle der als wahr angenommenen Verkettung. s238 Es entsteht eine ‚freie indirekte Rede‘, eine freie indirekte Sicht, die von einer zur anderen Figur übergeht; sei es, daß die Figur so handelt und spricht, als ob ihre eigenen Gesten und Reden bereits auf eine dritte bezogen wären. s249 Die nouvelle vague hat in Frankreich dieses Kino der Verhaltensweisen und Stellungen sehr weit entwickelt... Die Dekors richten sich oftmals nach den Verhaltensweisen des Körpers.
- DD**
- EE**

⁷⁹ „Der Erfinder der Opto- und Sono-Zeichen... ist... Ozu“. In: A. a. O., s26

⁸⁰ „Es sind reine Sehende, die lediglich noch im Bewegungsintervall existieren“. Diese Beschreibung von Deleuze erinnert an E. A. Poes Konzeption des „wahrnehmungsspeichernden“, phantastischen Zustands bzw. einer Sichtweise, der die Bodenhaftung des „changierenden Blicks“ fehlt, die vielmehr grotesken Ausgestaltungen entspricht. Vgl. Arabeske Bildfassung 4

⁸¹ Zum Begriff der Serie vgl. Deleuze: „Jeder Serie entsprechen... Figuren, die nicht nur geschichtliche, sondern auch topische und logische sind. Wie auf einer reinen Oberfläche verweisen bestimmte Punkte einer solchen Figur in einer Serie auf andere Punkte einer anderen: die Gesamtheit von Problem-Konstellationen mit den entsprechenden Würfelwürfen, den Geschichten und den Orten, ein komplexer Ort, eine ‚Geschichte mit Knoten‘“. Gilles Deleuze: Logik des Sinns [wie Anm. 17], S. 13

⁸² Der „Zwischenraum“ wird von Deleuze als Differenzierung nicht als Differenz aufgefasst, entsprechend nicht als intermittierende Stelle zwischen zwei Bildern, sondern als Distanz. Während Differenzierung auf Sichtbarmachung zielt, ist die Ausgestaltung einer Differenz auf Sichtbarwerdung angelegt. Vgl. vor allem s??-?? Vgl. auch Edgar Allan Poe: „In einer Rezension von N. P. Willis' Inklings of Adventure in The Southern Literary Messenger, September 1836... „Wie oft in der physikalischen Chemie so geschieht es auch in der Chemie des Intellekts, daß die Mischung zweier Elemente etwas ergibt, das nichts mit der Qualität eines oder beider zu tun hat. Der Bereich der Imagination ist also unbeschränkt... Sogar aus Häßlichkeit gestaltet sie jene Schönheit, die gleichzeitig ihr einziges Ziel und ihr unvermeidlicher Prüfstein sind. Aber im allgemeinen sind es der Reichtum oder die Kraft der kombinierten Objekte - die Leichtigkeit, kombinierbare

s354 *Zwischen Verinnerlichung (Aufgehen in einem Ganzen) und Veräußerlichung (Ausdruck des Ganzen im Bild)... ist... zu unterscheiden. Im ersten Fall verketteten sich die Bilder mittels irrationaler Schnitte und bildeten unter dieser Voraussetzung eine anschlussfähige Welt: zwischen zwei Bildern oder zwei Bildfolgen wird die als Intervall auftretende Grenze als Ende des einen Bildes/der einen Folge oder als Beginn des anderen Bildes/der anderen Folge begriffen, als das letzte Bild der ersten Folge oder als das erste der zweiten. Die andere Art kennzeichnete die Integration der Folgen in ein Ganzes (Selbstbewußtsein als innere Repräsentation) sowie die Differenzierung des Ganzen in einander fortsetzende Folgen... Ist... der Schnitt nicht mehr Teil des einen oder anderen Bildes, der einen oder anderen Folge... die er trennt und aufteilt... wird die Folge oder Sequenz zu einer Serie*⁸¹.

*Das Intervall bekommt einen eigenen Wert. s355 Es ist nicht mehr angemessen, von einer realen oder möglichen Fortsetzung zuspochen, die imstande wäre, eine äußere Welt zu konstituieren: Das Bild ist von der Außenwelt abgeschnitten... (neu-verkettete Stückwerke). s96 Folgen... Wahrnehmung und Erinnerung, Reales und Imaginäres, Physisches und Mentales oder vielmehr deren Bilder... einander unaufhörlich... verweisen aufeinander... und... kreisen... um einen Punkt der Ununterscheidbarkeit... Dieser Punkt... ist... das zweiseitige Bild, das zugleich aktuell und virtuell ist. s98 Gleichwohl gibt es eine Verschiedenartigkeit zwischen beiden Seiten, allerdings keine Unterscheidbarkeit, solange die Randbedingungen nicht genau bestimmt sind. s234 Ist ein Bild gegeben, dann kommt es darauf an, ein anderes Bild zu wählen, das einen Zwischenraum zwischen beiden bewirkt. Es handelt sich hier nicht um eine Operation der Verknüpfung, sondern der Differenzierung. Zu einem gegebenen Potential muß man ein anderes, aber nicht irgendeines wählen, und zwar derart, daß sich eine Potential-Differenz zwischen beiden herstellt, die Produzent eines dritten oder von etwas Neuem ist. Der Film ist 'nicht mehr eine Bilder-Kette... Methode des UND, ‚dies und dann das‘, zwischen zwei Aktionen... zwei Wahrnehmungen... zwei visuellen Bildern... zwei akustischen Bildern, zwischen dem Akustischen und dem Visuellen: das Ununterscheidbare... heißt... die Grenze sichtbar machen.*⁸²

s357 *Das stratigraphisch gewordene visuelle Bild wird um so besser lesbar, je mehr dem Sprechakt eine autonome Schöpferkraft zuteil wird. s311/12 Nach Rohmer gestattet uns die Analyse der Lebensgewohnheiten [mœurs] einer Gesellschaft, die sich in der Krise befindet, die Rede als ‚Wirklichkeit wer-*

FF

GG

dende Fabel' [affabulation réalisante] und als Schöpferin des Ereignisses zu entwickeln.⁸³ s46 Wenn sich die Sprache⁸⁴ [langage] dieser Materie bemächtigt... gibt sie den Aussagen Raum, die nach und nach die Bilder und Zeichen beherrschen und sogar ersetzen. s316 Der Sprechakt schöpft das Ereignis, aber in einem ereignislosen Raum. Das moderne Kino ist gekennzeichnet durch ein ‚Hin und Her zwischen Rede und Bild‘, das einen neuen Bezug zwischen beiden erfinden muß (... bei Ozu... Straub... Rohmer, Resnais... Robbe-Grillet...)⁸⁵ s340 Während der Ton eine Autonomie gewinnt, die ihm zusehends den Status eines Bildes verleiht, treten das akustische und visuelle Bild in komplexe Beziehungen und erreichen eine gemeinsame Grenze.

HH

s227/28 Im Theorem gibt es ein Problem, das ihm Leben zuführt, auch wenn es dieses entmachtet. Das Problematische unterscheidet sich vom Theorematischen (oder der Konstruktivismus von der Axiomatik), insofern das Theorem die inneren Beziehungen vom Prinzip bis zu den Konsequenzen entwickelt, wohin gegen das Problem ein Ereignis von außerhalb einführt... Dieses Außen des Problems meint nicht so sehr die Äußerlichkeit der physischen Welt als vielmehr die psychische Innerlichkeit eines denkenden Ich. s230/31 Ein Problem ist zwangsläufig mit einer Wahl verbunden. Wenn nun das Problem auf existentielle Bestimmungen⁸⁶ und nicht auf mathematische Sachverhalte abzielt, wird man merken, daß die Wahl in zunehmendem Maße mit dem lebendigen Denken und mit einer unergründlichen Entscheidung zusammenfällt. Die Wahl zielt nicht mehr auf den einen oder anderen Ausdruck ab, sondern auf die Existenzweise desjenigen, der wählt. Dies war schon der Sinn der Pascalschen Wette: das Problem bestand nicht darin, zwischen der Existenz oder Nicht-Existenz Gottes zu wählen, sondern zwischen der Existenzweise desjenigen, der an Gott glaubt, und der Existenzweise desjenigen, der nicht an ihn glaubt... Dreyer, Bresson... Rohmer... entdeckten... als... Thema des Films... die Identität des Denkens mit der Wahl als Bestimmung des Unbestimmbaren.

Neuigkeiten zu entdecken, die der Kombination wert sind - und die absolute ‚chemische Kombination‘ und Proportion der vervollständigten Masse -, die als das Besondere in unserer Einschätzung der Imagination gelten... Wir sind geneigt zu fragen: Wie kommt es, daß diese Kombinationen nie zuvor in der Imagination erschienen? (The Complete Works of Edgar Allan Poe, ed. By James A. Harrison, New York 1902, Vol. Xii p. 38 f.)“ In: Edgar Allen Poe: Die schwarze Katze. Der entwendete Brief. Hrsg. und übers. v. Dietrich Klose, Stuttgart 1983, s75

⁸³ Zu berücksichtigen ist an dieser Aussage Rohmers, dass in einer „Rede als ‚Wirklichkeit werdende Fabel‘“ Rede und Fabel gerade nicht austauschbar und gegenseitig ersetzbar sind, weil damit das Moment des „Werdens“ nicht mehr gegeben wäre.

⁸⁴ „Erinnert man daran, daß die Linguistik ein Teil der Semiotik ist, dann gilt, daß die Sprache [langue]... lediglich als Reaktion auf eine nicht-sprachliche Materie, die sie transformiert... existiert.“ In: Gilles Deleuze: Das Zeit-Bild [wie Anm. 15], s47

⁸⁵ Marion Vidal: Les contes maraux d'Eric Rohmer. Paris 1977, s128; zit. in: Deleuze, a. a. O., s422

⁸⁶ Zu den Begriffen „Ausdruck“, „Ereignis“, „Problem“ bei Deleuze: „Das Ausgedrückte deckt sich nicht mit dem Ausdruck. Das Ereignis... als das Ausgedrückte...

existiert nicht vor... der Sprache... insistiert aber vorgängig in ihr und verschafft ihr so Grundlage und Bedingung.“ In: Deleuze, a. a. O., s226. „Von den Ereignissen lässt sich nur in den Problemen sprechen, deren Bedingungen sie festlegen.“ In: a. a. O., s81. „Ein Problem... wird... nur durch die singulären Punkte bestimmt, die seine Bedingungen ausdrücken. Das Problem ist dadurch nicht gelöst – im Gegenteil, es ist als Problem bestimmt... Ein Problem erfährt immer die Lösung, die es gemäß jener Bestimmungen verdient, die es als Problem bestimmen... Kant hat... aus dem Problematischen nicht eine vorübergehende Ungewissheit, sondern ein der Idee

eigenes Objekt gemacht und dadurch einen unentbehrlichen Horizont all dessen gemacht, was geschieht oder erscheint. Damit lässt sich das Verhältnis zwischen Mathematik und dem Menschen... begreifen: Es geht... einerseits um die Problematisierung der menschlichen Ereignisse, andererseits darum, die Bedingungen eines Problems als ebenso viele menschliche Ereignisse zu entwickeln“. In: a. a. O., s78/79. „Die Frage... entwickelt sich in Problemen und die Probleme wickeln sich in eine grundlegende Frage ein. Und wie die Lösungen die Probleme nicht beseitigen, sondern in ihnen im Gegenteil die subsistierenden Bedingungen finden, ohne die sie keinen Sinn

hätten, beseitigen die Antworten keineswegs die Frage oder beantworten sie, so dass diese durch alle Antworten hindurch fortbesteht.“ In: a. a. O., s81. „Es gehört... zum Problem, sich auf Bedingungen zu beziehen, die diese höhere und positive Unbestimmtheit konstituieren, es gehört zum Ereignis, sich unablässig zu unterteilen wie auch, sich in einem einzigen und selben Ereignis zu vereinen, und es gehört zu den singulären Punkten, dass sie sich gemäß den... beweglichen Figuren verteilen, die aus allen Würfeln ein und dasselbe Werfen (Zufallspunkt) und aus dem Werfen eine Vielheit von Würfeln machen.“ In: a. a. O., s148.

Exzerpt aus

Gilles Deleuze: Logik des Sinns. (Aesthetica) Hrsg. v. Karl Heinz Bohrer, übers. v. Bernhard Dieckmann, Frankfurt am Main 1993 [Original frz. Paris 1969]

Die Struktur ‚Anderer‘ als Wahrnehmungsbedingung:

s371 *Die... Psychologie hat eine umfassende Serie von Kategorien erarbeitet, die das Funktionieren des Wahrnehmungsfeldes und der Objektvariationen in diesem Feld erklären: Form-Hintergrund, Tiefe-Breite, Thema-Potentialität, Profile-Objekteinheit, Rand-Zentrum, Text-Kontext, thetisch-nichtthetisch, transitive Zustände-substantive Teile usw.* s382 *Die Gesetzmäßigkeiten der Wahrnehmung... schienen... für die Objektkonstitution (Form-Hintergrund etc.), für die zeitliche Bestimmung des Subjekts, für die sukzessive Entwicklung der Welten vom Möglichen als Struktur ‚Anderer‘ abhängig zu sein.* s368 *‚So kam er auf den Gedanken, daß der Nächste für uns ein mächtiger Ablenkungsfaktor ist, nicht nur weil er uns unablässig stört und uns aus unseren augenblicklichen Gedanken reißt, sondern auch weil allein die Möglichkeit seines Hinzukommens ein vages Licht auf eine Unzahl von Dingen wirft, die am Rande unserer Aufmerksamkeit liegen, aber in jedem Augenblick ihre Mitte werden können⁸⁷.* s373/74 *Es scheint, daß die Struktur ‚Anderer‘ dem Blick vorausgeht, diese kennzeichnet eher den Augenblick, indem jemand die Struktur ausfüllt; der Blick verwirklicht, aktualisiert lediglich die eine Struktur, die unabhängig davon bestimmt werden muß.* s370/71 *Wenn ich meinerseits... erfasse, was der andere ausdrückte... expliziere... ich... den anderen... entwickle und realisiere... die entsprechende mögliche Welt... Der andere... verleiht... dem Möglichen... eine bestimmte... ausgedrückte... Realität... Das Ich ist die Entwicklung, die Explikation alles Möglichen, sein Realisierungsprozess im Aktuellen.* s383 *Ich begehre im anderen nur die möglichen Welten, die er ausdrückt.*

⁸⁷ Michel Tournier: Freitag oder im Schoß des Pazifik. Frankfurt am Main 1982, s30; zit. in: Deleuze, a. a. O.

Subjekt – Verzeitlichung:

s175 *Die romantische Ironie... gründet sich... nicht mehr auf die analytische Identität des Individuums... (Essais Montaignes)... sondern... auf die endliche synthetische Einheit der Person... Die Stellung der Person als unbegrenzter Klasse mit gleichwohl nur einem Glied (‚Ich‘)... Es... gibt... im cartesichen Cogito und... in der leibnizschen Person Vorläufer-elemente; doch diese... bleiben den Anforderungen der Indi-*

viduation untergeordnet, während sie sich in der Romantik nach Kant befreien und sich selbst ausdrücken, indem sie die Unterordnung umkehren... Das ironische Individuum hat allermeist in der Gestalt der Möglichkeit eine Vielzahl von Bestimmungen durchlaufen, sich in diesen dichterisch erlebt.

s176 Gemeinsam ist all diesen Figuren der Ironie, daß sie die Singularitäten in die Grenzen des Individuums oder der Person einzwängen.. s140/41 Eine Welt unpersönlicher und prä-individueller Singularitäten erforscht... Nietzsche... Sein... Subjekt... ist... freie, anonyme und nomadische Singularität, die... die Menschen... Pflanzen... Tiere unabhängig von der Materie ihrer Individuation und von den Formen ihrer Personalität durchquert.

Singularitäten – ewige Wiederkehr:

s359/60 Singularitäten... Fluktuationen, reine Intensitäten... umfassen in sich das Ungleiche, Differenz an sich... Die Identität des Ich ist verlorengegangen zugunsten... einer intensiven Vielheit und einem Vermögen zur Verwandlung. s362 Sobald... die Singularität sich als präindividuelle, außerhalb der Identität eines Ich, das heißt als zufällig erfaßt, kommuniziert sie mit allen anderen Singularitäten, ohne doch aufzuhören, mit ihnen Disjunktionen zu bilden – aber indem sie durch alle disjunkten Glieder hindurchgeht, die sie, statt sie auf exklusive Weise zu verteilen, gleichzeitig bejaht... Gerade weil die Serien nicht der Bedingung der Identität eines Begriffs... unterworfen sind, und auch die Instanz, die sie durchläuft, nicht der Identität eines Ich als Individuum unterliegt... hört ihre Synthese... auf, ausschließliche oder negativ-begrenzende zu sein, um statt dessen einen affirmativen Sinn anzunehmen... ‚Mich selber wieder zu wollen, und zwar nicht als Erfüllung der vorherigen Möglichkeiten, und auch nicht als eine Realisierung unter tausend, sondern als einen zufälligen Moment, dessen Zufälligkeit selber die Notwendigkeit der vollständigen Wiederkehr der ganzen Folge beinhaltet‘.⁸⁸ s214/15 Die Idee... die Disjunktion... von zwei Bestimmungen... als solche zu bejahen ist eine topologische... und schließt jede Tiefe oder Überhöhung aus, die mit der Identität auch das Negative wiedereinführen würden... Nicht die Differenz hat ‚bis zum‘ Widerspruch ‚zu gehen‘... sondern der Widerspruch hat die Natur seiner Differenz zu offenbaren, indem er sich an die ihr entsprechende Distanz hält. s360/61 Wir sind... Intensitätsfluktuationen... mit denen wir verschmelzen... daß Ich ein anderer ist... Indem... die Körper ihre Einheit verlieren, das Ich seine Identität, verliert die Sprache ihre

⁸⁸ Pierre Klossowski: Die Erfahrung der ewigen Wiederkehr. In: Nietzsche und der Circulus vitiosus deus. München 1986, s98; zit. in: Deleuze, a. a. O.

Bezeichnungsfunktion... um eine rein expressive... Bedeutung freizulegen. s362 Das aufgelöste Ich öffnet sich Serien von Rollen... Sinn als prä-individuelle Singularität... Jede Intensität will sich selbst, intendiert sich selbst, zielt auf sich selbst, indem sie auf andere zielt, wiederholt und imitiert sich durch alle anderen hindurch und kehrt auf ihre eigene Spur zurück... Diese Bewegung muß als ewige Wiederkehr bestimmt werden.

Oberfläche – Topologie:

s177 *Auf die Frage: Wer spricht? antworten wir bald mit dem Individuum, bald mit der Person und bald mit dem Grund, der das eine wie das andere auflöst... Aber eine letzte Antwort hallt noch nach: jene die den ursprünglichen Grund ebenso zurückweist wie die Formen von Individuum und Person und ebenso deren Widerspruch wie deren gegenseitige Ergänzung. s160 Auf dem präindividuellem und unpersönlichem Feld... sind... die Körper in ihrer undifferenzierten Tiefe... gegeben... Und diese Tiefe wirkt... durch ihre Macht zur Organisation von Oberflächen, zu ihrer Einhüllung von Oberflächen. s178 Jede Bedeutung, Bezeichnung und Manifestation ist außer Kraft gesetzt, jede Tiefe und Höhe abgeschafft. s160 Da zu jeder Oberflächenbildung eine Oberflächenenergie gehört, die keine der Oberfläche selbst ist... ergibt sich... eine fiktive Oberflächenspannung... Als reiner Effekt ist sie gleichwohl der Ort einer Quasi-Ursache. s211 Man könnte sagen, daß die körperlichen Ursachen von einer Innerlichkeitsform nicht zu trennen sind, die unkörperlichen Wirkungen dagegen nicht von einer Äußerlichkeitsform. s184 ,Der als Seinsart unkörperliche Spaziergang wird unter der Wirkung des vorherrschenden Prinzips, das sich in ihm offenbart, körperlich'.⁸⁹ ⁹⁰ s211/12 Zu ihrer ideellen Quasi-Ursache... stehen die... unkörperlichen Wirkungen... in einer Beziehung, die eben keine Kausalität mehr ist, sondern noch und nur eine des Ausdrucks. Die Frage lautet nun: Worin bestehen diese Ausdrucksbeziehungen der Ereignisse untereinander?... Aus welchen Gründen ist ein Ereignis mit einem anderen vereinbar oder unvereinbar?... Es... wirkt eine Gesamtheit nicht-kausaler Entsprechungen, eine expressive Quasi-Kausalität, bestehend aus Echos, Wiederholungen und Resonanzen. s23 Die unkörperlichen Ereignisse wirken... an der Oberfläche, der unkörperlichen Grenze... Sie sind... Oberflächenwirkungen... und repräsentieren... die ganze mögliche Idealität. s25 Die Ereignisse sind wie Kristalle, sie werden und wachsen nur durch die Ränder und an den Rändern s26 Wir gehen von den Kör-*

⁸⁹ Victor Goldschmidt: *Le système stoicien et l'idée de temps*. Paris 1953, s107; zit. in: Deleuze, a. a. O.

⁹⁰ „Im stoizistischen Denken... wird... die Kausalitätsbeziehung aufgetrennt, indem sie in zwei Einheiten zergliedert wird: Einmal im Inneren des Schicksals als Ursachenverbindung, ein andermal in der Äußerlichkeit der Ereignisse als Wirkungsverbindungen.“ In: Deleuze, a. a. O., s21. „Die... stoizistische Entdeckung... ist gegen die Vorsokratier und... Platon... Die Hauptgrenze hat sich verschoben, sie verläuft nicht mehr in der Höhe zwischen Universellem und dem Besonderen. Sie verläuft nicht mehr in der Tiefe zwischen der Substanz und den Akzidentien... Sie verläuft... zwischen den Dingen und Sätzen selbst... Mit bildlicher Sprache...: Die Oberfläche, der Vorhang, der Teppich, der Mantel, auf ihnen lassen sich der Zyniker und der Stoiker nieder und in sie hüllen sie sich ein... Nichts hinter dem Vorhang außer unbenennbaren Gemischen“. In: A. a. O., s168. „Und wenn es hinter dem Vorhang nichts zu sehen gibt, dann deshalb, weil das Sichtbare oder eher das ganze mögliche Wissen eben die Fläche des Vorhangs ist und es ausreicht, ihr weit genug und eng genug, oberflächlich zu folgen, um seine Rückseite hervorzukehren, um aus der rechten die linke zu machen und umgekehrt“. In: A. a. O., s25. „Der stoizistische Weise ‚identifiziert sich‘ mit der Quasi-Ursache. Er

richtet sich auf der Oberfläche ein, auf der Geraden, die diese durchquert, im Zufallspunkt, der diese Linie zieht oder durchläuft.

Darum ist er wie der Bogenschütze... Wer den Bogen spannt, muß den Punkt erreichen, an dem das Anvisierte auch das Nicht-Anvisierte ist, das heißt den Zielenden selbst, und an dem der Pfeil auf seiner Geraden entlang fliegt und dabei sein eigenes Ziel erfindet, den Punkt, an dem die Oberfläche der Zielscheibe gleichermaßen die Gerade und der Punkt ist, der Schießende, das Schießen und das Geschoß.“ In: A. a. O., s183/184

⁹¹ Wirken die Risse nicht als tiefe Spalten und Verletzungen der Oberfläche, sondern als intermittierende Stellen bzw. Öffnungen, entsteht gerade durch die Durchlässigkeit der porösen Oberflächenstruktur Stabilität. Die Sprünge oder Risse zeichnen die Umrissstruktur, die das jenseits von ihr liegende verborgen hält.

⁹² „Die biologische Hirntheorie hat stets den wesentlichen Oberflächencharakter des Gehirns hervorgehoben (ektodermischer Ursprung...) Die modernen Forschungen heben die Beziehungen der Gebiete kortikaler Projektionen zu einem topologischen Raum hervor: „Die Projektion verwandelt tatsächlich einen euklidischen Raum in topologischen Raum“... wobei ein vermittelndes Relationensystem die euklidischen Strukturen wiederherstellt [Gilbert Simondon: L'individu et sa

pern zum Unkörperlichen über, indem wir dem Grenzverlauf folgen... über die Oberfläche entlang gleiten. s27 Durch das Gleiten längs der Oberfläche, der Grenze gelangt man wie bei einem Möbiusschen Band (Abb. 11) auf die andere Seite... s25/26 die... nur die umgekehrte Richtung ist. s27 Die fortlaufende Einheit der Vorder- und der Rückseite ersetzt alle Tiefenabstufungen.

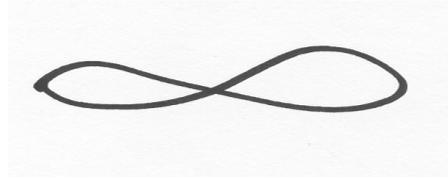


Abb. 11. Gestaltformel des Möbiusschen Bandes: Unendlichkeitsschleife

s161 Wenn die Oberfläche von Explosionen und Rissen heimgesucht wird, stürzen die Körper in ihre Tiefe zurück, stürzt alles in anonymes Pulsieren zurück, indem die Worte selbst nur noch Affektionen des Körpers sind. (Abb. 12)

kleine Sprünge:



große Sprünge:

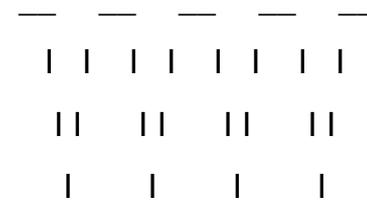


Abb. 12. Skizze⁹¹

s135/36 Es verhält sich hier... anders als bei einem Organismus; dieser nämlich sammelt sich unablässig in einem inneren Raum, um sich gleichsam in den äußeren Raum auszubreiten, zu assimilieren und zu veräußerlichen. Seine Membrane... tragen die Potentiale und erneuern die Polaritäten, sie bringen den Innenraum und den Außenraum... in Kontakt... Der ganze Inhalt des Innenraums steht topologisch mit dem Inhalt des Außenraums auf den Grenzen des Lebenden in Kontakt; in der Topologie⁹² gibt es... keine Distanz.

s296 Das Phantasma entwickelt sich in dem Maße, wie die Resonanz eine Zwangsbewegung einführt, die die Basisserien

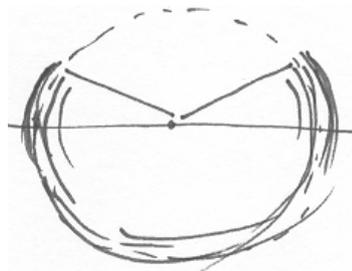
]] übersteigt... Das Phantasma hat eine pendelartige Struktur: die von der Bewegung des Objekts = X durchquerten beiden Basisserien; die Resonanz; die Zwangsbewegung mit größerer Amplitude als die erste Bewegung. Wie wir sahen, ist die erste Bewegung die des Eros, der auf der intermediären physischen Oberfläche operiert... Die Zwangsbewegung, die die Desexualisierung repräsentiert... operiert zwischen den beiden äußersten Enden der ursprünglich Tiefe und der metaphysischen Oberfläche⁹³... Die größte Gefahr dieser Zwangsbewegung ist das Durcheinander der Extreme... der Zusammenbruch der Oberflächen... Umgekehrt... besteht die größte Chance der Zwangsbewegung jenseits der physischen Oberfläche in der Bildung einer metaphysischen Oberfläche mit größerer Weite, auf die sich sogar die verschlingenden-verschlungenen Objekte der Tiefe projizieren: so daß wir Todesinstinkt die Gesamtheit der Zwangsbewegung und metaphysische Oberfläche ihre vollständige Amplitude nennen können. (Abb. 13) s298 Die Idee, daß Eros stimmhaft sei und der Todesinstinkt Schweigen, ist buchstäblich zu nehmen.

genèse physio-biologique. Paris 1964, s262] In diesem Sinne sprechen wir von einer Konversion der physischen Oberfläche in metaphysische Oberfläche oder von einer Induktion dieser durch jene.“ In: Deleuze, a. a. O., s274/275

⁹³ „Die Grenze... die zwischen allen Körpern zusammengenommen und den sie umhüllenden Begrenzungen einerseits und irgendwelchen Sätzen andererseits verläuft... nennen... wir... die metaphysische Oberfläche. (transzendentes Feld)“. In: A. a. O., s160/161



Basisserien



Resonanz: Zwangsbewegung mit größerer Amplitude als die erste Bewegung; (Phantasma)

Abb. 13: zwei Skizzen

Exzerpt aus

Heiner Mühlmann: Die Natur der Kulturen. Entwurf einer kulturgegenetischen Theorie. (Ästhetik und Naturwissenschaften; Bildende Wissenschaften – Zivilisierung der Kulturen) Hrsg. v. Bazon Brock, Wien/New York 1996

Decorum und Architektur:

s54 *In der Geschichte der gräko-römischen Europakultur gibt es... seit der klassischen Epoche der griechischen Kultur... bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, als eine neue Kultur der Liberalität... und... autonomen Ästhetik entstand... das Regelsystem des decorum. s55 Das decorum... legt... die Wachstumsregeln der westlichen Architektur fest... die als externe Grundlage für einen Genetischen Algorithmus fungieren können... der Architektur vom Komplexitätsgrad der Westlichen Hochkultur erzeugen kann... Dabei wird... das Ziel verfolgt, zu zeigen, wie aus sehr wenigen lokalen Regeln sehr komplexe Globalstrukturen entstehen können.*

s56 *Raumgrenzen der Räume ersten Grades sind die Membran des Einzellern, das Ektoderm der Mehrzeller, die Haut der Menschen... Der Einzeller besitzt eine Raummembran, durch die ein Unterschied zwischen Außen und Innen erzeugt wird... Durch das Vorhandensein der Raumgrenze wird die Organisation des lebenden Systems erst ermöglicht... Räume ersten Grades besitzen... Öffnungen, die ein kontrolliertes Ein - und Auslassen bewirken. s57 Der Raum zweiten Grades ist die Verstärkung der Raumgrenze ersten Grades... Räume zweiten Grades... schützen... gegen schädliche Umwelteinflüsse... Orthogonalität... die statischen Gesetze der Architektur, eine Kombination der Gravitationsgesetze und der Kohäsionskräfte des Baumaterials, bringen das Prinzip der senkrechten Aufstellung des Stützbalkens und der Wand hervor... Aus der rechtwinkligen Ecke... als Resultat der Bautechnik... entsteht... der dreidimensionale Raum der Zentralperspektive... im 15. Jahrhundert von... Alberti erfunden... Vorläufer des Cartesianischen Raums... Räume dritten Grades umschließen die Raumeinheiten zweiten Grades und übernehmen das Prinzip der Ein - und Auslassöffnungen... Das Prinzip... führte zur Erfindung von Bögen... Der Bogen erlaubt gegenüber dem geraden Steinbalken die größten Spannweiten der Stützen in der Steinarchitektur.*

KK

KK s58 *Unter der... Bedingung... dass... der Raum dritten Grades entstanden ist... wird... ein Bild des Raums zweiten Grades... geschaffen... und Räume ersten Grades in die Räume zweiten Grades... projiziert. s59 Der Triumphbogen ist ein Bild des Stadttors. Er ist ein Tor, das in keinen realen Innenraum hineinführt. Er wird von der Attica gekrönt, die keine hochgezogenen Verschlussgitter zu verbergen hat. Seine Bogenöffnungen werden von korinthischen Säulen flankiert, die von den Tempeln übernommen sind. s58 Der Tempel ist nicht ein Haus, er bedeutet ein Haus... Symbolische Adhäsion von Räumen ersten Grades erscheint... als... Ornament... als Anbringen von... Akanthusblättern, Rosetten... Tierkörpern, Menschenkörpern an Stellen der Gebäude, die eine strukturelle Ähnlichkeit mit den applizierten Objekten aufweisen. s59 Wird... der Triumphbogen... im Lauf der Architektur-entwicklung zur Schnittstelle zwischen Realraum und virtueller Realität... entsteht des weiteren Projektion in einen Symbolraum... Er bildet die Rahmenformen für Altarbilder und für Theaterbühnen. Diese... Architektur... ist... selbst bereits virtuelle Realität... dargestellt im Medium von hartem, greifbarem Baumaterial.*

Decorum und Eigenwert: Architektur, Rede, Geste:

LL s65 *Wenn... mit deutlichem Bezug auf die umgebende Architektur eine Rede gehalten wird, so gewinnt das decorum eine selbstreferentielle Eigenschaft. Das decorum des Bauwesens... fragt, was im Inneren des Gebäudes stattfindet und findet dort das decorum der Rede⁹⁴... Dieses... leistet das Gleiche, indem es nach dem Inhalt der Rede fragt... Im Referenzbereich des decorum eines Mediums erscheint das decorum eines anderen Mediums... Es entsteht Eigenwert... wenn sich decorum... auf decorum... bezieht... Eigenwerte sind gleichbleibende Strukturen, die entstehen, wenn ein Operator in rekursiver Form auf sich selbst einwirkt... Die Rede wird gehört. Der Redner... wird gesehen. Er bildet eine figure-fond-Beziehung mit dem Gebäude. Auch sie wird während des Hörens der Rede visuell wahrgenommen. Außerdem werden wahrgenommen: die Bewegungen des Körpers, die beim phonetischen Erzeugen der Sprache... entstehen, ferner der physiognomische Ausdruck, der durch die Folge der Sprechakte hervorgerufen wird, etwa, wenn jemand sagt ‚halt‘! oder ‚gib her‘! Dieser Überschneidungsbereich von Sprache, Mimik und Handlung... ist zugleich der Bereich der Geste⁹⁵... Dabei wird die Geste zugleich als figure-fond-Beziehung zur Architektur visuell wahrgenommen. In diesem Überschneidungsbereich*

⁹⁴ Decorum und Sprache: „Durch Rhetorische Figuren... wird gegen die Regeln der korrekten Sprache verstoßen... die Fehler werden wiederholt, so daß Regeln der Fehler entstehen. Diese nach Regeln erzeugte falsche Sprache wird... Ornament genannt und nach den decorum-Regeln mit der richtigen... Sprache verknüpft... Anweisungen über die decorum-Regel erteilen seit der frühesten Zeit der Westlichen Kultur die Lehrer der Rhetorik... Die Familie der Metalogismen enthält Rhetorische Figuren wie die Litotes und die Retinentia, die im Griechischen apopiopsis heißt. Im Metalogismus wird... die Bedeutung des Diskurses... verschoben, was nur aus der Situation der Szene zu erkennen ist. Ein Beispiel aus dem ‚Cid‘ von Corneille: ‚Va, je ne te hais point!‘... ist... ein korrekter Satz ohne Rhetorische Figur. Doch der Zuschauer versteht, daß Celimene damit ausdrückt: ‚Ich liebe Dich‘... außerdem, daß diese Liebe von extremer Leidenschaft geprägt ist, und daß Celimene ihr Gefühl nicht ausdrücken kann, weil sie es nicht ausdrücken darf. Die harmlose negative Aussage ist demnach eine hochpathetische Rhetorische Figur... Die Litotes realisiert Affekt-kommunikation in der Tarnung der Symbolkommunikation“. Heiner Mühlmann: Die Natur der Kulturen [Anm. 18], s62/63. „Bei der Auslösung des stärksten Gefühls in der Rhetorik muß der Redner aufhören zu sprechen.... es ist... die Technik des Weglassens... s66 Eine Rede besteht... aus den vier... Abschnitten proe-

mium, narratio, argumentatio, peroratio (Einleitung, Vermittlung der notwendigen Sachinformation, überredende... Argumentation, Schluß). Die... Intensität... muß sich... von der narratio zur argumentatio steigern.“ In: A. a. O., S. 76

⁹⁵ Decorum und Geste:
„Unter dem Stichwort actio lehren die Theoretiker der Rhetorik, mit welchen Gesten die Rede unter Bezug auf die Inhalte und die psychologische Dynamik zu begleiten ist... Auch die Frage... wie welche Geste auszuführen und an welchen Stellen der Rede sie einzusetzen ist... wird... vom decorum beantwortet... In Quintilians „Institutio oratoria“... sind 76 unterscheidbare Gesten genau beschrieben... Alle in der actio gelehrt Gesten dürfen sich nur auf die Rhythmik und die Methodik der Sprache beziehen... Gebärden, die sich in der Art der mimetischen Abbildung in redundanter Weise auf die Redeinhalte beziehen, sind verboten... Wenn beispielsweise der Redner das Wort ‚oben‘ ausspricht, so darf sein Zeigefinger nicht zur Verdeutlichung nach oben weisen... Seine Geste darf lediglich den Sprachfluß begleiten... Die ästhetische Konsequenz dieser Regel wird deutlich, wenn ein Schauspieler auf der Bühne eine der vielen rhetorischen Szenen des westlichen Theaters unter strikter Befolgung der Quintilianschen Gestenlehre spielt: Der Schauspieler wird selbst zum Redner, der... die Bühnenillusion... verläßt... und... Teil der

des decorum müßte in besonderem Maße Eigenwert des decorum anzutreffen sein, denn decorum inszeniert sich im Raum des decorum, und beides wird in einem einzigen Kanal wahrgenommen: im Bereich der sichtbaren Strachpragmatik und der Geste.

s68/69 Die niederländischen Rederejker veranstalteten im 16. und 17. Jahrhundert Redewettbewerbe. Sie errichteten zu diesem Zweck Bühnen mit einer Hintergrundwand aus Holz und Leinwand... Sie... stellte eine triumphbogenartige Fassade dar... und... bildete den Sichthorizont für den rhetorischen figure-fond-Bezug... Das decorum der Geste... wirkt... auf das decorum der Rede... und... beide... wirken... auf das decorum der Architektur... Alle erhalten... sich gegenseitig in einer stasisartigen Starre...⁹⁶ Es handelt sich um eine Struktur, die nicht von einem Künstler geschaffen worden ist... Ihre Regeln wurden von Generation zu Generation vererbt.

Regel des unsichtbaren Bildes (Alberti) und Neurobiologie:

s73 Leon Battista Alberti veröffentlichte während der 30er Jahre des 15. Jahrhunderts seinen... Tractat „De pictura“.
s76 Die Regel der Unsichtbarkeit des Affektbildes wird von Alberti aus den überlieferten Regeln der Antike gewonnen und für die Renaissance vorausgesagt...: Ein Bild, das ein starkes Gefühl auslöst, sei nicht im üblichen Sinne sichtbar, wie ein Bild, das in Ruhe betrachtet und wiedererkannt wird. Deshalb dürfe der Maler nicht versuchen, es zu malen, er müsse vielmehr an der entsprechenden Stelle eine kunstvolle Lücke erfinden. s75 Während der Hochrenaissance... benutzte... man... nicht den verhüllenden Schleier, den Alberti empfahl, sondern der Wechsel von Licht und Schatten.

s76 Gibt es in der... Neurobiologie... eine nachträgliche Begründung für das Funktionieren dieser zweitausendjährigen Regel?... Die Verbindung zwischen der Wahrnehmung des Objekts, das... starke Angst auslöst... und der Auslösung der Angst... ist... eine Leistung des Erinnerungsvermögens... Für die neurozerebrale Isolierung des Affektbildes, etwa des Angstbildes einer Schlange, ist folgende neurobiologische Entdeckung wichtig: Es gibt zwei Wege im Neurozerebralsystem, die den sensorischen Input weiterleiten, beurteilen und in motorische Aktion umformen. Es gibt einen schnelleren Weg und einen langsameren Weg. s77 Die organische Disposition, die bewirkt, daß affektkonditionierte Bilder immer schneller und verschwommener sind, ist bei allen Menschen gleich. Sie ist genetisch festgelegt. Es handelt sich um den senso-

LL

MM

neuronalen Gabelungspunkt zwischen dem Cortexkanal und dem Non-Cortexkanal: Besitzt ein Bild eine Affektkonditionierung, wird zwangsläufig der neuronale ‚Kurzschluß‘ von der Amygdala (Mandelkern) direkt in die endokrine und muskelmotorische Reaktion ausgelöst. s76/77 Der langsamere Weg, der nur ohne eine Affekt-Konditionierung des visuellen Inputs zugänglich ist, führt vom Thalamus über den Umweg der Sehrinde des Cortex in die Amygdala, die dann Muskelaktionen auslösen kann. Da nur im Cortex das eigentliche Bildsehen und Bilderkennen möglich ist, erscheint in der verkürzten Reaktion, die vom Affektbild erzwungen wird, kein... sichtbares, klares Bild für das Bewußtsein. Es gibt nur einen verschwommenen visuellen Eindruck. Statt von einer Schlange könnte die Angstreaktion auch von einem gewundenen Seil ausgelöst werden... Der Maler... muß aus dem Erinnerungsfundus von individuellen, verschwommenen Affektbildern eines dieser unklaren Bilder in der Phantasie seines Bildbetrachters wachrufen, nachdem er ihn durch die... Wahrnehmungsrichtung von außen nach innen, in einen bestimmten mentalen Zustand versetzt.

Regelgenerierung und Regelsystem:

Vorwort v. Herausgeber Bazon Brock, sVIII Kulturformen... gehen... aus den regelhaften Prozessen der Ausprägung unserer sozialen Natur hervor... selbst kognitive Prozesse... unterliegen... in hohem Maß... den Regeln der Naturevolution. s4 Der Programmierer löst eine Aufgabe durch Manipulation von Symbolen... Ihre Bedeutung bezieht sich immer nur auf einen Teilaspekt der im zeitlichen Fluß sich verändernden... Objekte... Symbole abstrahieren von der zeitlichen Veränderung der Gegenstände, auf die sie sich beziehen... Der symbolische Traum von der Ewigkeit blickt mit Melancholie auf die Vergänglichkeit... Die Furcht vor dem Tod führt zum Streben nach Überwindung des Todes durch Ewigkeitsmythen... Symbolsysteme, die auf das ganze Universum ausgedehnt werden... Das genetische Lernsystem dagegen nähert sich seinem Ziel mit Hilfe des Todes... denn die Taktschritte, in denen sich genetisch evolvierende Systeme vorwärts bewegen, sind die Schritte von einer Generation zur nächsten... Es entsteht... genetische Selbstorganisation... nach dem s3 Erkenntnisinstrument ‚Genetischer Algorithmus‘... Nach einer Theorie, die... ihre... s83 Grundlagen aus der Thermodynamik und aus der Genetik... gewinnt... s109 läßt sich... die Entstehung der Regeleinstellung... durch genetische Algorithmen beschreiben... Genetische Beschreibbarkeit... bedeutet

Realität des Zuschauers... wird... Die Abwesenheit des Körpers in der rhetorischen actio ermöglicht den stärksten Effekt des Gestensystems: die Rückkehr des Körpers... Gestenregeln beziehen sich auch auf das Tragen des Kostüms... Die Toga greift... auf die Technik des Drapierens zurück... Dabei entsteht... Asymmetrie... weder... besondere Eleganz noch... Vernachlässigung... Nur der rechte Arm ist frei beweglich. Er ist bis über den Ellenbogen nackt. Alle oben beschriebenen Gesten werden nur mit diesem Arm ausgeführt. Der linke Arm wird von der Toga umwickelt. Er muß in leicht angewinkelter Position Verharren, damit die Toga ihren Sitz behält.“ Folgende „Regel... erscheint im Quintilianischen System als Geste Nr. 65... Während der argumentatio in Angelegenheiten von höchstem Rang... soll... der Redner... als Resultat einer erregten Gestikulation die Toga so in Unordnung bringen, daß sie ihren Halt auf der Schulter verliert, zu flattern beginnt und auf die Unterarme herunterrutscht... In der Kombination, Geste NR. 65 und aposiopesis... erweckt... der Redner... den Anschein... als könne er nicht weitersprechen... Es ist... ein Umschalten von der Symbolkommunikation... in die Affektkommunikation... Diese... ist angewiesen auf die Präsenz des Körpers... Ein Ereignis wird vergegenwärtigt und fühlbar gemacht... Es wird... nicht über ein vergangenes abwesendes Ereignis berichtet“. In: A. a. O., s66, 67, 68

⁹⁶ „Damit wäre das Erscheinen der Kombination, Geste 65/aposiopesis/triumphbogenartiger Hintergrund, in der Entwicklung der Westlichen Kultur nachgewiesen.“
In: A. a. O., s69

⁹⁷ Davon ausgehend, dass Kulturen Kriegerkulturen sind, vertritt Mühlmann die These: „Die Beherrschung einer Kultur durch Krieg ohne kriegsbezogene globale Regeleinstellung (decorum) führt zu einem nicht regulierbaren Zustand... Eine Kultur, die einmal ästhetisch ist, kann nicht zurück zur decorum-Kultur...“. In: A. a. O., s135. „Rousseau sagt in den ‚Fragmenten‘ (XVI,9, In: Polit Schr.) ‚Außer der Untätigkeit künden die Freien Künste auch die Ungleichheit der Vermögen an, die Freude an überflüssigen Dingen und die Einführung des Luxus‘.“ In: A. a. O., s91/92

Zugriff auf Bereiche der eigenen Natur, die nicht in der Wahrnehmung und nicht im Denken erscheinen. s110 Ein Mensch kann die Schwere seines Körpers fühlen... dennoch bleibt... ihm sein innerer Aufbau des Körpers verborgen... Propriozeption ist die Selbstwahrnehmung eines Organismus. s70 Das decorum ist... eine Operationsregel, die auf andere Regeln oder Merkmale wirkt und ihnen Ränge zuweist. Ein Teil der decorum-Operation wirkt aber stets auf sich selbst... Dieses... führt dazu, daß bei allen decorum-Operationen verstärkt eine bestimmte Operation erhalten bleibt: Die Eigenoperation. Die hier vorgenommene Isolierung der Eigengeste der Westlichen Kultur... ebenso wie die Beschreibung einer affektiven kulturellen Propriozeption... könnte wichtig sein... für die... Frage... ob die kulturelle Propriozeption in allen Phasen der Evolution erhalten bleibt, was es bedeutet, wenn sie verschwindet, und durch welche Kräfte ein derartiges Verschwinden bewirkt wird.⁹⁷

Regelstruktur - Mathematische Funktion

Infolge automatisierter Prozesse tritt neben der Frage, worin die Bedingung einer Funktion besteht, verstärkt die Frage auf, durch welche Funktion, welche Bedingung entsteht.

„Von Alan Turing... der 1936 die Turing-Maschine... erfand... ist das... Prinzip bekannt... demzufolge es ‚einem Aberglauben‘ aufsitzen heißt, wenn man der Materialität der verschiedenen denkbaren ‚Digitalrechner‘ zu viel Wert beimißt, weil es vielmehr auf funktionelle Äquivalenzen ankommt: ‚Wenn wir Ähnlichkeiten finden wollen, sollten wir eher nach mathematischen Funktionsanalogien sehen‘. So erklärt die Mathematik die Mechanik für irrelevant.“⁹⁸

„Eine Funktion heißt y von x , wenn jedem Werte der veränderlichen Größe x innerhalb eines gewissen Intervalls ein bestimmter Wert von y entspricht; gleichviel, ob y in dem ganzen Intervalle nach demselben Gesetze von x abhängt oder nicht; ob die Abhängigkeit durch mathematische Operationen ausgedrückt werden kann oder nicht.“⁹⁹ Die Funktion definiert sich selbst, rein durch ihr Verhalten.“¹⁰⁰

Eine mathematische Funktion ist bedingt durch die Entscheidung des menschlichen Entwicklers, sie nicht in der Einstellung der Anpassung und Abweichung zum Unbestimmten bzw. Besonderen der menschlichen Struktur zu bestimmen. Am binären Zahlencode der elektronischen Medien partizipiert der Mensch, indem er ihn als Funktion entworfen hat, in der er nicht existiert. Wird die digitale Struktur des Binärcodes als rein funktionale Struktur aufgefasst, und nicht in ihrer symbolischen, iconischen und indexikalischen Bedingung, Funktion und Wirkung, ist sie nicht auf den Menschen und den ihn umgebenden Horizont hin geöffnet. Sie fasst diese nicht als von ihr Ausgeschlossene. Mensch und Horizont sind in der Struktur des Binärcodes nicht existent. Als morphologische Ausgestaltung ist der Binärcode unsichtbar. Die digitale Struktur des Binärcodes kann als Regelstruktur der Elimination und Formation¹⁰¹ begriffen werden. Sie ist eine duale Struktur.

„Es ist durchaus möglich die Grundzahlen der Mathematik als Archetypen, als Mythen eines kollektiven Unbewußten zu begreifen... als Formationen kollektiven Bewußtseins zu interpretieren. Sie sind im Rahmen der Analogie fruchtbar zur Ideenfindung, jedoch niemals als direkte Deutungsmethode, da ihnen die Eindeutigkeit fehlt.“¹⁰²

⁹⁸ Bernhard J. Dotzler: Papiermaschinen. [wie Anm. 45], s19; Darin zit.: Alan Mathison Turing: Rechenmaschinen und Intelligenz [1950]. In: Ders.: Intelligence Service. Schriften, Berlin 1987 [1950], s156

⁹⁹ vgl. Hermann Hankel: Untersuchungen über die unendlich oft oszillierenden u. unstetigen Funktionen. In: Oskar Becker: Grundlagen der Mathematik in geschichtlicher Entwicklung. Frankfurt am Main 1975.: 1954 [1870], 222f. Zit. in: Dotzler, a. a. O., s343

¹⁰⁰ Dotzler, a. a. O., s343

¹⁰¹ Formation sei als Unterscheidung, In-Formation als Unterscheidung der Unterscheidung aufgefasst.

¹⁰² Gerhart Dotzler: Ornament als Zeichen. Methodologische Probleme der archäologischen Interpretation. (Arbeiten zur Urgeschichte des Menschen, Band 8 Hrsg. v. Helmut Ziegert, Frankfurt am Main/Bern/New York/Nancy 1984, s169

¹⁰³ Georg Cantor: Grundlagen einer allgemeinen Mannigfaltigkeitslehre, [1883]. Auszüge in: Oskar Becker: Grundlagen der Mathematik in geschichtlicher Entwicklung, Frankfurt am Main 1975 [1954], s298. Zit. in: Bernhard J. Dotzler: Papiermaschinen. [wie Anm. 45], s345

¹⁰⁴ Dotzler, a. a. O., s344

¹⁰⁵ „In der Wirklichkeit erscheint dieser unendliche Rapport wie durch ein Guckfenster.“ In: Wolf Kittler und Gisela Kommerell: Unendlicher Rapport. Maurische Muster in Turbo-Pascal. In: Kultur & Technik 3, 1993, s43

¹⁰⁶ Ein reversibler Prozess ist durch Rückkopplung strukturiert. Er ist von einem irreversibeln Zeitverlauf isoliert.

¹⁰⁷ U. a. Prigogine weist, mit Bezug auf Poincaré, darauf hin, dass die Wirkung der Schwerkraft nicht bedingungslos gegeben ist: „Man müsste... die kosmologischen Ursachen kennen, aufgrund deren die Gleichgewichtsferne erhalten bliebe. Es gibt... Möglichkeiten, die bewirken, dass das Universum nicht zwangsläufig wie eine Frucht ist, die vom Baum fällt... auf dem Boden landet und nur mehr verwesen kann... Dem Universum sind die Quellen, die es entstehen ließen, stets gegenwärtig“. In: Ilya Prigogine: Vom Sein zum Werden. Der Pfeil der Zeit und die neue Verzauberung der Natur. (Ilya Prigogine im Gespräch mit Edmond Blattchen) In: Lettre International, Heft 45 II. VJ. Berlin 1999, s46

„ ,Gauß, Cauchy, Jacobi, Dirichlet, Weierstraß, Hermite und Riemann... arbeiteten am Aufbau der neueren Funktionstheorie... der, obgleich völlig frei und ohne transiente Zwecke entworfen und errichtet, dennoch schon jetzt in Anwendungen auf Mechanik, Astronomie und mathematische Physik seine transiente Bedeutung... offenbart‘ “. ¹⁰³ „Cantor... betont, seinerseits im Ausgang von Fourierreihen auf die Spur seiner Mengenlehre gesetzt, die unerläßliche Freiheit der Mathematik - im Namen nicht zuletzt ihrer neuerlichen Anbindung... an... metaphysische Kontrolle.“ ¹⁰⁴

„Ideales“ Muster - Rückkopplung

Die rein funktionale Regelstruktur des Binärcodes ist von Strukturen ihrer funktional-pragmatischen Anwendung zu unterscheiden. Letztere bildet sich im Prozess zwischen der Regelstruktur des Binärcodes und deren Anwendung z. B. als ein bestimmtes Programm. Dieser Prozess der Eliminierung und Formatierung kann zum einen als Übertragungsprozess, zum anderen als Reflexionsprozess aufgefasst werden. In der ersten Auffassung findet die Übertragung einer rein funktionalen Struktur samt deren Potential der Vervielfachung und Reversibilität in ein „ideales“ Muster statt. Das „ideale“ Muster ist durch Rückkopplung und nicht durch Reflexion strukturiert.

„Die unendliche Wiederholung einer endlichen Menge von Figuren ist das ideale Muster für das gilt: Jede Operation, die eine Figur auf eine andere abbildet, bringt das gesamte Muster mit sich selbst zur Deckung.“ ¹⁰⁵

Als „ideales“ Muster können Programme, Systeme mit Bild- und Schriftzeichen, technische Funktionsabläufe, sogar deren Anwendung durch den Menschen bestimmt werden.

Die Integration des Menschen in ein „ideales Muster“ entsteht in der Phantasie oder im Denken möglicher Reversibilität und Vervielfachung des Menschen durch Strukturen der Elimination und Formation. In dieser Bestimmung ist der Mensch als Funktionsmuster in einem reversiblen Prozess ¹⁰⁶ gefasst und unabhängig von Unbestimmtem, wie z. B. von der Wirkung der Schwerkraft ¹⁰⁷, samt der mit dieser zusammenhängenden menschlichen Horizont- erfahrung. ^{108 109}

¹⁰⁸ Zum Unterschied zwischen Reflexion und Transformation: „1623 gibt Johann Amos Comenius ein Werk heraus... Sein Plot... ist... einfach. Ein Ich-Erzähler tritt auf und beschließt, kaum zu dem Selbstbewußtsein gelangt, das ihm, als Ich zu erzählen, überhaupt erst erlaubt, von sich selbst auszugehen, die Welt zu erkunden.“ Der Weltreisende wird von zwei Führern begleitet: dem ‚Allwischer‘ und der ‚Verblendung‘. Von letzterer erhält er eine Brille, die sich als Umkehrbrille erweist. In: Bernhard J. Dotzler: Papiermaschinen. [wie Anm. 45], s21/22. Die undurchdringliche Dichte des in der Weltseins, entspricht dem Aufenthalt im Labyrinth. „Er untersteht einer zweiwertigen Semiologie von Licht und Schatten... in welcher der Schatten als Abwesenheit von Licht und damit noch nicht durch eine ihm eigene Opazität definiert ist.“ In: A. a. O., s23/24 „Anstelle von Kommunikationsproblemen beschreibt Comenius ungehinderte Ein-Sicht: „wie wenn einer dem andern aus dem Aug` geschnitten wäre oder einer in dem andern stäke“ (248)... s28 Die Eigenschaft des Gelehrtengehirns... ist es, wie ein Quecksilberspeicher zu funktionieren, um ...,ein Spiegel‘ werden zu können... und die Repräsentation ist, als reduplizierte, perfekt. (80, 96f)“. In: A. a. O., s29. „Der zweite Teil des Romans verkehrt alles noch einmal ins Gegenteil und kommt aber damit doch nur zur Umkehrung... nicht zur Wendung ...der anfänglichen Umkehrung. Die Brille der Verblendung wird durch die Worte Gottes ersetzt.“ In: A. a. O., s24 „Die Bibel... wird... die rechte Brille, die wahre Grammatik oder Vor- Schrift... Über allem steht das ‚Ortsgedächtnis‘, gleich

Bibelkenntnis. Die Schrift ihrerseits ist Speicher- und Übertragungsmedium zugleich. Wo... Speichern und Übertragen eins sind, mag absolute Kontrolle herrschen, absolute In-Formation, CONTROL aber gerade deshalb (noch) nicht. Und so auch keine COMMUNICATION... Es gibt noch nicht die Unverständlichkeit als das ‚Gefühl von dem unauflöselichen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten, der Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung““. In: A. a. O., s28/29 „Eine Brille aber - um auf den entscheidenden Punkt zu kommen... ist kein Programm. Sie läßt sich zwar in optischen Formeln und das heißt als Abbildungsvorschrift definieren, doch ist sie darum noch lange kein Algorithmus zur Umrechnung bereits gewonnener Einblicke. Noch einmal muß der Roman deshalb alle Bereich der Welt neu in den Blick nehmen, noch einmal seiner Bestimmung nachkommen... ein ‚Tableau‘ zu ergeben.“ In: A. a. O., s25 Durch eine Brille kann ein Mensch seine Umgebung in veränderter Reflexion wahrnehmen. Der Mensch wird nicht transformiert oder/und auf den Horizont einer anderen Umgebung übertragen. Im Reflexionsprozess partizipiert der Mensch an dem ihn umgebenden Horizont, auch wenn er ihn tendenziell vergessen sollte. Es findet eine Berührung zwischen Mensch und Umgebung statt. Der Blick ist so eingestellt, daß er einen an die Schwerkraft des menschlichen Körpers gebundenen Bezug zum Horizont aufweist.

¹⁰⁹ In „Escherschen“ Mustergebilden kann der Betrachterblick als unendliche Zirkulation und entsprechend können die Mustergebilde nicht als topographische Ausgestaltungen, sondern als topologische Gestaltformeln aufgefasst werden.

¹¹⁰ „Die sechsfache Rückkopplung von zwei Bestimmtheiten“ kann als Entschiedenheit zur sechsfachen Unentschiedenheit zwischen zwei Bestimmtheiten beschrieben werden; Zum Begriff der „Unentschiedenheit“ vgl. Hermann Schmitz: Subjektivität. Beiträge zur Phänomenologie und Logik. Bonn 1968, s113f, s120 In: Arabeske Bildfassung 1, Anm. 66 s59/60

¹¹¹ Zum Begriff des „Bestimmten“ und „Unbestimmten“, „Besonderen“: vgl. Hermann Schmitz: Der Spielraum der Gegenwart. Bonn 1999. In: Arabeske Bildfassung 4; Anm. 72, s255/256

¹¹² „Bei den eigentlich ornamentalen Produktionen fehlt... das Prinzip der Veränderung. Das Ornament - so wie es in... Funktionen der Umschreibung des Rahmens, der Grenze, oder als offenkundige Bezeichnung des Dekors (decus im lateinischen heißt auch ‚was sich gehört‘, ‚was anständig ist‘) definiert werden kann - gehört in das von Paul Valéry so bezeichnete ‚ensemble des effets à tendance finie‘ [Paul Valéry: L’Infini esthétique. Paris (Gallimard) 1934], während die räumlichen

Wirkungen... der
,tendance infinie'... für ihn
Merkmal der Ordnung
ästhetischer Dinge... sind...

Ähnliche Feststellungen
können zur Zeitstruktur
gemacht werden, die... in
enger Verbindung mit den
Zeichen des Raums steht...

„Jeder Art von Zeichen
entspricht wohl eine
privilegierte Zeitlinie. [...]

Aber wenn auch jedes
Zeichen seine privilegierte
zeitliche Dimension hat, so
greift doch jede zugleich

auf die anderen Linien
über, hat teil an den
anderen Dimensionen der
Zeit.' [Gilles Deleuze:

Proust und die Zeichen.
Übers. v. Henriette Beese.

Frankfurt am Main/Berlin/
Wien 1978, s23]" In:

Jacques Dugast: Raum-
Zeit-Strukturierung in der
Erzählprosa der Moderne.
Marcel Proust und Georg
Simmel. In: Ursula Franke
und Heinz Paetzold (Hrsg.):
Ornament und Geschichte.

Studien zum
Strukturwandel des
Ornaments in der
Moderne. Bonn 1996,
s278/279

¹¹³ Ein Werk, z. B. ein
Gemälde oder ein Film,
dessen Entstehungszeit
zwanzig Jahre zurückliegt,
wird einen Betrachter
späterer Zeit durch
Ausbildung einer „Patina“,
als bestimmter Zeitaus-
schnitt vergangener Zeit
sichtbar. Ebenso wie die
„Patina“ einer bestimmten
Zeit, kann sich die „Patina“
eines bestimmten Ortes,
einer bestimmten Technik,
einer bestimmten Autor-
Handschrift als bestimmtes

Oberflächendesign
ausbilden. Im Sichtbar-
werden der „Patina“ findet
eine Berührung zwischen
Werk und Betrachter statt.

Ein arabeskes Muster läßt sich als „ideales“ Muster auf-
fassen, das durch sechsfache Rückkopplung von zwei
Bestimmtheiten¹¹⁰ strukturiert ist:

Erstes Prinzip:

Rückkopplung von Endlichkeit und Unendlichkeit

Zweites Prinzip:

Rückkopplung von Konstrukt und Metamorphose

Drittes Prinzip:

Rückkopplung von Figur und Konfiguration

Viertes Prinzip:

Rückkopplung von partieller Sicht und Gesamtsicht

Fünftes Prinzip:

Rückkopplung von Bedeutung und Nicht-Bedeutung

Sechstes Prinzip:

Rückkopplung von Trennung und Verbindung

Musterformierung – Reflexionsprozess; Arabeske Bild- fassung

Wird der Prozess zwischen der Struktur der Elimination
und Formation des Binärcodes und deren Anwendung als
Reflexionsprozess aufgefasst, wird die funktional-pragma-
tische Anwendung in der Einstellung der Anpassung und
Abweichung zur rein funktionalen Struktur des Binärcodes
gefasst. In dieser Auffassung gestaltet sich ein Muster an
der Grenze der Bestimmtheit zur Unbestimmtheit, als
Abgrenzungs- & Vermittlungsstruktur zwischen Mensch
und Regelstruktur aus. Das Muster bildet die Vergänglich-
keit und Unbestimmbarkeit der menschlichen Struktur in
bestimmten Umrissen aus, und bildet damit die Grenze
zur Regelstruktur, in welcher das Unbestimmte nicht exis-
tiert. Ein Reflexionsprozess ist nicht die Rückkopplung von
zwei Bestimmtheiten, sei dies die Rückkopplung von
„Transparenz“ und „Abwesenheit von Transparenz“ bzw.
„Kompaktheit“. Stattdessen gestaltet sich ein Reflexions-
prozess zwischen den Bestimmtheiten „Transparenz“ und
„Kompaktheit“ aus, z. B. als atmosphärisches Zusammen-
wirken von Licht/Schatten oder Hell/Dunkel. In einem
Reflexionsprozess partizipiert der Mensch an einem Mus-
ter: es formiert sich als bestimmter Ausschnitt einer Struk-
tur, die von Prinzipien des Offenhaltens und in ihrem
Orientiertsein am Unbestimmten bzw. Besonderen¹¹¹ des

Menschen geprägt ist. Im Reflexionsprozess eines Musters mit einem bestimmten Menschen und dessen Umgebung, letztere sei bestimmt durch Zeit¹¹², Ort (Horizont, Licht-Dunkel, Schwerkraft), Handlung, Autor (Blick, Handschrift, Wertung) usw., bilden sich Differenzen.¹¹³ Die Differenzen gestalten sich als Umriss einer Musterformierung aus.¹¹⁴ In der Musterformierung werden Bedingung, Funktion und Wirkung des Übertragungsprozesses zwischen Regelstruktur und deren Anwendung fortwährend offengehalten, aktualisiert und in Frage gestellt. Wo, wie und wann sich Grenzen und Differenzen, den verschiedenen Anwendungen entsprechend, ausgestalten, ist von Unbestimmtheit geprägt.

NN

Ein arabeskes Muster ist in einem arabesken Entwurf im sechsfachen Reflexionsprozess zwischen zwei gegensätzlichen Bestimmtheiten ausgestaltet. Im Reflexionsprozess löst sich die Spannung von Gegensätzen nicht auf, vielmehr gestalten sich die Gegensätze als Tendenzen aus, als Differenzen, die in Anpassung und Abweichung zueinander eingestellt sind. Im arabesken Entwurf wirken sechs Prinzipien¹¹⁵ zusammen:

Erstes Prinzip:

Im Reflexionsprozess zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit entsteht Öffnung.

Zweites Prinzip:

Im Reflexionsprozess zwischen Konstrukt und Metamorphose entsteht Organisation.

Drittes Prinzip:

Im Reflexionsprozess zwischen Figur und Konfiguration entsteht Figuration.

Viertes Prinzip:

Im Reflexionsprozess zwischen partieller Sicht und Gesamtsicht entsteht Zusammenschau.

Fünftes Prinzip:

Im Reflexionsprozess zwischen Bedeutung und Nicht-Bedeutung entsteht Bedeutungslosigkeit.

Sechstes Prinzip:

Im Reflexionsprozess zwischen Trennung und Verbindung entsteht Rückbezüglichkeit.

Im Zusammenwirken der sechs Prinzipien bildet sich die Abgrenzungs- & Vermittlungsstruktur zwischen Bestimm-

¹¹⁴ Eine Musterformierung fasst den Umgang und das Umgebensein des Menschen mit bestimmten Regelstrukturen. Umgekehrt werden in einer Musterformierung Regelstrukturen im Reflexionsprozess gefasst: als geöffnete Schlaufenstruktur, als Muster, das sich in der Einstellung der Anpassung und Abweichung zur Regelstruktur unvorhersehbar verändert. Entweder wird dabei aus der Regelstruktur ein bestimmtes Muster ausgewählt oder es wird umgekehrt der Regelstruktur eine Störung zugeführt. Wenn ein bestimmter Mensch einen Abschnitt aus der Regelstruktur als ein bestimmtes Regelmuster oder Programm konfiguriert und damit seine Umgebung markiert entsteht ein bestimmter Ausschnitt aus der Regelstruktur. Die Umriss dieses Ausschnitts bilden die Grenze zwischen Bestimmtem und Unbestimmtem. Sie können sichtbar werden durch ähnliche Wiederholung oder Variation bestimmter Motive, d. h. durch die Anwendung einer bestimmten technischen Struktur auf eine bestimmte Umgebung des Menschen.

¹¹⁵ Siehe auch: Arabeske Bildfassung 1, s58 - 63

¹¹⁶ Vgl. Arabeske Bildfassung 5, s335

tem und Unbestimmtem sechsfach aus: als Struktur der Öffnung, Organisation, Figuration, Zusammenschau, Bedeutungslosigkeit und Rückbezüglichkeit.

Das fünfte Prinzip organisiert und strukturiert das arabeske Muster in einem Prozess, in dem als Schwelle zwischen Bestimmtheit und Unbestimmtheit Bedeutungslosigkeit entsteht. Bedeutungslosigkeit ist weder bestimmte Bedeutung noch bestimmte Nicht-Bedeutung, sondern bleibt vielmehr auf Bedeutung hin geöffnet.

Die mit dem vierten Prinzip genannte „Zusammenschau“ ist nicht nur eine bestimmte, sondern zugleich eine tendenziell besondere Auffassung, in der der menschliche Blick, Indikator eines Reflexionsprozesses zwischen bestimmter und besonderer Struktur ist. Fast eine Ausgestaltung den Menschen, in seiner bestimmten veräußerten und zugleich in seiner besonderen Struktur, wirkt sie als Abgrenzungs- & Vermittlungsstruktur, die dem Menschen ermöglicht, sich, in seinen äußeren Umständen gefasst zu sehen.¹¹⁶

Im arabesken Entwurf wird ein Muster in seiner Ausgestaltung als Musterformierung sichtbar: es kann zum Indikator eines bildnerischen Prozesses werden, in dem Musterformierungen arabesk strukturiert und organisiert werden. In ihm sind weitere Musterformierungen angelegt. Im bildnerischen Prozess wird eine Musterformierung als arabeske Bildfassung sichtbar: als bestimmter Ausschnitt eines Musters, in dem sich Mensch und Muster berühren, als bildnerisch-bildlicher Entwurf. Sichtbar wird ein bestimmtes Ensemble iconischer, indexikalischer und symbolischer Tendenzen.

Das Arabeskenmuster östlich-islamischer Ausprägung gestaltet sich im arabesken Entwurf als Musterformierung eines bildnerischen Prozesses aus. Im Reflexionsprozess zwischen Funktion und Erscheinungsform wird eine Ausgestaltung des Musters sichtbar, in der ein Changieren zwischen Unsichtbar- und Sichtbarwerden seines Trägermaterials, seien dies eine bestimmte Farbe, eine Stuckatur, eine Handschrift oder ein Bauwerk erzeugt wird. Es entstehen Fragen, wie die „Frage nach Sichtbarkeit und Bedeutung“.¹¹⁷

Im Reflexionsprozess eines arabesken Entwurfs kann sich nicht nur das arabeske Muster, sondern können sich auch andere Muster ausgestalten, sichtbar werden und Indikator eines bildnerischen Prozesses werden; seien dies das

NN
■

NN
■

¹¹⁷ Siehe auch: Arabeske Bildfassung 1, s47f. Oleg Grabar beschreibt die Arabeske als Idee. Er zeigt nicht auf die Differenz von Funktion und Erscheinung in arabesken Ausgestaltungen. Die Funktion der Erscheinung wird in seinem Buch nicht in Frage gestellt. Er beschreibt mögliche Funktionen der Arabeske; hauptsächlich bezüglich ihrer Entstehungszeit, bezüglich eines Glaubens an einen unsichtbaren Gott, weist aber auch auf mögliche Funktionen in heutiger Zeit. Vgl. Oleg Grabar: Die Entstehung der islamischen Kunst. Übers. v. Frank Rainer Scheck, Köln 1977 [Original New Haven 1973], s273. Grabar erwähnt ein Buch, das noch geschrieben werden müßte, in dem die Arabeske an konkreten Beispielen zu betrachten und zu beschreiben wäre. In: A. a. O., s278

Muster der zentralperspektivischen Konstruktion, Schriftzeichenmuster, sowie technische Muster photographischer, filmischer oder elektronischer Bildmedien. Andererseits kann sich das arabeske Muster auch in einer Musterformierung ausgestalten, die kein arabesker Entwurf ist.¹¹⁸

¹¹⁸ In Musterformierungen, die nicht auf Verbildlichung gerichtet sind, z. B. naturwissenschaftlicher Ausrichtung. Vgl. s340/34 Oberflächen-Entwürfe

Zentralperspektive – Grotteske; Arabeske Bildfassung

In der abendländischen Bild- und Kunsttradition entstand im 15. Jahrhundert das Muster zentralperspektivischer Konstruktion. Mittels des perspektivischen Musters wird in der Einstellung der Fokussierung und Eliminierung Punktueller erzeugt. Die Punkte werden zu einer zentralperspektivisch-konstruierten Flächenprojektion angeordnet. In der Ausgestaltung einer zentralperspektivischen Konstruktion bzw. eines Bildes ist eine Blickführung angelegt, die den Blick am Konstruktionsmuster und dessen Trägermaterial vorbeischaun lässt. Als „idealer Betrachterblick“ aufgefasst, wird der Mensch tendenziell in das Muster der Perspektive integriert: als Ausgestaltung einer bestimmten Funktion, nämlich der Funktion der zentralperspektivischen Flächenprojektion und deren Einstellung der Fokussierung und Eliminierung.

Das zentralperspektivische Muster weist eine sechsfache Beziehung zwischen je zwei gegensätzlichen Bestimmtheiten auf, welche bereits für das arabesken Muster formuliert wurden. Im zentralperspektivischen Muster ist jedoch eine Praeferenz derjenigen sechs Bestimmtheiten des arabesken Musters gegeben, die zur Singularität neigen. Das sind die Bestimmtheiten: Figur, Konstrukt, Endlichkeit, Trennung, partielle Sicht und Bedeutung. Im Reflexionsprozess mit einer bestimmten Anwendung durch den Menschen gestaltet sich das Muster perspektivischer Konstruktion in einem bestimmten Darstellungs- und Speichermedium als zentralperspektivisch angelegte Musterformierung aus. Eine solche Musterformierung hat ansatzweise die Bedeutung, Umriß der einmaligen Autor- oder Betrachterfigur zu sein, ein endliches, auf einen Fluchtpunkt hin gebündeltes Konstrukt, in dem der menschliche, partielle Blick als idealer, von der Umwelt getrennter aufgefasst wird.

Eine Umgestaltung des Musters zentral-perspektivischer Flächenprojektion ist die Musterformierung der Grotteske. In der Grotteske wird die Betonung der sechs Bestimm-

¹¹⁹ Siehe: Piel-Exzerpt. In: Arabeske Bildfassung 1, s84 - 89

¹²⁰ Die Grotteske wird hier nicht nur als Ausgestaltung einer Verknüpfung, bzw. Kombination aufgefasst. Zu „Grotteske“ und „Kombination“: Bach-Exzerpt. In: Arabeske Bildfassung 2; s130

Gerade im Hinblick auf die technische Struktur des Films sei die Grotteske zudem als die Ausgestaltung einer Differenzierung, einer Potentialdifferenz aufgefasst. Zu „Differenzierung“ und „Potentialdifferenz“ schreibt Deleuze in der Filmstudie „Zeitbild“:

Siehe, Deleuze-Exzerpt (1985/91, s374 „Ist ein Bild gegeben, dann kommt es darauf an, ein anderes Bild zu wählen, das einen Zwischenraum zwischen beiden bewirkt. Es handelt sich hier nicht um eine Operation der Verknüpfung, sondern der Differenzierung. Zu einem gegebenen Potential muß man ein anderes, aber nicht irgendeines wählen, und zwar derart, daß sich eine Potential-Differenz zwischen beiden herstellt, die Produzent eines dritten oder von etwas Neuem ist... das Ununterscheidbare.. heißt... die Grenze sichtbar machen.“ Zum Unterschied zwischen „Sichtbar-machen“ und „Sichtbar-werden“ s. a.: In: Arabeske Bildfassung 3, s214/215

¹²¹ Im Unterschied zur „Differenzierung“, zur „Potential-Differenz“ kann eine als Differenz ausgestaltete Möglichkeit nicht nur als Abstand, d. h.

heiten eines arabesken Musters, die zur Singularität neigen, aufgehoben im Zusammenwirken mit denjenigen Bestimmtheiten eines arabesken Musters, die zur sechsfachen Bestimmtheit der Nicht-Singularität tendieren: zur Konfiguration, Metamorphose, Unendlichkeit, Verbindung, Gesamtsicht und Nicht-Bedeutung. Es entsteht eine groteske Musterformierung, in welcher Bedeutung ebenso wie Nicht-Bedeutung möglich ist. Metamorphotisch-organische Motive werden wiederholt, reproduziert, kombiniert und zu einem Konstrukt aus stereotypen Figuren konfiguriert. Einzelne Motive verbinden sich in der Gesamtsicht zu sich gegenseitig isolierenden Versatzstücken eines Musters. Durch einen unendlichen Wechsel der Sichtweisen entsteht eine Tendenz zum Unsichtbarwerden, bis der Blick „spießt“¹¹⁹. In ihrer ikonoklastischen Tendenz lenkt die Formierung der Grotteske den Blick eines bestimmten Betrachters an sich vorbei und gestaltet sich als endliche Rahmenstruktur einer zentral-perspektivisch angelegten Musterformierung, - sei dies ein Bild oder ein Bauwerk - aus. Eine groteske Musterformierung kann als reflexive Rahmenstruktur für zentralperspektivisch angelegte Musterformierungen aufgefasst werden. Sie verweist auf die Bestimmtheiten des zentral-perspektivischen Musters, indem sie sie ausdifferenziert.¹²⁰

In einem arabesken Entwurf oder einer arabesken Bildfassung werden zentralperspektivisch angelegte oder groteske Musterformierungen vorstrukturiert und im Ansatz sichtbar. Sichtbar werden die Differenzen¹²¹, die im Reflexionsprozess zwischen den Bestimmtheiten des perspektivischen Musters und der menschlichen Anwendung entstehen.

Der Betrachtende einer arabesken Bildfassung, z. B. eines Gemäldes nimmt sich in einer Blickeinstellung wahr, in der ihm ein bestimmter Ausschnitt der Welt changierend zwischen Ausblick und Anblick sichtbar wird. In dieser Blickeinstellung nimmt der Betrachter einen Platz vor dem Gemälde ein, an dem er sich in seiner physischen Erfahrung des Betrachtens sowie seiner Partizipation am Atmosphärischen des ihn umgebenden Horizonts wahrnimmt. Zugleich befindet er sich an einem bezüglich diesem Ort entfernten Standort, einem zeitlich vergangenen, zukünftigen oder zeitlos-phantastischen.

NN

Technische Musterformierung - Automatisiertes zentralperspektivisches Muster; Arabeske Bildfassung

oo Mittels technischer Apparaturen - in der Technik der Druckgraphik, der Druckschrift, der Photo-, Film- und Videotechnik - wird das zentralperspektivische Muster automatisiert. In einer automatisierten Konstruktion ist die Zerlegung und Vervielfältigung von Musterformierungen des zentralperspektivischen Musters angelegt. Im Reflexionsprozess zwischen dem Muster der Automation und den Anwendungen durch Mensch und Darstellungsmedium gestaltet sich eine technische Musterformierung aus. Sie weist zwei gegensätzliche Tendenzen auf: Zum einen die Tendenz zentralperspektivisch angelegter Musterformierung zur sechsfachen Bestimmtheit durch Singularität; zum anderen die Tendenz automatisierter Konstruktion zur sechsfachen Bestimmtheit durch Nicht-Singularität. Wird eine technische Musterformierung in der in ihr angelegten Tendenz zur Bestimmtheit durch Singularität aufgefasst, ist der Blick des Anwenders für bestimmte Zeit so eingestellt, daß der Anwender für sich selbst in seiner körperlichen Auffassung nicht sichtbar ist. Für ihn wird durch den im zentralperspektivischen Muster der technischen Musterformierung integrierten „idealen Blick“ ein „idealer“ Ausblick auf eine am Menschen orientierte Umgebung erzeugt. Wird eine technische Musterformierung dagegen in der Tendenz zur Bestimmtheit durch Nicht-singularität aufgefasst, blickt der Anwender auf einen Abschnitt des technisch-automatisierten Musters, in dem ein tendenziell unsichtbar werdendes „ideales Muster“ angelegt ist: Konfigurationen unendlich vervielfältigt- und wiederholbarer standartisierter Stereotypen neigen dazu, im Überschuß produziert und reproduziert, redundant zu werden. In beiden Auffassungen gestaltet sich die technische Musterformierung in einer ikonoklastischen Tendenz aus. In der ersten Auffassung ist die Distanz zwischen Anwender und Muster zu gering, in der zweiten Auffassung ist sie zu groß, um für den Anwender eine Differenz auszubilden, die einen örtlichen, wie zeitlichen Horizont sichtbar werden lässt, der den Anwender in seiner menschlich-körperlichen Auffassung mit der Formierung des technisch-automatisierten Musters verbindet.

Wird eine technische Musterformierung im arabesken Entwurf gefasst, an ihren Grenzen, in ihrer Bedingung, Funktion und Wirkung, gestaltet sie sich im Reflexions-

Distanz zwischen zwei Bestimmtheiten, Klischees oder Bildern wirken, sondern sich als „Zwischenraum“, als Abgrenzungs- & Vermittlungsstruktur ausgestalten, in der sich Bildliches und Nicht-Bildliches, Bestimmtes und Unbestimmtes berühren. Eine Differenz kann sich als Sichtbarwerdende ausgestalten, wenn sie darin bestimmt wird, auf das Unbestimmte hin geöffnet zu sein, auf die „unergründliche Entscheidung... auf die Existenzweise dessen der wählt“. Deleuze-Exzerpt (1985/91). s375 Vgl. Der „Zwischenraum“ wird hier nicht wie von Deleuze in die Nähe „reiner“ Distanz gerückt, sondern vielmehr als „Zwischenmedium“ oder „leerer Raum“ aufgefasst: Siehe, Schöne-Exzerpt. In: Arabeske Bildfassung 3, s179 - 190

prozess zwischen zentralperspektivischem Muster und technisch-automatisiertem Muster aus. Im Reflexionsprozess bilden sich Differenzen, die eine technische Musterformierung umreißen. Es gestaltet sich ein bestimmter Ausschnitt der technischen Musterformierung aus, in dem sich Muster und Mensch berühren: Eine Abgrenzungs- & Vermittlungsstruktur zwischen einem zentralperspektivisch-automatisiertem Muster und besonderer menschlich motivierter Muster-Auswahl, eine Grenze des Sichtbaren bzw. ein Horizont der den Menschen umgebenden Atmosphäre. Sichtbar wird ein bestimmter Ausblick auf einen „idealen“ Ort, der von einem bestimmten Abschnitt des „idealen“ technischen Musters als bestimmte, am Menschen orientierte Ausgestaltung umrissen wird.

Ist eine technische Musterformierung als arabeske Bildfassung ausgestaltet, ist sie auf den gegenwärtigen Augenblick ihres Vollzugs durch den Menschen bezogen, auf seine Partizipation, indem er motiviert ist, zu versuchen, sich in bestimmten räumlich-zeitlichen Umständen sichtbar zu werden. Wird eine technische Musterformierung in einem bildnerischen Prozess arabesk organisiert und strukturiert, kann sie als arabeske Bildfassung sichtbar werden, in der weitere Musterformierungen vorstrukturiert sind.

oo

Zeitverlauf – Reversibilität/Irreversibilität; Arabeske Organisationsstruktur

Im Reflexionsprozess zwischen Muster und bestimmter Anwendung, bildet sich ein bestimmter Musterschnitt, in dem die Berührung von Mensch und Muster stattfindet. Dieser Ausschnitt kann als Ausschnitt der prozessualen Struktur der Reflexion aufgefasst werden: als Zeitausschnitt, als ein Ensemble von Zeitmomenten. In verschiedenen Zeitausschnitten sind verschiedene Strukturierungsmuster von Zeit angelegt, die unterschiedliche Fragestellungen herausfordern. Korrespondiert z. B. eine Frage zur künftigen Entwicklung technischer Apparate mit einem Muster der Linearperspektive mag sie lauten: Was ist zukünftig technisch machbar? Wird Zeit nach dem Muster einer perspektivischen Konstruktion strukturiert, werden von einem nicht sichtbar werdenden Fluchtpunkt aus Sachverhalte fokussiert, eliminiert und nach dem Prinzip der Folgerichtigkeit von Ursache und Wirkung in Vergangen-

heit, Gegenwart und Zukunft line-arperspektivisch angeordnet. In einem anderen Zeitausschnitt kann der Verbund Vergangenheit-Gegenwart-Zukunft in der Rückkopplungsstruktur des arabesken Musters strukturiert werden. Dies mag zu Fragen über das Zusammenwirken von reversiblen und irreversiblen Momenten führen; über die Wirkung von Zeitablauf und Gleichzeitigkeit, von Zeit und Zeitlosigkeit.

Jeder Zeitausschnitt ist als Ausschnitt der prozessualen Struktur der Reflexion, welche in ihrer Öffnung auf den Menschen und das Unbestimmte hin nicht durch Reversibilität, sondern durch Irreversibilität bestimmt ist, ebenfalls durch Irreversibilität bestimmt. Die Struktur des Reflexionsprozesses kann auch als Zeitverlauf aufgefasst werden, der im durch Irreversibilität bestimmten Verbund aus Vergangenheit-Gegenwart-Zukunft Zeitausschnitte strukturiert und organisiert. Als Abgrenzungs- & Vermittlungsstruktur bestimmter Ensembles von Zeitmomenten, bestimmt der Zeitverlauf verschiedene Zeitausschnitte in Umrissen und hält sie für den Wechselprozess mit anderen Zeitausschnitten offen.

In der Einstellung der Anpassung und Abweichung des Zeitverlaufs zu einem bestimmten Menschen entsteht die Vorstrukturierung einer bestimmten Geschichte. In dieser wird der Mensch zum einen in seinem Integriertsein in die Irreversibilität des Zeitverlaufs aufgefasst, im Alterungsprozess des an die Schwerkraft gebundenen menschlichen Körpers. Zum anderen wird der Mensch als am Zeitverlauf Partizipierender aufgefasst, der diesen durch sein menschlich-reflektierendes Handeln mitbestimmt.¹²²

PP

Ein Zeitausschnitt kann Indikator eines bildnerischen Prozesses werden, wenn der Mensch im Zeitausschnitt integriert, sowie an dessen atmosphärischer Veränderung¹²³ partizipierend gefasst wird. Im bildnerischen Prozess wird der Zeitausschnitt als bestimmte Geschichte sichtbar und als Fassung dieser Geschichte ausgestaltet.

Der Zeitverlauf lässt sich als arabeske Organisationsstruktur auffassen, die sich aus der Beziehung reversibler und irreversibler Strukturen bildet. Sie ist keine Rückkopplungsstruktur, keine Struktur der Elimination und Formation. Sie gestaltet sich als prozessuale Reflexionsstruktur zwischen Raum und Zeit¹²⁴ aus. Sie ist als Gestaltformel mit sechs Prinzipien bestimmbar und zugleich in ihrer Funktion, Wirkung und Bedingung auf das Menschliche und Unbestimmte geöffnet.

¹²² „Daß unsere Wahrnehmung eine Geschichte hat, ist... unumstritten wie die Einsicht, daß unser Bild von Geschichte... wahrnehmungsabhängig ist... Unter dem Merkwort ‚Aisthesis materialis‘... folgt... die... Erörterung der historischen Vermittlungsfunktion technischer Medien und verschiedener Künste bis zur Frage, welcher Logik Wahrnehmung und Vergessen der jüngsten und eigenen Geschichte unterliegen.“ In: Bernhard J. Dotzler und Ernst Müller (Hrsg.): Wahrnehmung und Geschichte. Markierungen zur Aisthesis materialis (Literaturforschung, hrsg. im Auftrage des Forschungsschwerpunktes Literaturwissenschaft v. Eberhard Lämmert) Berlin 1995, sVllf Zu verschiedenen Zeit-Entwürfen, siehe auch: Gunter Gebauer und Christoph Wulf: Zeitmimesis. In: Diesselben (Hrsg.): Praxis und Ästhetik. Neue Perspektiven im Denken Pierre Bourdieus. Frankfurt am Main 1993, s292f, v.a. s304-311

¹²³ Als Veränderung der Atmosphäre kann z. B. der Wechsel von Tag und Nacht aufgefasst werden, oder aber die Veränderung eines Oberflächendesigns, einer „Patina“.

¹²⁴ Zu „Raum“ und „Zeit“: „Einsteins Raum-Zeit... war vor allem Raum... Zeit wurde mit Hilfe von Lichtgeschwindigkeit gemessen... Bei Hawking... dominiert... genauso... der Raum... In meiner Arbeit... ist... eher die Zeit das vorrangige Element, und der Raum formiert sich ein wenig den Charakteristiken der irreversiblen Phänome

Elektronische Musterformierung - Digitales Muster; Arabeske Bildfassung

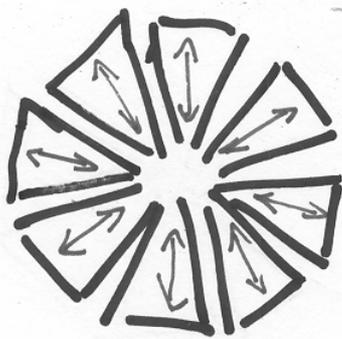
ne entsprechend... Wenn...
 die Zeit, die Richtung der
 Zeit, dasjenige ist, was
 unser Universum kohärent
 macht, weil ein Felsen
 altert, ein Planet altert...
 weil wir alle in derselben
 Richtung altern – dann ist
 der Pfeil der Zeit diejenige
 Eigenschaft, die allem, was
 sich im Universum
 befindet, gemeinsam ist“.
 In: Ilya Prigogine: Vom Sein
 zum Werden. [wie Anm.
 107], s44

¹²⁵ Elektronische Medien:
 Software und Hardware

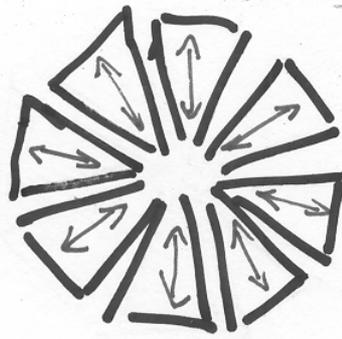
¹²⁶ Abweichungen des
 Systems - Fehler oder
 Zufälle - werden hier als
 notwendig gewordene
 Möglichkeiten aufgefasst.

Ein zentralperspektivisch-automatisiertes Muster technischer Apparate kann in elektronischen Medien¹²⁵ in ein digitales Muster transformiert werden. Die materiellen Grenzen der unterschiedlichen technischen Medien werden tendenziell unsichtbar. Die binäre Regelstruktur elektronischer Medien ist als Funktionsstruktur auf Formatierung angelegt, nicht auf Formierung. Sie lässt an ihrer morphologischen Ausgestaltung vorbeischaun. Durch die Digitalisierung werden eine einmalige zentralperspektivisch angelegte Musterformierung, sowie eine irreversible menschliche Anwendung integrierbar und transformierbar in Programme und formatierte Funktionsabläufe, in welchen Vervielfachung und Reversibilität angelegt sind. Ein Anwender kann für bestimmte Zeit in seiner körperlichen Auffassung umrissen werden: Die Umrisse seiner Ausgestaltung werden nicht nur konstruiert, zerlegt und vervielfältigt, sondern digitalisiert, konfiguriert und formatiert. Wird das digitale Muster elektronischer Medien als „ideales“ Muster aufgefasst, ist es von der Rückkopplung geprägt, zwischen der Bestimmtheit des automatisierten zentralperspektivischen Musters und des digitalen Musters, das durch Reversibilität und Vervielfachung bestimmt ist. Zentralperspektivisch angelegte Musterformierungen bilden sich in dieser Auffassung in einer tendenziell unendlichen Zirkulation zu Stereotypen aus, die dazu neigen, in einem „Streumuster“ redundant und unsichtbar zu werden. In dem oder aus dem System heraus auftretende Abweichungen¹²⁶ werden im System integriert. Wenn das digitalisierte Muster elektronischer Medien im Reflexionsprozess mit einer bestimmten Anwendung gefasst wird, die am Organismus Mensch, an dessen begrenzter körperlicher Auffassung orientiert ist, bildet sich eine elektronische Musterformierung aus. In dieser Auffassung sind Anwender und digitale Struktur in Anpassung und Abweichung zueinander eingestellt. Der Anwender wird hier in seiner Körperlichkeit und seinen damit zusammenhängenden Denkweisen und Entscheidungen, als bestimmte Ausgestaltung eines irreversiblen Alterungsprozesses aufgefasst. Die digitale Funktionsstruktur wird als Struktur der Elimination und Formation aufgefasst, welche durch Rückkopplung, Reversibilität und Zeitlosigkeit bestimmt ist.

Wird eine elektronische Musterformierung im arabischen Entwurf, in ihrer Bedingung, Funktion und Wirkung, an ihren Grenzen gefasst, gestaltet sie sich als bestimmter Zeitausschnitt aus, in dem sich digitales Muster und menschlich motivierte Anwendung berühren. (Abb. 14) Wird sie im Reflexionsprozess zwischen zentralperspektivisch-automatisiertem Muster und digitalem Muster sichtbar, wird die elektronische Musterformierung arabeske Bildfassung. Sie ist Abgrenzungs- & Vermittlungsstruktur zwischen Bild und Muster, Einmaligkeit und Wiederholung, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, sowie Irreversibilität und Reversibilität.



Augenpunkte im Zentrum



Strahlende Objekte im Zentrum

Abb. 14. Zwei Skizzen¹²⁷

Menge – Masse; Arabesker Entwurf und Verbildlichung

QQ

Die Anwendung rein funktionaler Strukturen in technischen und elektronischen Medien erzeugt einen Produktionsprozess, der Vervielfältigung, Vervielfachung und Momente der Reversibilität aufweist. Die Produkte sind vom Prinzip der Ersetzbarkeit und massenreproduzierbaren Verteilung geprägt. Spätestens seit dem 20. Jahrhundert wird jedes Ensemble iconischer, indexikalischer und symbolischer Tendenzen, jeder bildlich-bildnerische Entwurf, zur potentiell unendlich reproduzierbaren Ausgestaltung, zum Allgemeingut und Klischee: zum Image.

RR

Die Verwissenschaftlichung der Wahrnehmung, insbesondere deren Technisierung und Psychologisierung, sind einer Wahrnehmungsorganisation zuträglich, deren Ziel nicht Bildwerke sind, die darauf angelegt sind, eine Orientierung an der Tradition des Geschmacks entstehen zu lassen. Ziel ist dabei weniger die Partizipation eines bestimmten Autors oder Betrachters an einer Menge bzw. einem

¹²⁷ Flusser-Exzerpt, s353 - 360

Flusser hat die Vorstellung von elektromagnetischen Strahlen, die gebündelt – im Dienst der Augen – zu einer Welt werden, zu einer wahrscheinlichen Welt, die den Menschen so umgibt, dass er sich daran partizipierend imaginieren kann. Dieser Vorstellung von Imagination entspräche wohl ein Blick, der, schematisch aufgefasst, zwischen sehenden Augenpunkten und strahlenden Objektpunkten changiert.

¹²⁸ Zu „Menge“ und „Ensemble“: B. Bolzano, G. Cantor, I. Prigogine:

- Bernhard Bolzano: „Ich kann mir die Menge... oder, wenn man so lieber will, das Ganze... der Bewohner Prags oder Peking denken, ohne mir einen jeden dieser Bewohner im Einzelnen, d. h. durch eine ausschließlich ihn nur betreffende Vorstellung, vorzustellen.“
In: Bernard Bolzano: Paradoxien des Unendlichen. Hrsg. v. A. Höfler, Hamburg 1955 [1921, Original Leipzig 1851], s15; zit. in: Philippe Seguin: Vom Unendlichen zur Struktur [wie Anm. 64], s126 - „Unter einer ‚Mannigfaltigkeit‘ oder ‚Menge‘ verstehe ich... allgemein jedes Viele, welches sich als Eines denken lässt, d. h. jeden Inbegriff bestimmter Elemente, welcher durch ein Gesetz zu einem Ganzen verbunden werden kann.“ In: Georg Cantor: Gesammelte Abhandlungen mathematischen und philosophischen Inhalts. Hrsg. v. E. Zermelo, [Berlin

1932] Hildesheim 1966, s204; zit. in: Seguin, a. a. O., s156
 „Ich definiere... die Menge... als eine Zusammenfassung... Darum habe ich auch das Wort ‚Menge‘... im Französischen mit ‚ensemble‘... übersetzt... Eine Zusammenfassung ist aber nur möglich, wenn ein ‚Zusammensein‘ möglich ist‘ [Cantor zitiert nach Walter Purkert und Hans Joachim Ilgands: Georg Cantor. Basel/Boston/Stuttgart 1987, s158/59]... wenn deren Elemente ‚zu einem Ganzen‘ gedacht werden können... Cantor weist auf das Widersprüchliche einer Menge aller Mengen hin... Fragen wir, ob die Menge aller Mengen, die sich nicht selbst als Element enthalten, sich selbst als Element enthält, so ergibt sich: enthält sich diese Menge selbst als Element, dann enthält sie sich nicht, und umgekehrt.“ In: Seguin, a. a. O., s154-156
 Zur Problematik der „Gesamtheit aller Gesamtheiten“ s. Deleuze-Exzerpt (1983/89), Anm. s64, s367
 - Ilya Prigogine: „Wenn wir... angenommen rote und blaue Moleküle in gleicher Menge haben, so ergibt dies eine Mischung... Fern vom Gleichgewicht jedoch... tritt... eine räumliche Organisation in Erscheinung... Die eine Substanz nimmt bestimmte Orte ein, die andere andere... Man beobachtet... eine Art Kristallographie des Nichtgleichgewichts. Was damit gezeigt wird, ist zunächst die konstruktive Rolle des Nichtgleichgewichts und sodann die Ungewissheit... Jede... der vielen solcher ...Strukturen

Ensemble¹²⁸ iconischer, indexikalischer und symbolischer Tendenzen sowie am bildnerischen Prozess¹²⁹, sondern vielmehr die Integration der Masse unbestimmter Anwender in eine festgelegte Struktur.¹³⁰ Eine Menge fasst ihre Bestandteile als Teile eines bestimmten Ensembles, in einer bestimmten Zusammengehörigkeit. In der Masse sind einzelne Teile austauschbar und ersetzbar. Im Zustand des Integriertseins in die Musterstruktur der Masse werden die Anwender zu Musterfiguren des Individuellen, und als solche austauschbare Stereotypen. Sie können als austauschbare Images in den (Bild)-Medien zirkulieren. Eine Folge der massenmedialen Produktion ist ein Überschuss an Stereotypen, seien dies Waren, Zeichen, Musterfiguren und Muster, die dadurch bestimmt sind, außer Funktion zu sein. Der Überschuss, der sich am Rand der zirkulierenden Massenstruktur anhäuft (Abb. 15), partizipiert an der Masse, indem er in Anpassung und Abweichung zur Masse eingestellt ist. Der Überschuss der Massenproduktion bildet eine irreversibel anwachsende und für den Menschen unumgängliche Ausgestaltung. Im Reflexionsprozess zwischen der Struktur der Masse und der am Menschen orientierten körperlichen Horizontbezogenheit formiert sich der Überschuss gleich einer „Randfigur“ der Masse.

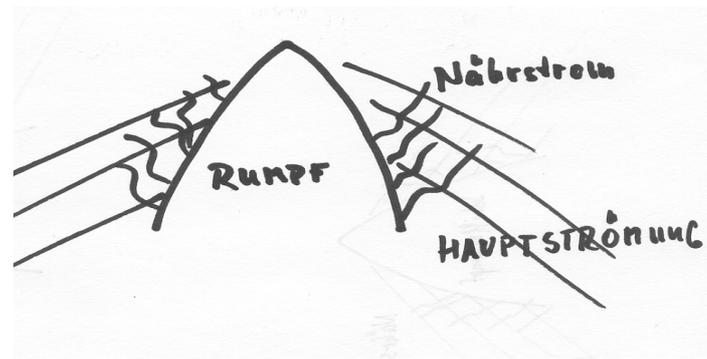


Abb. 15. Skizze¹³¹

In einem arabesken Entwurf wird die Überschussformierung als ein bestimmter Ausschnitt des Überschusses ausgestaltet, als Ausschnitt, in dem sich das Muster der Masse und der Mensch berühren. Es entsteht ein bestimmter Ausschnitt des Überschusses, die „Randfigur“ einer Menge bzw. eines Ensembles, die an der Masse partizipiert.

Als Schwellenfigur zwischen Masse und Menge kann der Überschuss besonderes Bildzeichen eines bildnerischen Prozesses werden, in dem die Musterstruktur der Masse ara-

RR

SS

SS besk organisiert und strukturiert wird: Sichtbar wird eine Abgrenzungs- & Vermittlungsstruktur zwischen dem Andauern des Ersetztwerdens bestimmter Ausgestaltungen und der Vorläufigkeit bestimmter Ausgestaltungen in einem andauernden Prozess. Im bildnerischen Prozess kann sich ein Mensch in seinem Integriertsein in die Masse unbestimmter Anwender imaginieren: Eine bestimmte Menge iconischer, indexikalischer und symbolischer Tendenzen wird in ihrem Verfasstsein sichtbar: Z. B. als Musterfigur eines Künstlers, sei es als Autorfigur eines Werkkomplexes und als Garant des Geschmacks, als Ausgestaltung eines Reflexionsprozesses zwischen der Geschmackskultur der Masse und dem als Kunst etablierten Geschmacksfeld. Soll die Musterfigur nicht in der Masse austauschbarer und vervielfachter Images unsichtbar werden, muß sie als Verbildlichung des Reflexionsprozesses zwischen der individuellen, auf das Unbestimmte des Menschen hin geöffneten Ausgestaltung der Masse und der in die Masse integrierten Musterfigur individueller Ausgestaltung sichtbar werden. Sichtbar wird eine bestimmte Menge von Images/Klischees. Diese werden in ihrem Zusammenwirken Motive, die auf das Unbestimmte hin so geöffnet sind, dass sie als Indikatoren eines bestimmten Raumes oder atmosphärischen Oberflächendesigns zusammenwirken.

Menschenfassung – Reflexion/Imagination; Arabeske Bildfassung

TT Der Zustand, in dem ein Mensch nahe daran ist „den Boden unter den Füßen zu verlieren“ und sich am Rande der Ich-Begrenzung erlebt, mag ihn motivieren, in „drehender Bezugnahme auf sich selbst“¹³² über den Umweg des „Anderen“ nicht nur eine Distanz, sondern eine Differenz zu erzeugen¹³³, einen Zwischenraum¹³⁴, in dem er sich selbst, dem anderen darstellt. Eine solche Ausgestaltung stellt den Menschen nicht zur Schau oder präsentiert ihn, sondern ist über den Umweg des Vorbeizeigens an sich selbst auf sich selbst zurückgewendet. Die Struktur der Selbstdarstellung zielt nicht auf einen Kommunikationsprozess, in dem Schlüsse gezogen werden, sie verhindert eher Schlussfolgerungen. Selbstdarstellung ist weder Selbstbezüglichkeit, d. h. Abkürzung, die die Differenz mit dem Anderen nicht enthält, noch bloße Auseinandersetzung (Sichtbarmachung) eines Selbst mit der Umgebung.

kann mit... Wahrscheinlichkeit auftreten... Im Zusammenhang mit der Wahrscheinlichkeit... kommt... die Ungewissheit ins Spiel... Es gibt Möglichkeits-Dynamiken... Man könnte beinahe sagen, daß die biologischen Moleküle Moleküle sind, die die Zeit inkorporiert haben... Denn der... Pfeil der Zeit kann unterschiedliche Strukturen entstehen lassen: zum Beispiel Wirbel, in denen Milliarden von Molekülen auf weitere Milliarden von Molekülen folgen. Wenn wir aber die Zwänge, die auf diese Wirbel wirken, wegnehmen, verschwinden sie. Im Gleichgewicht ist alles einfach und stabil. Fern vom Gleichgewicht kann Komplexes und Instabiles auftauchen... Wir zeigen... daß die Zukunft, wie z.B. in den Dissipativen Strukturen, nicht determiniert ist... Die Ursache... liegt... darin, daß sich die Systeme, in denen diese Phänomene auftreten, nicht von einzelnen Teilchen, sondern von Ensembles ausgehend erklären; die Physik muß sich mit Ensemble-Strukturen beschäftigen.“ In: Ilya Prigogine: Vom Sein zum Werden. [wie Anm. 107], s42f. Zum Begriff des Ensembles außerdem: s. a. Anm. 63

¹²⁹ Mit einer Namensplakette etikettiert, kann ein Bildwerk als fertiges Produkt in der Warenzirkulation funktionieren.

¹³⁰ Diese Struktur ist u. a. auf Verwaltung, Manipulation oder Zerstreung angelegt.

¹³¹ Der Überschuß kann mit der Formierung eines Nährstroms

verglichen werden, der sich an den Rändern einer Hauptströmung in entgegengesetzter Richtung bildet.

¹³² Ein Entwurf, der eine Wahrnehmung, die sich in „drehender Bezugnahme auf sich selbst“ vollzieht, thematisiert und ausgestaltet sei genannt: A. E. Poe beschreibt einen Blick, der zwischen einem, den Dingen zu nahen und deshalb „wahrnehmungsspeichernden“, phantastischen Blick und einem zu fernen, analytischen Blick auf die Dinge changiert. Im „changierenden Blick“ entsteht durch eine an den Horizont gebundene „Drehung auf dem Absatz“, durch eine Drehbewegung zwischen Phantasie und Analyse die geistige Zusammenschau der Dinge, die Imagination. Vgl. Arabeske Bildfassung 4

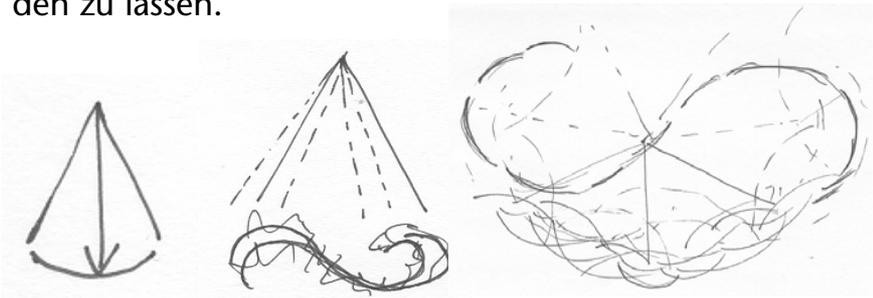
¹³³ Zur Unterscheidung von „Differenz“ und „Distanz“: Deleuze verwendet den Begriff „Distanz“ gleichbedeutend mit „Differenz an sich“, „Potential-Differenz“ oder „reiner Differenz“. „Nicht die Differenz hat ‚bis zum‘ Widerspruch ‚zu gehen‘... sondern der Widerspruch hat die Natur seiner Differenz zu offenbaren, indem er sich an die ihr entsprechende Distanz hält... Die Idee... die Disjunktion... von zwei Bestimmungen... als solche zu bejahen ist eine topologische... und schließt jede Tiefe oder Überhöhung aus, die mit der Identität auch das Negative wiedereinführen würden... Wir sind... Fluktuationen... reine Intensitäten... umfassen in sich das Ungleiche, Differenz an sich... mit denen

Der Mensch formiert sich in der Selbstdarstellung, indem er sich als Differenz zwischen bestimmter veräußerlichter und besonderer menschlicher Struktur ausgestaltet. In der Differenz kann sich der Mensch selbst über den Anderen reflektieren. Die Differenz kann als Zwischenraum oder als Raum der Oberfläche aufgefasst werden, welche den Menschen atmosphärisch schimmernd¹³⁵ umgibt. Die Gestaltformel dieser Oberfläche ist nicht ein geschlossenes Möbiusband¹³⁶, das in seiner Selbstbezüglichkeit der Groteske¹³⁷ nahe steht. Vielmehr ist im Raum der Oberfläche die selbstbezügliche Endlosschleife an ihren Rändern geöffnet, entsprechend der Gestaltformel der *Figura serpentina* (Abb. 16).



Abb. 16. Gestaltformel für schimmernde Oberfläche: Skizze nach Paul Klee: Freie Linie in Begleitung von Licht und Schatten.

Der Raum der Oberfläche, der an seinen Öffnungen sichtbar wird, kann als arabeske Ausgestaltung mit intermittierenden Stellen aufgefasst werden. In einer arabesken Ausgestaltung des Menschen fasst der Mensch eine Ausgestaltung seiner selbst und das ihn Umgebende fluktuierend¹³⁸ (Abb. 17) im Zusammensein verschiedener Ansichten und Blickweisen auf, als Frage nach den Grenzen menschlichen Lebens, dessen Möglichkeit oder Unmöglichkeit. Es ist der Versuch, das schon Unmögliche durch das nicht mehr Mögliche zu fassen, die Differenz zwischen Möglichem und Unmöglichem auszugestalten und dadurch die Umrise des noch Möglichen sichtbar werden zu lassen.

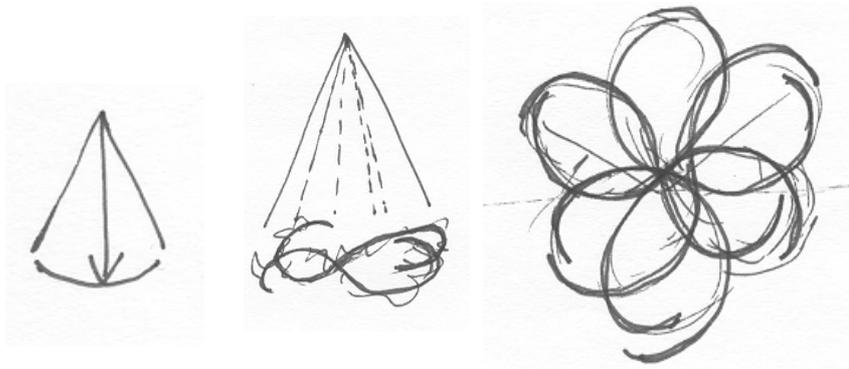


Auf Horizont bezogene, intermittierende Bewegung

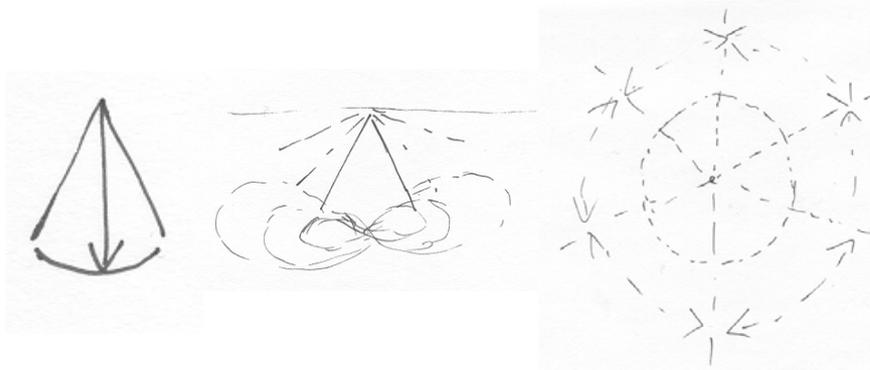
TT

UU

UU



Intermittierende Bewegung ohne Horizontbezogenheit



Ununterbrochene Bewegung
(Unendlichkeitsschleife) ohne Horizontbezogenheit

Abb. 17. Skizzen: Beispiele für verschiedene Entwicklungsmöglichkeiten der Pendelbewegung

Jeder Versuch, sich in der Einstellung der Anpassung und Abweichung zu einem selbstreferentiellen System auszugestalten, wird in diesem selbstbezüglich, austauschbar, und dadurch als solcher unmöglich. Am Rand des Systems - die „Masse“ sei als ein selbstreferentielles System gekennzeichnet - ergibt sich durch Anhäufung und Abtragung materieller Überschuss. Der Mensch kann sich als Überschuss oder Überrest der Masse am Rande seiner Unmöglichkeit auffassen. So kann er mit dem „Erkenntnisinstrument ‚Genetischer Algorithmus‘“ zum einen die Masse als „Eigenoperation“ des Systems auffassen, das Mühlmann als „Regelsystem des Dekorums“ untersucht hat. Zum anderen kann er durch „Selbstwahrnehmung“¹³⁹ Regeln seiner Entscheidungen, mit dem selbstbezüglich gewordenen Regelsystem des Dekorums reflektieren. In diesem Reflexionsprozess werden bestimmte Umriss des Materiellen und Zeichenhaften ausgestaltet, durch die der Mensch als Randfigur der Masse an deren Abtragungsprozess partizipiert. Das selbstreferentielle System „Mas-

wir verschmelzen... daß Ich ein anderer ist“. Siehe, Deleuze-Exzerpt (1969/93), s377 - 381 „Die Person... überschreitet... selbst die Grenze und... wird... im Verlauf des Fabulieraktes ein anderer... Es sind reine Sehende, die lediglich noch im Bewegungsintervall existieren... Das Bild ist von der Außenwelt abgeschnitten... (neuverkettete Stückwerke)... in einem fortdauernden Austausch... verweisen... Wahrnehmung und Erinnerung, Reales und Imaginäres, Physisches und Mentales oder vielmehr deren Bilder... aufeinander... und... kreisen... um einen Punkt der Ununterscheidbarkeit... Dieser Punkt... ist... das zweiseitige Bild, das zugleich aktuell und virtuell ist... Gleichwohl gibt es eine Verschiedenartigkeit zwischen beiden Seiten, allerdings keine Unterscheidbarkeit, solange die Randbedingungen nicht genau bestimmt sind“. In: Deleuze-Exzerpt (1985/91), s372 - 375 Entsprechend dieser Analyse ist der Mensch in allen seinen Bewegungen, einschließlich der Distanz-Überschreitung selbst - in ihrer Bestimmung durch die „reine“ Distanz selbstbezüglich - austauschbar, blind oder „rein sehend“, unsichtbar oder sichtbar. Diese Organisationsstruktur ist analog derjenigen Struktur, die die Groteske ausbildet. Siehe, Piel-Exzerpt, Erstes und Zweites. In: Arabeske Bildfassung 1 und 4, s84 - 89; s242 „Distanz“ wird vorliegend als Abstand zwischen zwei Bestimmtheiten aufgefasst, „Differenz“ als Zwischenraum, als intermittierende Stelle zweier Bestimm-

heiten. Eine Ausgestaltung der „Differenz“ kann als arabeske Ausgestaltung aufgefasst werden. Diese ist durch eine Drehbewegung, bzw. einen „changierenden Blick“ bestimmt.

¹³⁴ Zu „Zwischenraum“ siehe auch, Schöne-Exzerpt. In: Arabeske Bildfassung 3, s179 - 195

¹³⁵ Zum Reflexionsprozess, in dem aus einer Blendung, ein Schimmern entsteht: Siehe, Rohmer-Exzerpt. s361-366

Zu „Blendung“, siehe, Flusser-Exzerpt, s353 - 360

¹³⁶ Siehe, Skizze zur Gestaltformel: Unendlichkeitsschleife. Deleuze vergleicht Oberfläche und Möbius-Band: „Wir gehen von den Körpern zum Unkörperlichen über, indem wir dem Grenzverlauf folgen... über die Oberfläche entlang gleiten... Durch das Gleiten längs der Oberfläche, der Grenze gelangt man wie bei einem Möbiusschen Band auf die andere Seite... die... nur die umgekehrte Richtung ist... Es verhält sich hier... anders als bei einem Organismus“.

Deleuze-Exzerpt (1969/93). s377-381 Denkt sich der Mensch in seinem Gebundensein an einen Organismus, wird er sich weniger im Zustand des Gleitens, sondern vielmehr im Zustand des blinden Ausrutschens auf dem Möbiusband wahrnehmen, das keine Lücken ausbildet, an welchen er Halt finden könnte. Die Frage zum menschlichen Verhalten in einem sich selbst organisierendem System der Fluktuationen führt zur Beschäftigung mit Ensemble-Strukturen. S. Anm. 128

se“ kann als monumentalisierte groteske Rahmenstruktur aufgefasst werden, die sich an ihren Umrissen nicht nur umstülpt, sondern durch die Randablagerungen des Überschusses die poröse Oberfläche einer Abtragungsstruktur bildet. Die Sprünge der Oberfläche können als intermittierende Stellen einer arabesken Ausgestaltung wirken.

Ist ein bestimmter Mensch motiviert¹⁴⁰, die besondere, unbestimmte menschliche Struktur als bestimmte, nämlich als im Überschuss der Masse verborgengehaltene, sichtbar werden zu lassen, kann er Indikator eines bildnerischen Prozesses werden. Der Reflexionsprozess der arabesken Fassung und der bildnerische Prozess sind in Abweichung und Anpassung zueinander eingestellt. Im bildnerischen Prozess wird die arabeske Auffassung des Menschen, die Berührung zwischen bestimmter und besonderer menschlicher Struktur nicht nur ausgestaltet, sondern als solche sichtbar. Die Berührung wird sichtbar als Versuch, vom Leben aus jenseits der Grenze des Lebens zu blicken und von dort auf das Leben zurückzublicken, ohne die Grenze zur Körperlosigkeit zu überschreiten. Die Überschreitung der Schwelle zwischen Leben und Tod wird im bildnerischen Prozess vollzogen, sie wird imaginiert. In der Imagination wird der Mensch sichtbar, in einer bestimmten Veräußerlichung bzw. an einer Oberfläche, die ihn in bestimmter Weise verborgenhält. Die Risse oder intermittierenden Stellen der Oberfläche können als Zwischenraum oder Atmosphäre aufgefasst werden, die sowohl den als „Randfigur der Masse“ sichtbar werdenden Menschen als auch das selbstreferentielle System „Masse“ umgibt.¹⁴¹

Den Begriffen „Bild“ und „Muster“ seien die der „Sichtbarkeit“ und der „Unsichtbarkeit“ zugeordnet. Ein Muster gestaltet sich ikonoklastisch, zur Offen- oder Geschlossenheit tendierend aus, ein Bild dagegen in ikonischer, auf den Reflexionsprozess zwischen Bestimmtem und Unbestimmtem geöffneter Tendenz. Dem Bild entspricht die Auffassung des Menschen als Individuum (Ich = Ich); dem Ensemble von Bildmotiven, die des Subjekts (Ich bin ein anderer); dem Muster, die des Menschen als präindividuelles Feld (Ich ist ein anderer). Wird ein Mensch als Muster, d. h. als unaufhörlicher Austausch von Motiven aufgefasst, gestaltet sich sein Körper am Rand des Musters als Überschuss aus. Im Reflexionsprozess zwischen seiner an den Körper gebundenen Wahrnehmung und Selbst-

¹³⁷ Piel-Exzerpt. Erstes und Zweites. Arabeske Bildfassung 1 und 4, s84 - 89; s249

¹³⁸ Zu „Fluktuationen“, zum „Werden“ von Universum, Mensch und Wissenschaft schreibt Ilya Prigogine: „Fluktuationen... sind... das, was das Nichtgleichgewicht charakterisiert... Fern von Gleichgewicht nehmen die Fluktuationen... zu... Das Leben ist eine Fluktuation der Materie, und innerhalb dieser Fluktuation haben sie andere Fluktuationen... (Stephen Jay Gould)... Ich glaube daß die Schöpfung des Universums... ebenfalls eine Fluktuation ist. Das Universum stammt von einem Prä-Universum ab, dem Quantenvakuum... das... höchstwahrscheinlich... durch seine Fluktuationen das Universum geschaffen hat... Ein Quantensystem, selbst wenn es leer, d. h. frei von Teilchen oder Anregungen ist... besitzt... noch eine Energie... und weist... bereits Fluktuationen auf... Der Übergang zwischen dem Prä-Universum und dem Universum ist für mich vor allem ein Problem von der Leere, die bereits potentielle Teilchen enthält, zu wirklichen Teilchen. Teilchen, die sich trennen können, die Sterne, Planeten bilden und schließlich das Leben hervorbringen. Ich würde sagen, die Schaffung der Welt ist die Erschaffung der Freiheit. Denn diese wirklichen Moleküle können in alle Richtungen streben, sie können Strukturen bilden, während die Leere eine potentielle Welt war... voll von in der Schwebe befindlichen Möglichkeiten. Ich denke... dass die Schaffung der Welt... eine Schaffung von Möglichkeiten ist, von denen bestimmte realisiert werden und andere nicht. Es gibt ein Problem der Zugehörigkeit...

des Menschen zur Welt... Auch die... Soziologie... geht... nicht vom einzelnen Individuum aus... sondern muß sich... wie die Physik... mit... Ensemblestrukturen beschäftigen... Das wesentliche Element in der Beschreibung der Soziologie und der Ökonomie... ist jedoch... der Entscheidungsmechanismus... und der ist... im Fall von Molekülen... doch ein anderer als im Falle vom Menschen... Aber es ist möglich, bestimmte Elemente auf den Menschen zu übertragen... Beim Menschen hängt eine Entscheidung... von der Erinnerung an die Vergangenheit und der Antizipation der Zukunft ab... Die Zeit bedeutete... Wahl der Werte... Die Philosophie hat stets die Zeit betont... Ich glaube... wir... erreichen... mit den Entscheidungen, den Möglichkeiten... eine... Vernunft... in der wissenschaftliche Wahrheit nicht im Gewissen oder Determinierten besteht, und in der das Indeterminierte und Ungewisse nicht als Unwissenheit gilt. Und zwar deshalb nicht, weil es in der Natur, die wir beschreiben, Freiheit gibt, die ihrerseits jene innere Freiheit ermöglicht, die wir empfinden... Das Universum... als isoliertes System, mit einer Maschine gleichgesetzt... verlangt nach einem ‚Uhrmacher‘... Dagegen ist ein... Universum... das sich selbst organisiert, ein Universum, in dem man das Recht hat, zu wählen und... es... Freiheit und Verantwortung... gibt... Die Selbstorganisation... diese Konstruktion von innen heraus... kann... von den Gesetzen der Natur selbst herrühren, sie kann auch auf einem äußeren Programm beruhen... Wenn das Pendel das Symbol des deterministischen Universums war, dann

würde ich sagen, daß das Kunstwerk das Symbol jenes Universums ist, das wir heute sehen. Wenn Sie eine Fuge Bachs nehmen, so gehorcht sie Regeln, doch gibt es auch unerwartete Passagen; das sind ‚Bifurkationen‘. Es ist diese Mischung aus Determinismus und Unvorhersehbarkeit.“ In: Ilya Prigogine: Vom Sein zum Werden. [wie Anm. 107], s42f

¹³⁹ Mühlmann-Exzerpt, s382 - 386

¹⁴⁰ Beim Menschen können stärkste (Affekt-)Gefühle - sei dies Sehnsucht und/oder Angst - durch Verborgengehaltenes ausgelöst werden. Diese Erkenntnis war bereits Grundlage für Alberts Rat, in einem Gemälde anstelle der Abbildung des höchsten Gefühls eine Lücke zu lassen. Auch in der Neurobiologie wurde der Zusammenhang zwischen einem angstausslösenden Gefühl und der Wirkung eines verschwommenen Gebildes nachgewiesen. Vgl. Mühlmann-Exzerpt, s382 - 386. Die durch Verborgenes ausgelösten Gefühle können Motivationen für bildnerische Prozesse werden. Für Poe ist Melancholie die „angemessenste... Tonart für die Dichtung“ als deren Auslöser er die Sehnsucht des Dichters nach „überirdischer Schönheit“ sieht. Poes Dichtungs-Entwurf zielt auf die Ausgestaltung einer Schwelle zwischen Irdischem und Überirdischem, zwischen Leben und Tod, von der aus die überirdische Perfektion imaginiert werden kann. Vgl. Seguin-Exzerpt. In: Arabeske Bildfassung 4, s332/333 P. Valéry's Motivation zur Erforschung des Menschen ist von einer „geistig-sentimentalen“ Krise ausgelöst. Um diese zu überwinden, versucht er, Mechanismen seines Denkens

und Fühlens einer „präzisen Menschenbeobachtung“, zu unterziehen. „Mon 'système' - c'est moi". In: Vgl. Jürgen Schmidt-Radefeldt (Hrsg.): Paul Valéry. Philosophie der Politik, Wissenschaft und Kultur. Tübingen 1999, s70-88. Diesbezüglich auch Philippe Seguin: „Nicht Stille... wird angestrebt, sondern... eine Überfülle an Sinnmöglichkeiten, in deren Mitte, als Problematik, die Einheit des Ichs steht. Selbst wenn dieses Ich möglichst abstrakt ist.“ In: Philippe Seguin: Vom Unendlichen zur Struktur.[wie Anm. 64], s150. Valéry selbst äußert sich: „Jene Liebhaber der Analyse... die... sich nicht damit begnügen, lediglich die Spielbälle ihrer Begabungen zu sein, sie erfahren es bald, daß das Problem der Erfindung der Formen und der Ideen eines der heikelsten ist, die eine geübte spekulative Vernunft sich stellen könnte. Auf diesem Forschungsgebiet wäre alles ganz neu zu erschaffen - nicht etwa nur die Mittel und die Methoden, die Worte und die Begriffe - sondern darüberhinaus, und vor allem andern, müßte man erst einmal den eigentlichen Gegenstand unserer Wißbegierde definieren.“ Paul Valéry: Zur Theorie der Dichtkunst. Aufsätze und Vorträge. Übertr. v. Kurt Leonhard, Frankfurt am Main 1962, s9 Die „geistig-sentimentale“ Krise lässt sich auch mit der Geistesverfasstheit der Melancholie oder Langeweile beschreiben. Eine angemessene Auffassung von „Melancholie“ in heutiger Zeit ist in Th. Wimmers Entwurf einer „Ästhetik der Langeweile“ gegeben. „Das... eigentümliche(n) Schwanken und scheinbar unzusammenhängende(n) Nebeneinander von... grund- und bodenlosen Trübsinn... und Tiefsinn...

wahrnehmung¹⁴² kann sich der Mensch als sichtbar werdende Grenze oder als atmosphärischer Zwischenraum zwischen Mustern und/oder Bildern fassen. Hier fasst sich der Mensch als Indikator für eine bestimmte Menge von Bildmotiven, als eine Verbildlichung des Menschen auf, in welcher der Mensch nach der Gestaltformel der *Figura serpentina* organisiert und strukturiert ist. In einer solchen arabesken Bildfassung wird der Mensch sichtbar als Schwellenfigur bzw. als Verfasser eines Ensembles iconischer, indexikalischer und symbolischer Tendenzen. Wenn die Motive des Ensembles nicht mehr auf einen oder mehrere Verfasser zurückzuführen sind, ist der Verfasser ein Anderer geworden. Dann sind aus dem Ensemble der Motive austauschbare Klischees geworden. Diese können im Zusammenwirken mit der Motivation eines Verfassers erneut zu Motiven werden und als Motive einer bestimmten Menschenfassung sichtbar werden.

melancholischer Langeweile... könnte... man... ihren phantasmagorischen Aspekt nennen... ergänzt durch den skeptisch-nüchternen Grundzug, der dem Zustand der Langeweile eigen ist. Bezieht man diese beiden grundsätzlichen Charakteristika auf die Ästhetik, so enthüllt sich die Langeweile als ein äußerst ambivalentes Schwellenphänomen: Künstlerischer Schein wird durch die Langeweile ebenso erzeugt wie er durch sie zerlegt wird.“ In: Thomas Wimmer: Ästhetik der Langeweile - ein kunsttheoretischer Versuch. In: Widerspruch: Münchner Zeitschrift für Philosophie, 12. Jahrgang, Sonderheft: Walter Benjamin, München Dezember 1992, s48/49. „Nicht die... Flucht vor ihr macht die Potentiale einer Ästhetik der Langeweile nutzbar; genausowenig ihre posthistorische Festbeschreibung in einer neuen Prächtigkeit und Ornamentalisierung... Adäquat(er) erscheint es mir, die Langeweile... als eine...

unberechenbare, aber zugleich auch offene Spannungsfigur... zu entziffern. So ist sie präziser Ausdruck und Apotheose der Gleichgültigkeit und Indifferenz des modernen Fortschritts wie auch dessen Gegenteil: Ort seiner möglichen Unterbrechung und Stillstellung, ja Stillung der vom Fortschritt konsequent übergangenen Bedürfnisse und Intentionen.“ In: A. a. O., s56/57

¹⁴¹ Während es bei der Ausgestaltung des Nährstroms (s. Anm. 131) eine gerichtete Bewegung der Hauptströmung gibt, ist bei dem selbstreferentiellen System „Masse“ nicht von einer Gerichtetheit der Bewegung auszugehen. Die Frage ist, wie sich die Vermischung und Auflösung zentripedaler und zentrifugaler Kräfte ausgestaltet.

¹⁴² Vgl. auch Mühlmann-Exzerpt, s386

Π ~ Ε

Arabeske Organisationsstruktur für Bildfassungen

Arabeske. Bildfassung. Watteau. Rohmer.

Teil 2

LESEANLEITUNG (Zweiter Teil)

Abkürzungen:

ABF = Arabeske Bildfassung

Wat.-Lit. = Verweis auf
Watteau-Module zum ‚Ladenschild‘: Literatúrauswahl

Zeichenerklärung:

(+) (-) (+ -) siehe, Vorbemerkung (Zweiter Teil)

® siehe, Vorbemerkung (Zweiter Teil)

Zitierweise:

Im zweiten Teil der Studie ist durchweg eine kurze Zitierform der Quellenangaben gewählt. Die Quellenangabe ist in Klammern hinter das dazugehörige Zitat gesetzt und wird in unmittelbar folgender Wiederholung derselben Quelle abgekürzt. Beispiel:

(Imdahl 1987, s68)... (l., s70)

Die exakten Quellenangaben befinden sich im Literaturverzeichnis am Ende der gesamten Studie.

INHALTSVERZEICHNIS (Zweiter Teil)

| | |
|---|-----|
| VORBEMERKUNG (Zweiter Teil) | 407 |
| ÄQUIVALENZ – INDEX | 411 |
| Sechs Motivgruppierungen | 411 |
| FASSUNGSVORLAGE ZUR BILDFASSUNG VON WATTEAUS „LADENSCHILD“ | 415 |
| Sechs Tableaux und Index-Tabelle | 416 |
| ALPHABETISCHE RANDMARKIERUNGEN AUS DEN KAPITELN: 'ARABESKE BILDFASSUNG 1, 2, 3, 4, 5, 6' | 429 |
| Kommentierte Randmarkierungen aus ‚Arabeske Bildfassung 1‘ | 430 |
| Kommentierte Randmarkierungen aus ‚Arabeske Bildfassung 2‘ | 437 |
| Kommentierte Randmarkierungen aus ‚Arabeske Bildfassung 3‘ | 443 |
| Randmarkierungen aus ‚Arabeske Bildfassung 4‘ | 453 |
| Kommentierte Randmarkierungen aus ‚Arabeske Bildfassung 5‘ | 457 |
| Kommentierte Randmarkierungen aus ‚Arabeske Bildfassung 6‘ | 470 |
| WATTEAU-MODULE ZUM ‚LADENSCHILD‘: LITERATUR-AUSWAHL | 477 |
| Überblick über die Textauszüge in der Reihenfolge der Module | 478 |
| Neunundsiebzig Module zur Watteau-Literatur | 480 |

| | |
|--|------------|
| FASSUNGSVORLAGE ZUR BILDFASSUNG VON ERIC ROHMERS FILM: ‚RENDEZVOUS IN PARIS‘, 1994 FILMAUSSCHNITT: TEIL III, ‚MUTTER UND KIND‘, 1907‘ | 529 |
| Tableaux: Filmstills und Textzitate | 531 |
| Zuordnung der Randmarkierungen zum Film | 537 |
| Anwendungsbeispiele | 539 |
| ZUSAMMENFASSUNG | 551 |
| Organisationsstruktur der Studie | 551 |
| Zusammenfassende Reflexion | 553 |
| LITERATURVERZEICHNIS | 559 |

VORBEMERKUNG (Zweiter Teil)

Bedingung, Wirkung und Funktion der Oberflächenkonfiguration ‚Arabeske‘ stehen im ersten Teil der Studie im Vordergrund. In folgendem Teil der Studie verschiebt sich der Fokus der Betrachtung auf zwei Bildwerke: Auf das ‚Ladenschild des Kunsthändlers Gersaint‘ von Antoine Watteau und auf den Film ‚Rendezvous in Paris‘ von Eric Rohmer. Die Bildwerke werden in einem Blick aufgenommen, der sich in zwei Richtungen auf den ersten Teil der Studie zurückwendet, um sich dann auf die Erstellung einer Bildfassung zu richten.

Zunächst wird die im Einführungskapitel gegebene Bildbeschreibung zu Watteaus ‚Ladenschild‘ in einen Äquivalenz-Index umgeformt. Wörter der Beschreibung werden ausgewählt und in sechs Motiv-Gruppierungen angeordnet. Die Gruppierungen sind sowohl an den sechs Prinzipien einer arabesken Ausgestaltung als auch an der Betrachtung des Gemäldes orientiert. Als sechs Überbegriffe der einzelnen Motiv-Gruppierungen ergeben sich: Schwelle. Figura serpentinata. Atmosphärisches. Changierender Blick. Bildausgestaltung. Motiv-Rückbezüglichkeit.

Die Veranschaulichung der sechs Überbegriffe erfolgt durch die Anwendung einiger, von der Verfasserin leicht veränderten, Gestaltformeln Paul Klees auf sechs Abbildungen des ‚Ladenschild‘. Daraus ergibt sich die Grobstruktur für die Fassungsvorlage zum ‚Ladenschild‘: Sie besteht aus sechs Tableaux.

Im weiteren werden die alphabetischen Randmarkierungen aus den Kapiteln ‚Arabeske Bildfassung 1-6‘ wieder aufgenommen und im Hinblick auf das ‚Ladenschild‘ betitelt. Sie können auf die jeweils zu einer Randmarkierung gehörige Textstelle in ‚Arabeske Bildfassung 1-6‘ zurückbezogen gelesen werden. In einer tabellarischen Anordnung werden sie den sechs Motiv-Gruppen des Index angepasst. Sie bilden einen grundlegenden Teil der Fassungsvorlage zum ‚Ladenschild‘.

Die Index-Tabelle enthält außerdem einen zweiten Teil der Fassungsvorlage. Dieser bildet sich aus nummerierten Überschriften, die zu Modulen führen, welche Literatúrauszüge der Forschungsliteratur zu Watteaus ‚Ladenschild‘ enthalten.

In einem nachfolgendem Kapitel werden die Watteau-Module in nummerierter Reihenfolge ausgeführt wiedergegeben. Eine Übersicht der zitierten Forschungsliteratur steht am Anfang des Kapitels. Die Literatúrauszüge wurden mit sinngemäßen und einigen wenigen inhaltlichen Anmerkungen (Module: Wat.-Lit. 63, 64, 65) durch die Verfasserin ergänzt.

Im weiteren werden die alphabetischen Randmarkierungen durch Kommentare der Verfasserin zum ‚Ladenschild‘ ergänzt. Sie sind Ausdruck eines bestimmten Anschauungsbeispiels.

Die Kommentierung der Randmarkierungen aus Kapitel ‚Arabeske Bildfassung 4‘ war für die Darlegung der Fassungsvorlage nicht notwendig und wurde deshalb in vorliegender Studie nicht ausgeführt.

Die meisten der Randmarkierungen aus ‚Arabeske Bildfassung 6‘ kennzeichnen Aussagen zum Bereich des Filmischen, Elektronischen und Digitalen, sowie zu allgemeinen Kulturentwicklungen des 20. und 21. Jahrhunderts. Sie stehen in ihrer Anwendung auf das ‚Ladenschild‘ selbsterklärend und ohne ergänzende Kommentare durch die Verfasserin. Die Überschriften der Markierungen beziehen sich auf das im ‚Ladenschild‘ Gegebene. Ihnen ist eine (+), (-), oder (+ -) Markierung beigefügt. Die Markierungen dienen dazu, den Inhalt eines Moduls bezüglich des ‚Ladenschildes‘ entweder in der Einstellung der Anpassung (+), der Abweichung (-) oder changierend zwischen Anpassung und Abweichung (+ -) zu lesen. Die Einstellung der Anpassung entspricht weniger einer unmittelbaren gedanklichen Beschreibung des ‚Ladenschildes‘, sondern eher weiterführenden Visionen. Die Einstellung der Abweichung kennzeichnet eine Ausführung bezüglich des ‚Ladenschildes‘ als eine von ihm wegführende, es in der Konsequenz ausschließende. Die Kommentare enthalten Bezüge zu den Modulen der Watteau-Literatur.

Viele der alphabetischen Randmarkierungen sind in der Index-Tabelle zur Fassungsvorlage des ‚Ladenschildes‘ mit dem Zusatz ‚®‘ versehen. Diese Hinzufügungen öffnen die jeweils dazugehörige Textstelle auf Eric Rohmers Film ‚Rendezvous in Paris‘.

Ein Ausschnitt des Films wird in Filmstills und Textzitate wiedergegeben. Diese Motive sind der chronologischen Reihenfolge des Films entsprechend angeordnet. Die mit ‚®‘ gekennzeichneten Randmarkierungen der Index-Tabelle zur Fassungsvorlage des ‚Ladenschildes‘ werden in einer Tabelle zusammengefasst. Über diese Zuordnungsgruppierungen wird Rohmers Film ‚Rendezvous in Paris‘ sowohl auf ein bestimmtes Bildwerk, nämlich Watteaus ‚Ladenschild‘, als auch auf den Komplex ‚Arabeske Bildfassung 1-6‘ zurückbezogen.

Zu prüfen ist, inwiefern und ob gerade der Computer, in seiner Eigenschaft als technisch-elektronisches Medium, das auf den ersten Blick in Oberflächenstrukturen Gestalt anzunehmen scheint, dazu geeignet ist, Bildwerke in einer arabesken Organisationsstruktur zu fassen. In dieser werden bestimmte Bildwerke so gefasst, dass sie im Abweichen und Angepaßtsein an ihre Fassung auf dem Speichermedium sichtbar und für eine aktuelle Situation geöffnet bleiben. Es scheint nahe zu liegen, die in dieser Studie entwickelten Fassungsvorlagen als Vorlagen für die Oberflächenstruktur einer Computerfassung zu verwenden und die Markierungen und Module als Linkstruktur zu vernetzen. In solcher Weiterverarbeitung werden die einzelnen Textausschnitte und Abbildungen Bestandteil einer noch zu schaffenden Bildoberfläche. Dabei ist die unterschiedliche Gestalt- und Wahrnehmungsstruktur verschiedener Medien zu berücksichtigen. So ist das Verhältnis von Lese- und Betrachterhaltung in einer digitalen Bildfassung ganz anders als in der Drucktextfassung und fordert entsprechend andere Ausführungen. In ersterer ist die Möglichkeit des Tons und des bewegten Bildes gegeben, wodurch sich andere Wahrnehmungsstrukturen ergeben.

Ein Ziel dieser Studie ist es, einen bestimmten Anwender in der Grundhaltung des ‚changierenden‘ Blicks einzustellen. In dieser Haltung sind mehrere Möglichkeiten einer Fassung vorstellbar, die den Bildwerken ‚Ladenschild‘ und ‚Rendezvous in Paris‘ angemessen wäre. Zugleich wird vorliegende von der Verfasserin so und nicht anders vorstrukturierte arabeske Bildfassung als Umfeld der genannten Werke aktualisiert.

ÄQUIVALENZ – INDEX

Sechs Motivgruppierungen

Erstellt aus den Begriffen der Bildbeschreibung
von Watteau's „Ladenschild“ [Einführungskapitel, s20f]

1. Schwelle

nahe: -zu. - rücken an. - heran(treten). anpassen. anschmiegen. Zugang. ähnlich.
-vor-: kurz -. -gelagert. -geben. nach vorne. Vorder(grund). hervor(blitzen). aufgesetzt. -stellen. -schieben.
Oberfläche-: -(nmaterialität). -(nstruktur). (Farb)Auftrag. glatt. Firnis. Relief. modellieren. brüchig. porös.
 schillernd. Netzwerk. gold-schimmernd. seidig-glänzend. Leistenwerk. (seiden)knittrig.
Material-: (Oberflächen)-. Leinwand(stücke). Tafel(bild). Öl-(Gemälde). Taft(falte). Stoff(falte). fleischlich.
 Materie. (Bild)Körper. haptisch. plastisch. Stein(quader). Mauer(abschnitt). Schlamm. Gold. Perlmutter.
 Stofflichkeit. (Farb)Polster. Glasscheibe. Holz(kiste). Mauer(werk). (Farb)Paste. -isiert. seiden(knittrig). trocken.
 steif. dünn. (Verpackungs)-. wattig(-weiß). weich. flaumig.
-aus-: -treten. her-ragen. -breiten. sich -weiten.
Skizze-: Pinselstrich. Strich(licht). locker.

Schwelle: Öffn-ung-en. Verführung. Frage. Übergang. übergehen. Falten(gebirge). gefältelt.
(Terrassen)stufe. (Figuren-)Zone. (Bilder-)Zone. (Straßen-)Zone. (Farb-)Streifen. Profil-Streifen.
(Glaskassetten-)Türe. (Flügel-)Türe. (Eingangs)türe.

fern: Distanz. verschieden.
-hinter-: Wand. Grund. -grund. da--liegend. (Bilder)Wände. Schirm. -grunds(prospekt).
-fläche-: (Bild)-. flach. (Spiegel)-.
-form-at: Quer-. (Bild)Breite. (Bild)Höhe. hoch. rechteckig. über-lebensgroß.
ein-: -gang(stüre). -tretende. -laden-der. -führen. -fallen.
tektonisch: (Raum)Körper. Haus. Straßen(Pflaster). Pfeiler. (Platten)Boden. Kopfsteinpflaster. (Stein)Quader.
 (Stein)Block. Parkett. (Bilder)Gerüst. (Mauer)Abschnitt. Kubus. (Holz)Kiste. Theke. Fließenterasse.
 dreidimensional.

2. Figura serpentina

Fass-ung-en: um-. zusammen-. (Raum)Auf-. Arabeskenwerk. blumig. Muschelornament. linear-ornamental. (Figuren)Girlande. (Figuren)Kette. (Wand)Schmuck. schmücken. verzieren. haarig- Locken. Volant. auffächern. muschelig. Muschelkäppchen.
geriffelt. Kannelüre. einrollen. schnörkelig.
Paar-en: -(figur). verklammern. verschränken. korrespondieren. entsprechen. (Gegen)Part. gegenseitig. Kontakt. Gegenbewegung. tangieren. Tanz. (Bild)Hälfte. Flügel(türe).
Bogen-: Arkade. Rund-. Brücke. (ge)schwung(en). ge-. oval. wölben. (Ell)-. runden. -förmig. (Rahmen)-. Kurve. beugen.
drehen: um-. ver-. wickeln.
Neig-ung-en: (Nach-links)-. (Kopf)-. zu-. tendenziell. Anspielung. Abwandlung. lenken auf. ablenken. beiseite lassen. vorbeiziehen.
Wend-ung-en-: sich zu-. sich ab-. Um-. changieren. schwanken.
Entsteh-ungs-prozess: sich anschicken. ansetzen. anfangen. Versuch. anzeigen. herausfordern. erwecken. sich einziehen. in sich kehren. sich verlieren. zurücknehmen. zusammenziehen. verschwinden.

Figura serpentina: Schlangenlinien(ornament). Ranke-n. Welle.

Rand-: (Bild)-. (Straßen)-(anschnitt). Umrißlinie. (Mittel)Kante. Rahmen(bogen). begrenzen. beschnitten.
umschlagen: (Richtungs)Wechsel. Ecke. Scheitel. abwechselnd. Gegensatz. Kontrast.
Spitze-n-: (Licht)-. (Schuh)-. (Finger)-. -zulaufend. Zeigefinger. an-. zu-. krallig.
Mitt-e-: (Bild)-. (Raum)-. -(llinie). -(lkante). -(lgrund). zentral-ig. ver-lin.
zielen: Punkt. direkt. treffen. Stoß. frontal. geschnitten. präzise. exakt. Rasterung. scharf-gezeichnet. (Bodenplatten)zeichnung.
Perspektive-isch: (Farb)-. (Raum)-. (Licht)-. zentral-. Flucht-en-achse-punkt-linie. Bildtiefen(raum). (Raum-) Konstruktion.
Kombination: aneinanderfügen. verteilen. Anordn-en-ung. gliedern. aneinanderlegen. zusammensetzen. (Ensemble)Konstellation. Reihe. zusammenhängen. (Figuren)Gruppierung. -Symmetri-e-isch-achse. umkehren. Halb(-Kreis).

3. Atmosphärisches

Äußer-es: -lichkeit. Außenwelt. veräußerlichen. -lich. nackt. (Farb)Strich. (Farb)Paste. kompakt. dicht.
Reflex: (Licht)-. -ions(licht). (gebrochen)-reflektierend. Schlag-schatten. abschattiert. dunkel. Klappspiegel. Standspiegel. Spiegel(bild). Spiegel(fläche).
Verpackung: -(smaterial). Draperie. Staffage. Perücke. umschlingen. bestrumpft. verstellen. verhängen. verdecken. Umhang. Gewand. Rückseite. Überwurf(kleid). Pluder(Rock).

Atmosphärisches: Schleier. ver-hülle-n. (Falten)Wurf. dunstig. rauchig-verschwommen. wolk-e-ig. trüb. Halbschatten. Verschattung. luftig. Gleitspiegelung. gebrochen-reflektierend. Illusionsbrechung. Licht-Fleck. verborgenhalten. aufheben. aufnehmen. verunklären. Farb-e-ig. Farbnebel. Farb(Auftrag). Farb(Strich). Farb(Paste). Farb(gestaltung). Farbtransparenz. vergilbt. rot. gräulich. weißlich-gemischt. bräunlich. schwärzlich. Braun-rosa. gelblich-bläulich. gelb-weiß. (wattig)weiß. blau. Schwarztöne.

inne-re: -rlich. (Laden)-. -halten. intim(eres Gemach). implizit. unbetreibar. möglich. unklar. über sich hinausweisen. Einstellung.
Licht-: -(reflex). (Reflexions)-. -(führung). (Glanz)-. (Bild)-. -(Spitze). (Strich)-. leuchten. blitzen. blinken. hell. strahlen.
Raum: -(mitte). (Körper)-(Beziehung). -(Konstruktion). (Zeit)-. (Bildtiefen)-. -(ausschnitt). -(perspektive). (Bild)-Gefüge. -(körper). -(auffassung). (Farb)-. -(Kasten). Um-. (Handlungs)-. Umgeb-ung-end.

4. Changierender Blick

schwerelos: puppenartig, zierlich. Grazilität, schwimmen, locker.
Detail: abgeschnitten. Schuhstöckel. Armband-uhr. Käppchen. Arm. Augenlid. (Pluder)Rock. (Überwurf)Kleid. Mantel. Tuch. Schuh. Kopf-putz. Ärmel. Hüfte. Knie. Hals. Oberkörper. Bein. Handschuh. Fingernägel. Schwanz. Schuhsohle. Stroh Bündel. Prothese. Lorgnette. Brillenglas. Stock. Klappstütze. unter-stützen.
schließ-en: aus-. er-bar. (Welt)Er-ung. eindeutig. Funktion.
Figur-en: (Rücken)-. -(serpentinata). -(Zone). -(Kette). (Paar)-. -(Gruppierung). -(Stellung). -ine. Haltung. knieend. sitzend. gebückt-stehend. Gemachtes. Geste. Repertoire.
Fetisch: pars pro toto.

Changierender Blick: Zusammenschau.

Schwerkraft: (Betrachter)Stand(punkt). Bodenhaftung. Wider-Stand-festigkeit. Schritt. (nahe)herantreten. Aufhängung. schlaff-hängend. fußen. sich bücken. verankern.
Er-schein-ung-en: Wider-. -(sbild). als ob. Illusion. simulieren. (Laden)szene. Akteur.
Sicht-: -weise. (Boden)An-. un--bar. Augen-blick-en. Anschauung. Augen(merk). Betrachter(standpunkt). Überblick.
Wahrnehmung: unbewußt. bewußt. nervös. gelassen. gedehnt. gebannt. Langeweile. Faszination. Berühr-ung-en. Eindruck. bemerken. vermuten. unerwartet. versunken. Konzentr-ation-ieren. erblicken. betrachten. sehen. huldigen. denken. erinnern.
Anderer: ich. derselbe. Zeitgenosse. Hündchen. Gesellschaft. vornehm. geziert. Noblesse. weiblich. männlich. Watteau. Gersaint. Louis IV. Ordensmann. Porträitierter.

5. Bildausgestaltung

Handel: Ladenschild. Händler. Werbetafel. Tafel(bild). Laden(szene). Transport-Kiste.
Sammlung: Kabinettstück. präsentieren. (Bilder)- Friedrich des Großen. Galerie. Konservierung. Rekonstruktion. Titel. Kunst.
Zeit-moment: -(aufnahme). 1721. gleichzeitig. simultan. zugleich. Zustand. historisch. 16. - 17. Jahrhundert.
Bild: (Tafel)-. -darstellung. -(mitte). -(zone). -(rand). -(erwände). -(fläche). -(breite). -(höhe). -(hälfte). -(licht). -(körper). -(raumgefüge). -(tiefenraum). -(ersammlung). -nis. (Spiegel)-. abbilden. Portrait. (Öl-) Gemälde. Photographie. Thema. Körperdarstellung. Illusionsdarstellung. gemalt-fixiert.

Bildausgestaltung.

Richtung-en: orientieren. gesenkt. horizontal. Senkrechte. Rechts- parallel. Waagrechte. quergestellt. Gerichtetheit. (Licht)Führung. Nachlinks(neigung). aufsteigen. -(swechsel). schräg. hochgesteckt.
Ort: spezieller -. Pont-Neuf. Paris. Berlin. Aufenthalts-. platzieren. (Handlungs)-. Welt. Welt(erschließung). wegräumen.
Zeit-lich: ursprünglich. heute. -(raum). -(spanne). abrupt. rasch. Handlungs(raum). nacheinander. aktuell. gerade. flüchtig. langsam. Verweildauer. Ereignis. Geschehen. Situation. vergangen. Zukunft.
Ausgestaltung: Gebilde. zusammen-wirken. Komplex. Ensemble. manifestieren. (Farb)gestaltung.

6. Motiv – Rückbezüglichkeit

Muster: wiederholen: Reproduktion. zahlreich. Schemen. allgemein.
verschmelzen: zusammenfallen. zerstreuen. Misch-ung-en.

Motiv-Rückbezüglichkeit. (Raum)Ausschnitt. Bezug. Verhältnis.

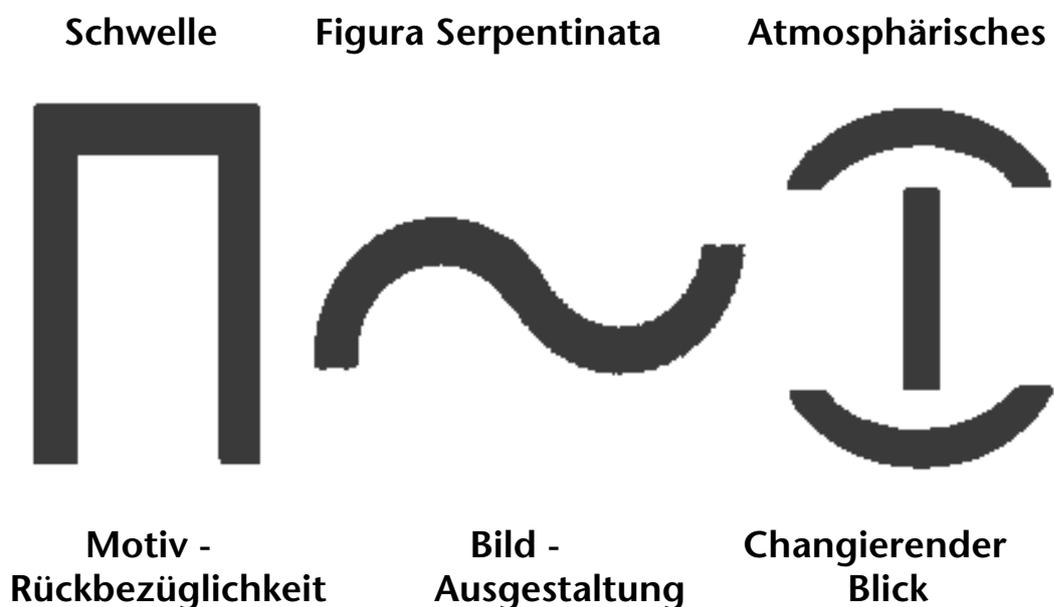
Mensch: einmalig. Tod. Einheit. Besonderheit. unbestimmt. Person.
ver-lauf-en: sich fortsetzen. durch-. durchziehen. unter-. ab-. stattfinden.

FASSUNGSVORLAGE ZUR BILDFASSUNG VON WATTEAUS ‚LADENSCHILD‘

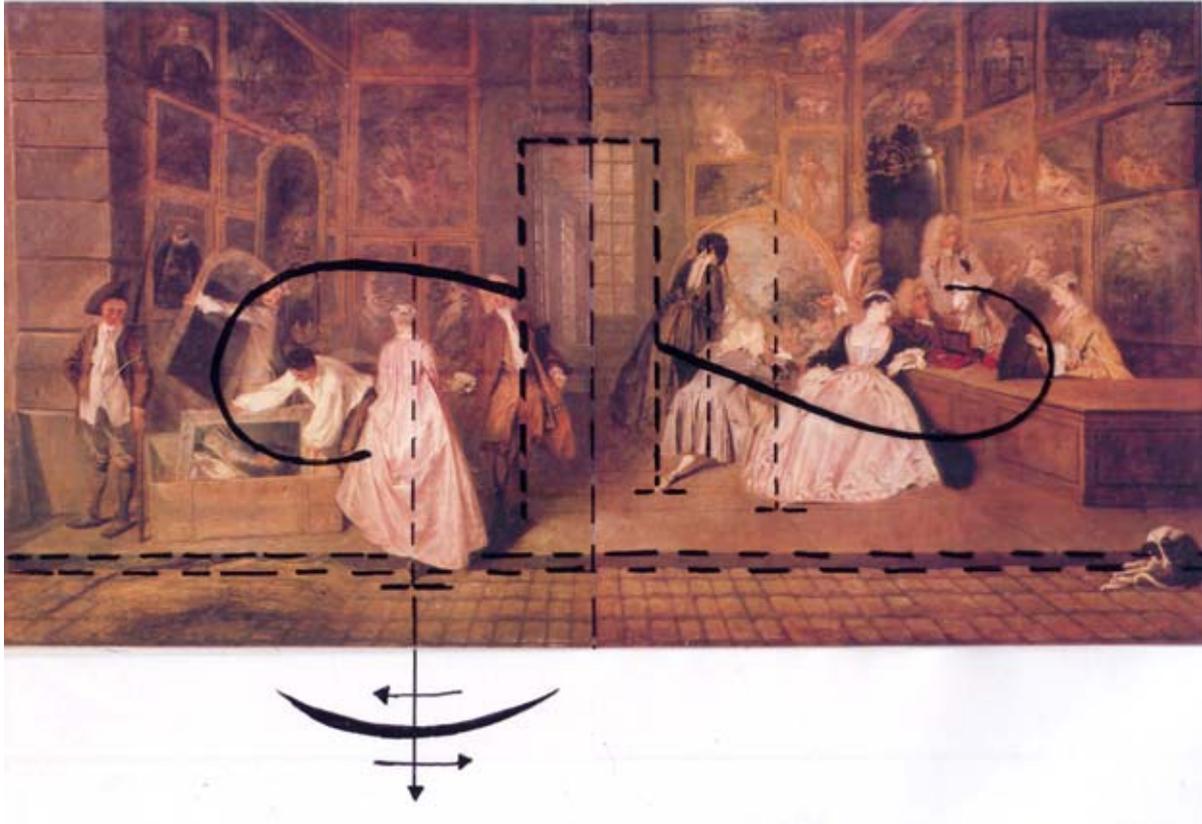
Sechs Tableaux und Index-Tabelle

Alphabetische Randmarkierungen (ohne Kapitel 4)
Und Module zur Watteau-Literatur

Angeordnet nach den sechs Motiv-Komplexen
Aus dem Äquivalenz-Index



Schwelle



Links: Watteau +

Falte
 Frage: Motivation - Schwelle zwischen Leben und Tod
 Intermittierende Wellenranke
 Sechs Prinzipien der arabesken Ausgestaltung
 Raumzone – Gotik
 Symmetrie-, Fluchtachse, Oberfläche von Bildträger
 Oberfläche – Fläche – Tiefe
 Sechs Prinzipien der arabesken Bildfassung
 Bildnerischer Prozess: Bildwerk-Vorstrukturierung
 Intermittierende Wellenlinie: Linie/Figur/Farbfleck
 Musterformeln – Intermittieren – Atmosphäre
 Romantische Arabeske: Allgemeines und Besonderes
 Bildgeschlossenheit/-offenheit; Farbe/Form
 Kunstwerk: Ideal/Skizze – öffentlich/privat
 Hintergrund und Vordergrund
 Romantische Arabeske: Formgenese und Formzerfall
 Schwellenfigur, Kunst und Plakat
 Seitliches ‚Ausfließen‘ - potentielle ‚Ausstülpung‘
 Grotteskes/Arabeskes und Produkt/Geschöpf
 Oberfläche: Öffnung anstatt unerreichbares Ziel
 Öffnung für Widerspruch durch Beschränkung
 Hinter-/Vordergrund mit Vordergrund/Bündelung
 Raumzonen statt Richtungsangaben
 Menschenfassung: Grenze menschlichen Lebens

Links: Module zur Watteau-Literatur

Bild-Entstehung und Tod Watteaus; Unvergänglich/Vergänglich
 Trennlinie von Komposition und Leinwand
 Frage: Als-Ob des Theaters und Als-Ob des Imaginierten
 Verbindung von Tiefe und Breite: „Die Perspektive“
 Zusammenlegung von Weite und Nähe (Bloch)
 Régence-Zeit: Umbruch zwischen Barock und Rokoko
 Grenze zwischen Mythos und Zeitgenössischem
 Bildraum und Bühnenarchitektur: Raumzonen
 Rückenfiguren: Falten, Raumwirkung
 Rückenfigur: Bildtiefe und Bildoberfläche
 Staffelung der Rückenfiguren und Raumgrenzen

-->

[Bildbeschreibung](#)

-->

[Arabeske Bildfassung 1-6.](#)

-->

[Kommentierte Randmarkierungen.](#)

-->

[Rohrer: „Rendezvous in Paris, Teil III“](#)

1. Schwelle

| | | | |
|--------|----|---|---|
| ABF 1: | A | Watteau+ | Falte |
| ABF 1: | C | Watteau+ | Frage: Motivation - Schwelle zwischen Leben und Tod |
| ABF 1: | D | Watteau+ | Intermittierende Wellenranke ® |
| ABF 1: | I | Watteau+ | Sechs Prinzipien der arabesken Ausgestaltung |
| ABF 1: | P | Watteau+ | Raumzone – Gotik ® |
| ABF 1: | V | Watteau+ | Symmetrie-, Fluchtachse, Oberfläche von Bildträger ® |
| ABF 1: | X | Watteau+ | Oberfläche - Fläche – Tiefe ® |
| ABF 1: | AA | Watteau+ | Sechs Prinzipien der arabesken Bildfassung ® |
| ABF 1: | BB | Watteau+ | Bildnerischer Prozess: Bildwerk-Vorstrukturierung ® |
| ABF 2: | Q | Watteau+ | Intermittierende Wellenlinie: Linie/Figur/Farbfleck ® |
| ABF 2: | T | Watteau+ | Musterformeln – Intermittieren – Atmosphäre ® |
| ABF 3: | N | Watteau+ | Romantische Arabeske: Allgemeines und Besonderes ® |
| ABF 3: | Y | Watteau+ | Bildgeschlossenheit/-offenheit; Farbe/Form ® |
| ABF 3: | EE | Watteau+ | Kunstwerk: Ideal/Skizze – öffentlich/privat ® |
| ABF 3: | FF | Watteau+ | Hintergrund und Vordergrund |
| ABF 3: | KK | Watteau+ | Romantische Arabeske: Formgenese und Formzerfall |
| ABF 5: | S | Watteau+ | Schwellenfigur, Kunst und Plakat ® |
| ABF 5: | W | Watteau+ | Seitliches ‚Ausfließen‘ - potentielle ‚Ausstülpung‘ ® |
| ABF 5: | OO | Watteau+ | Groteskes/Arabeskes und Produkt/Geschöpf ® |
| ABF 6: | F | Watteau+ | Oberfläche: Öffnung anstatt unerreichbares Ziel ® |
| ABF 6: | H | Watteau+ | Öffnung für Widerspruch durch Beschränkung |
| ABF 6: | O | Watteau+ | Hinter-/Vordergrund mit Vordergrund/Bündelung |
| ABF 6: | R | Watteau+ | Raumzonen statt Richtungsangaben ® |
| ABF 6: | UU | Watteau+ | Menschenfassung: Grenze menschlichen Lebens ® |
| W-LIT: | 4 | Bild-Entstehung und Tod Watteaus; Unvergänglich/Vergänglich | |
| W-LIT: | 9 | Trennlinie von Komposition und Leinwand | |
| W-LIT: | 16 | Frage: Als-Ob des Theaters und Als-Ob des Imaginierten | |
| W-LIT: | 25 | Verbindung von Tiefe und Breite: „Die Perspektive“ | |
| W-LIT: | 28 | Zusammenlegung von Weite und Nähe (Bloch) | |
| W-LIT: | 29 | Régence-Zeit: Umbruch zwischen Barock und Rokoko | |
| W-LIT: | 45 | Grenze zwischen Mythos und Zeitgenössischem | |
| W-LIT: | 59 | Bildraum und Bühnenarchitektur: Raumzonen | |
| W-LIT: | 61 | Rückenfiguren: Falten, Raumwirkung | |
| W-LIT: | 63 | Rückenfigur: Bildtiefe und Bildoberfläche | |
| W-LIT: | 64 | Staffelung der Rückenfiguren und Raumgrenzen | |

Figura serpentinata



Links: Watteau +

Gabelblattranke – Islamisches Ornament
 Perspektive und Fluchtachsenprinzip
 Abgerundete Ecke
 Perspektivisches und Flächig-Lineares
 Zugespitzte Form und Bewegungsansatz
 ‚figura serpentinata‘ und Bewegungsansatz
 Einheit und Stückelung
 Gestalt- und Wahrnehmungsstruktur der Wellenlinie
 Schnörkel und Linie: Schrift und Figur
 Akanthuswellenranke und Schrift
 Groteske/Arabeske: Thematisierung der Perspektive
 Schlangenlinie: Frei-metamorphotisch und konstruiert
 Ansatz für Gestaltung: Linie, Figur, Farbe
 „Arabesken“ und Gemälde
 Schlangen-/Schönheitslinie: Figur, Ornament, Schrift
 Groteske: Kombination und Ikonoklastisches
 Akademische Malerei: Poussin und Rubens
 Form/Äußerungsart: Intermittieren zwischen Innen/Außen
 Romantische Arabeske: Bildmitte und Bildrand
 >Farbiger Rand<: Arabeske Organisationsstruktur
 Wellenlinie und gekrümmter Rahmen
 Wellenranke und Körper/Raumbeziehung
 Linie und Perspektive
 Ornament und Perspektive - 1
 Ornament und Perspektive – 2
 Wellenlinie und Blick
 Schlangenlinie: Ausdruck möglicher Gefühle
 Arabeske Bildfassung: Differenz von Produkt/Geschöpf
 Figura serpentinata statt Abstraktes/künstliche Welt
 Eleganz und Leichtigkeit der Geste
 Grundmuster von Geste und Raum
 Bildfeld: „Cache“ und „Cadre“
 Geste als Grenze zwischen Körperhaltungen
 Differenz statt Differenzierung oder Verknüpfung
 Oberfläche: Figura serpentinata statt Möbiusband
 Pendelbewegung statt Phantasma/Resonanzbewegung
 Decorum und Architektur

Links: Module zur Watteau-Literatur

Ursprünglich abgerundetes Schild-Format
 Coypel: Vermittlung zwischen Rubenisten und Poussinisten
 Groteskendekoration: Changieren zwischen Bild und Ornament
 Winkelmann: Figura serpentinata und ‚horror vacui‘
 Kontrapost innerhalb der Bewegungen
 Schlangenlinie in der Figurenkomposition
 Gillots Theatergraphik: Zuspitzen der Bewegung, Gestik und Raum
 ‚Comédiens francais‘: Bühnengestus und Arabeske
 Dekoration und Bühne
 Figurenpaar mit Rückenfigur und S-förmige Figurenkomposition
 Stiche der Arabeskendekorationen

-->

Bildbeschreibung

-->

Arabeske Bildfassung 1-6.

-->

Kommentierte Randmarkierungen.

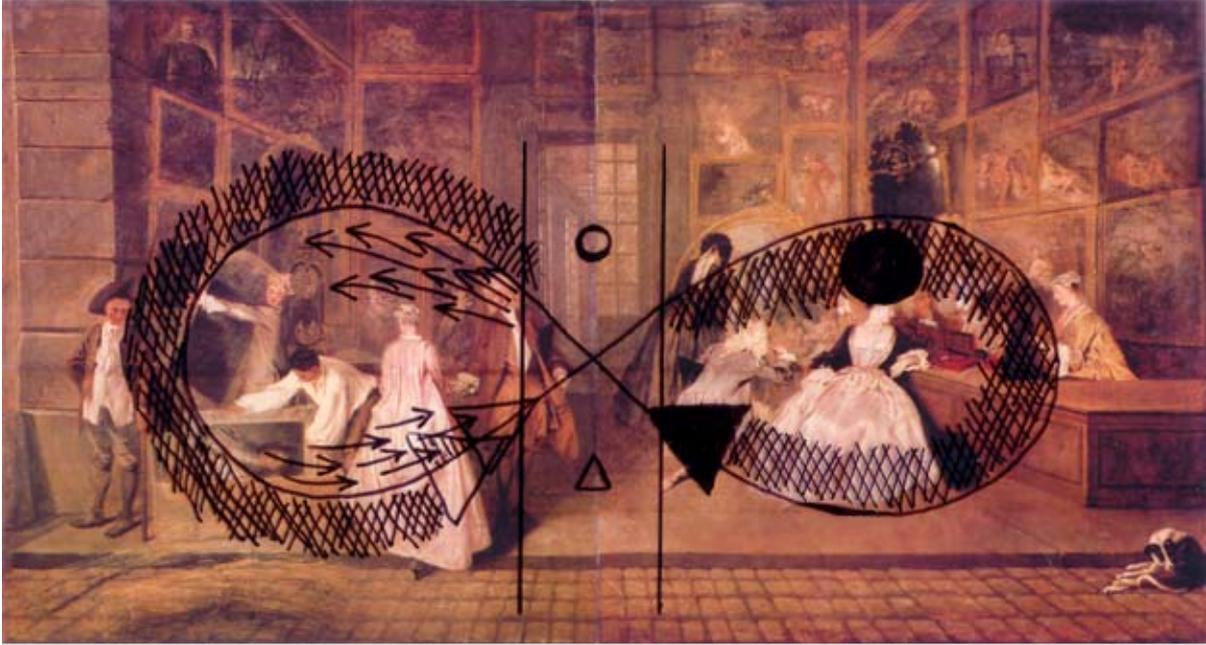
-->

Rohrer: „Rendezvous in Paris, Teil III“

2. Figura serpentinata

- ABF 1: H Watteau+ Gabelblattranke – Islamisches Ornament
 ABF 1: M Watteau+ Perspektive und Fluchtachsenprinzip
 ABF 1: N Watteau+ Abgerundete Ecke ®
 ABF 1: O Watteau+ Perspektivisches und Flächig-Lineares ®
 ABF 1: T Watteau+ Zugespitzte Form und Bewegungsansatz
 ABF 1: U Watteau+ figura serpentinata' und Bewegungsansatz ®
 ABF 1: W Watteau+ Einheit und Stückelung
- ABF 2: A Watteau+ Gestalt- und Wahrnehmungsstruktur der Wellenlinie ®
 ABF 2: B Watteau+ Schnörkel und Linie: Schrift und Figur
 ABF 2: C Watteau+ Akanthuswellenranke und Schrift ®
 ABF 2: D Watteau+ Grotteske/Arabeske: Thematisierung der Perspektive
 ABF 2: H Watteau+ Schlangenlinie: Frei-metamorphotisch und konstruiert ®
 ABF 2: I Watteau+ Ansatz für Gestaltung: Linie, Figur, Farbe
 ABF 2: L Watteau+ „Arabesken“ und Gemälde ®
 ABF 2: M Watteau+ Schlangen-/Schönheitslinie: Figur, Ornament, Schrift ®
 ABF 2: O Watteau+ Grotteske: Kombination und Ikonoklastisches
- ABF 3: C Watteau+ Akademische Malerei: Poussin und Rubens ®
 ABF 3: K Watteau+ Form/Äußerungsart: Intermittieren zwischen Innen/Außen ®
 ABF 3: O Watteau+ Romantische Arabeske: Bildmitte und Bildrand ®
 ABF 3: CC Watteau+ >Farbiger Rand<: Arabeske Organisationsstruktur ®
- ABF 5: C Watteau+ Wellenlinie und gekrümmter Rahmen ®
 ABF 5: D Watteau+ Wellenranke und Körper/Raumbeziehung ®
 ABF 5: E Watteau+ Linie und Perspektive ®
 ABF 5: F Watteau+ Ornament und Perspektive - 1
 ABF 5: K Watteau+ Ornament und Perspektive - 2 ®
 ABF 5: O Watteau+ Wellenlinie und Blick ®
 ABF 5: P Watteau+ Schlangenlinie: Ausdruck möglicher Gefühle (s. ABF 3: G) ®
 ABF 5: PP Watteau+ Arabeske Bildfassung: Differenz von Produkt/Geschöpf ®
- ABF 6: I Watteau+ Figura serpentinata statt Abstraktes/künstliche Welt
 ABF 6: U Watteau+ Eleganz und Leichtigkeit der Geste ®
 ABF 6: V Watteau+ Grundmuster von Geste und Raum ®
 ABF 6: Y Watteau+ Bildfeld: „Cache“ und „Cadre“ ®
 ABF 6: EE Watteau+ Geste als Grenze zwischen Körperhaltungen ®
 ABF 6: GG Watteau+ Differenz statt Differenzierung oder Verknüpfung ®
 ABF 6: II Watteau+ Oberfläche: Figura serpentinata statt Möbiusband
 ABF 6: JJ Watteau+ Pendelbewegung statt Phantasma/Resonanzbewegung
 ABF 6: KK Watteau+ Decorum und Architektur ®
- W-LIT: 2 Ursprünglich abgerundetes Schild-Format
 W-LIT: 13 Coypel: Vermittlung zwischen Rubenisten und Poussinisten
 W-LIT: 19 Grotteskendekoration: Changieren zwischen Bild und Ornament
 W-LIT: 24 Winckelmann: Figura serpentinata und ‚horror vacui‘
 W-LIT: 36 Kontrapost innerhalb der Bewegungen
 W-LIT: 37 Schlangenlinie in der Figurenkomposition
 W-LIT: 53 Gillots Theatergraphik: Zuspitzen der Bewegung, Gestik und Raum
 W-LIT: 55 Comédiens français': Bühnengestus und Arabeske
 W-LIT: 56 Dekoration und Bühne (s. ABF 2: K)
 W-LIT: 62 Figurenpaar mit Rückenfigur und S-förmige Figurenkomposition
 W-LIT: 76 Stiche der Arabeskendekorationen

Atmosphärisches



Links: Watteau +

Schwebende Tektonik - islamisches Ornament
 Formkongruenz maurischer Ornamente - Gleitspiegelung
 Grotteske/Ornament in Bild/Atmosphäre
 „Aspect“ und Prospect“
 Autor und Werk: Zurechtgemachtes und Verborgenes
 Farbe und Geschmack: Licht, Schatten, Mittelfarbe
 Goldgrund und farbiger Bilderwandgrund
 Atmosphäre: Hell/Dunkel, Licht/Schatten
 Hülle: Oberflächenfarbe und Flächenfarbe
 Oberflächenfarbe, Flächenfarbe, Raumfarbe
 Atmosphäre: Zwischenmedium und Luftschatten
 Atmosphäre: Licht und Farbe
 Hülle; Firnis: Oberflächen- und Flächenfarbe
 Farbe – Licht - Goldrahmen
 Tendenz zur Gestaltungs-Farbe
 Schwebe zwischen Farbe und Licht
 Licht/Finsternis ist Allgemein, Farbe ist Besonders
 Skizze: Atmosphärisches Bildganzes
 Licht und Schatten
 Farblicht - Eigenlicht: Original - Repro/Foto/Film
 Atmosphäre/Faktur: Plastik/Relief und Projektion/Raum
 Arabeske Bildfassung: Atmosphäre – Verborgenhalten
 Arabeske Bildfassung: Sichtbarwerden/Verborgenhalten
 Atmosphäre/Farbhülle: Reflexionsprozeß - Stoff/Form
 Schwebe von Darstellung und Leinwand-Oberfläche
 Atmosphäre: Stoff und Form in der Malerei
 Schwebe von Licht/Form: Form entsteht nicht aus Licht
 Schimmernde Oberfläche
 Veräußerlichung möglicher Verinnerlichung
 Leerstelle: Durch Licht/Schatten verhülltes Bild

Links: Module zur Watteau-Literatur

Naturstudie, Figurenrepertoire, Farbgebung
 Einheit zwischen Vorder-/Hintergrund und Besonderem/Allgemeinem
 Akzentuierung der Oberfläche durch skizzenhafte Strichführung
 Licht und Farbe als ‚Gegenstände mit Oberfläche‘
 Gillots Theatergraphik: Szenenimpression als Szenen-‚Stimmung‘
 ‚Comédiens français‘: Licht/Bühne/Illusionsraum
 Spiegel-Rückseite und Verborgenhalten
 Vergilbung und Oberflächenverkrustung der Gemälde

-->

Bildbeschreibung

-->

Arabeske Bildfassung 1-6.

-->

Kommentierte Randmarkierungen.

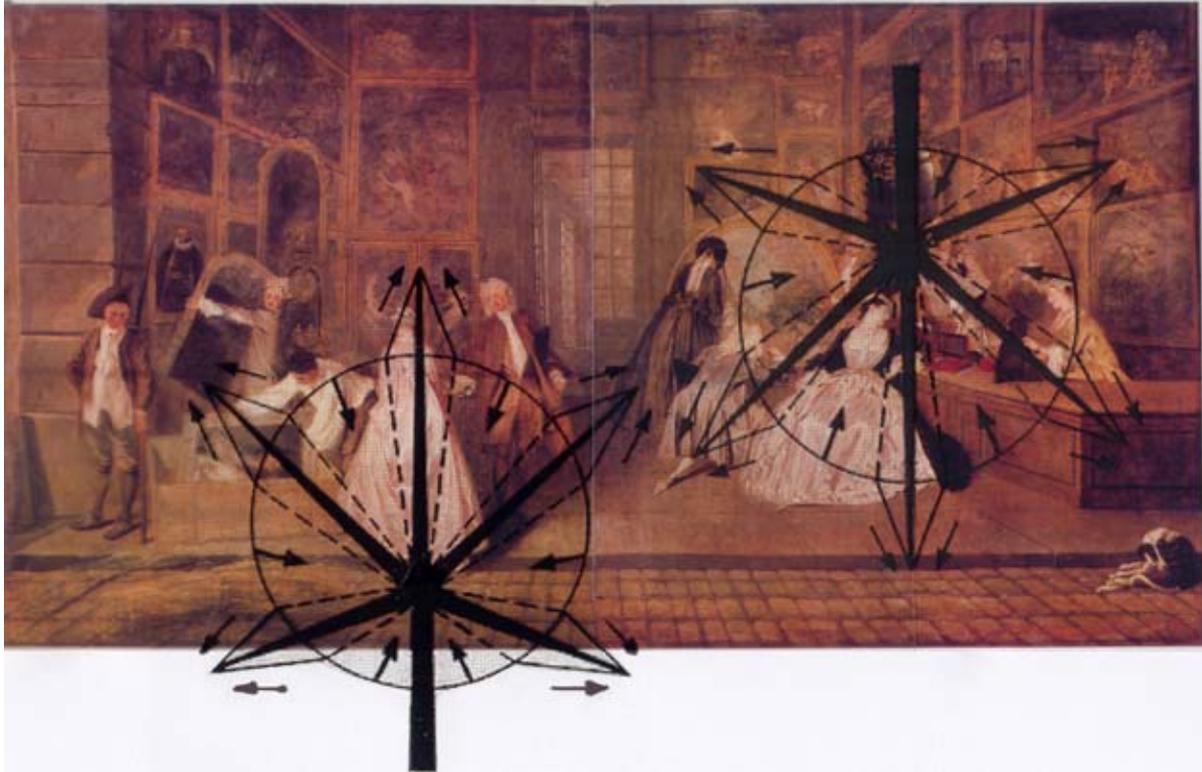
-->

Rohmer: „Rendezvous in Paris, Teil III“

3. Atmosphärisches

| | | |
|-----------|----------|--|
| ABF 1: J | Watteau+ | Schwebende Tektonik - islamisches Ornament ® |
| ABF 1: L | Watteau+ | Formkongruenz maurischer Ornamente - Gleitspiegelung |
| ABF 1: S | Watteau+ | Groteske/Ornament in Bild/Atmosphäre ® |
| ABF 2: E | Watteau+ | „Aspect“ und Prospect“ ® |
| ABF 2: G | Watteau+ | Autor und Werk: Zurechtgemachtes und Verborgenes ® |
| ABF 3: B | Watteau+ | Farbe und Geschmack: Licht, Schatten, Mittelfarbe |
| ABF 3: P | Watteau+ | Goldgrund und farbiger Bilderwandgrund ® |
| ABF 3: Q | Watteau+ | Atmosphäre: Hell/Dunkel, Licht/Schatten ® |
| ABF 3: R | Watteau+ | Hülle: Oberflächenfarbe und Flächenfarbe ® |
| ABF 3: S | Watteau+ | Oberflächenfarbe, Flächenfarbe, Raumfarbe ® |
| ABF 3: T | Watteau+ | Atmosphäre: Zwischenmedium und Luftschatten ® |
| ABF 3: U | Watteau+ | Atmosphäre: Licht und Farbe ® |
| ABF 3: V | Watteau+ | Hülle; Firnis: Oberflächen- und Flächenfarbe |
| ABF 3: W | Watteau+ | Farbe – Licht - Goldrahmen |
| ABF 3: Z | Watteau+ | Tendenz zur Gestaltungs-Farbe ® |
| ABF 3: AA | Watteau+ | Schwebe zwischen Farbe und Licht (s. ABF 3: NN) ® |
| ABF 3: BB | Watteau+ | Licht/Finsternis ist Allgemein, Farbe ist Besonders ® |
| ABF 3: OO | Watteau+ | Skizze: Atmosphärisches Bildganzes ® |
| ABF 5: G | Watteau+ | Licht und Schatten |
| ABF 5: H | Watteau+ | Farblicht - Eigenlicht: Original - Repro/Foto/Film ® |
| ABF 5: I | Watteau+ | Atmosphäre/Faktur: Plastik/Relief und Projektion/Raum ® |
| ABF 5: NN | Watteau+ | Arabeske Bildfassung: Atmosphäre – Verborgenenhalten ® |
| ABF 5: QQ | Watteau+ | Arabeske Bildfassung: Sichtbarwerden/Verborgenenhalten ® |
| ABF 6: K | Watteau+ | Atmosphäre/Farbhülle: Reflexionsprozeß - Stoff/Form ® |
| ABF 6: P | Watteau+ | Schwebe von Darstellung und Leinwand-Oberfläche ® |
| ABF 6: Q | Watteau+ | Atmosphäre: Stoff und Form in der Malerei ® |
| ABF 6: S | Watteau+ | Schwebe von Licht/Form: Form entsteht nicht aus Licht ® |
| ABF 6: T | Watteau+ | Schimmernde Oberfläche ® |
| ABF 6: FF | Watteau+ | Veräußerlichung möglicher Verinnerlichung ® |
| ABF 6: MM | Watteau+ | Leerstelle: Durch Licht/Schatten verhülltes Bild ® |
| W-LIT: 15 | | Naturstudie, Figurenrepertoire, Farbgebung |
| W-LIT: 26 | | Einheit zwischen Vorder-/Hintergrund und Besonderem/Allgemeinem |
| W-LIT: 31 | | Akzentuierung der Oberfläche durch skizzenhafte Strichführung |
| W-LIT: 40 | | Licht und Farbe als ‚Gegenstände mit Oberfläche‘ |
| W-LIT: 52 | | Gillots Theatergraphik: Szenenimpression als Szenen-, ‚Stimmung‘ |
| W-LIT: 54 | | ‚Comédiens français‘: Licht/Bühne/Illusionsraum |
| W-LIT: 65 | | Spiegel-Rückseite und Verborgenenhalten |
| W-LIT: 75 | | Vergilbung und Oberflächenverkrustung der Gemälde |

Changierender Blick



Links: Watteau +

Bilddarstellung, Perspektive und arabische Optik
 Zusammenschau von „Aspect“/„Prospekt“
 Autonome Kunst und Lebens-Ästhetisierung
 Sendelicht und Zeigelicht
 Zusammenschau von Ornament und Bild
 Welt-Anschauung und Imagination
 Menschenfassung: Subjekt „von“ - Projekt „für“
 Rampenlicht und Subjekt als Weltbühnenbeleuchtung
 Auf Strahlung und Reflexion hin geöffneter Prozess
 Mögliche Selbstwahrnehmung von „Innen“ – Ausdruck
 „Ich ist ein anderer“ in „Ich bin ein anderer“

Links: Module zur Watteau-Literatur

„Imaginäre Galerie“
 Darstellungs- und Wahrnehmungsprozess zwischen ‚dessin‘ und ‚coloris‘
 Fiktionalisierung von Watteaus Werk, Leben und Tod
 ‚Reverie‘ und Watteau-Literatur
 Zeitgenössisches Theater – Theaterwirkung in der Gesellschaft
 ‚Verzauberung‘ und ‚Bewusstsein‘

-->

[Bildbeschreibung](#)

-->

[Arabeske Bildfassung 1-6](#)

-->

[Kommentierte Randmarkierungen](#)

-->

[Rohmer: „Rendezvous in Paris, Teil III“](#)

4. Changierender Blick

- ABF 1: K Watteau+ Bilddarstellung, Perspektive und arabische Optik ®
- ABF 2: S Watteau+ Zusammenschau von „Aspect“/„Prospekt“ ®
- ABF 3: D Watteau+ Autonome Kunst und Lebens-Ästhetisierung ®
- ABF 3: LL Watteau+ Sendelicht und Zeigelicht ®
- ABF 5: X Watteau+ Zusammenschau von Ornament und Bild ®
- ABF 6: G Watteau+ Welt-Anschauung und Imagination ®
- ABF 6: L Watteau+ Menschenfassung: Subjekt „von“ - Projekt „für“ ®
- ABF 6: M Watteau+ Rampenlicht und Subjekt als Weltbühnenbeleuchtung ®
- ABF 6: N Watteau+ Auf Strahlung und Reflexion hin geöffneter Prozess ®
- ABF 6: Z Watteau+ Mögliche Selbstwahrnehmung von „Innen“ – Ausdruck ®
- ABF 6: CC Watteau+ „Ich ist ein anderer“ in „Ich bin ein anderer“ ®
- W-LIT: 10 ‚Imaginäre Galerie‘
- W-LIT: 14 Darstellungs- und Wahrnehmungsprozess zwischen ‚dessin‘ und ‚coloris‘
- W-LIT: 47 Fiktionalisierung von Watteaus Werk, Leben und Tod
- W-LIT: 49 ‚Reverie‘ und Watteau-Literatur
- W-LIT: 50 Zeitgenössisches Theater – Theaterwirkung in der Gesellschaft
- W-LIT: 67 ‚Verzauberung‘ und ‚Bewusstsein‘

Bildausgestaltung



Links: Watteau +

Ensemble
 Bedeutungslosigkeit und islamisches Ornament
 Euklidisch-geometrisches und Topographisches
 Arabeske Bildfassung
 Prozesshafte Linie der Bewegung und Werbung
 Ikonisch - Ikonoklastisch
 Schöpfung, Schöpfer, Sichtbarwerdung
 Arabeske Bildfassung und Sichtbarwerden
 Klassizistische Kunst und Arabeske
 Arabeske/Karikatur: Bedeutungslosigkeit/Eindeutigkeit
 Arabeske: Unendliche Fülle und Einheit
 Sich reflektierende Umrissform des Stoffes
 Romantische Allegorie: Zeichen und Bedeutungsverlust
 Romantische Allegorie und Arabeske: Prozess und Form
 Bedeutungslose Figur – Zustandskizze: Sichtbarwerden
 Genrebild und Selbstwert des Künstlerischen
 Skizze und fertiges Bild
 Arabeske und Plakat
 Sichtbarwerden und Sichtbarmachen
 Romantische Allegorie und Bedeutungslosigkeit
 Verbildlichung und Selbstdarstellung der Bildlichkeit
 Kunst und Verzeitlichung
 Kunst und glattes Bildfeld
 Selbstdarstellung und Sichtbarwerdung
 Kunst – Plakat: Autonomieästhetik - Kommunikation
 Kunst – Plakat: Differenzierung – Zuspitzung/Typisches
 Kunst – Plakat: Unbestimmtheitsstelle
 Kunst, Genre und Plakat
 Kunst, Theater und Plakat
 Kunst – Plakat: Ladenschild
 Kunst und Ware
 Kunst als Ausgestaltung von Präsenz
 Darstellung und Selbstdarstellung
 Kunst: Sichtbarwerden der Grenze von Funktion/Form
 Künstler
 Autonomie der Kunst
 Kunst – Plakat : „Schöner Schein“
 Verbildlichung: Ensemble der Tendenz Ikon/Index/Symbol
 Selbstdarstellung: Tafelbild und Dekor

Selbstdarstellung: Tafelbild und Transzendenz
 Selbstdarstellung: Tafelbild und Repro-Klischee
 Selbstdarstellung: Rekapitulierende Vergegenwärtigung
 Selbstdarstellung der Wahrnehmung
 Kunst: Selbstdarstellung und Bedeutungslosigkeit
 Selbstdarstellung: Bildlich, Bildnerisch, Wahrnehmung
 Kunst und Austauschbarkeit
 Arabeske Bildfassung von Kunstwerken
 Sichtbarwerden von Abstraktem als Verbildlichung
 Erfassungen: Lichtfiguren und Wahrnehmungen
 Bewegungsansatz/Sichtbarwerden statt „reines Sehen“
 Selbstdarstellung: Drehender Bezug auf sich selbst

Links: Module zur Watteau-Literatur

Gemälde als Schild für Gemäldeladen
 Schrägstellung unter Schaufensterdovach
 Anziehung der Passanten-Blicke durch natürliche Posen
 Ausstellung, Verkauf und Besitzerwechsel
 „Ladenschild“: Hinzufügungen in der Darstellung
 Genre des Ladenschildes in Watteaus Werk
 Literatur zum „Ladenschild“ aus dem Ausstellungskatalog
 Strukturelle Leerstelle in Grotteskendekoration und Gemälde
 Rocaille: Selbstdarstellung von Ornament-Bild, Rahmen/Gerahmtes
 Wahrnehmung: Zwischen Ornament und Allegorie
 Selbstdarstellung des Kunstwerks
 Akademiestück ohne akademisches Thema: ‚fête galante‘
 Pose des L'Indifférent
 „Ladenschild“, Genre, ‚Fête galante‘
 Verunklärung und Rückenfigur
 Selbstdarstellung: Kunst und Galanterie
 Aufhebung des rein Theatralischen und rein Allegorischen
 Werkdeutung als Ausdruck des Künstler-Charakters
 Vita und ‚Caprice‘: Spontaneität, Regelverstoß, Virtuosität
 Wandel der Selbstdarstellungsformen
 Bild als Frage ohne Schlußfolgerung, als ‚semantic vacuum‘
 „Parade“ und Dekoration
 Ladenschild und Genre
 Recueil Jullienne - Stiche von Gemälden - Watteaumarkt

-->

Bildbeschreibung

-->

Arabeske Bildfassung 1-6.

-->

Kommentierte Randmarkierungen.

-->

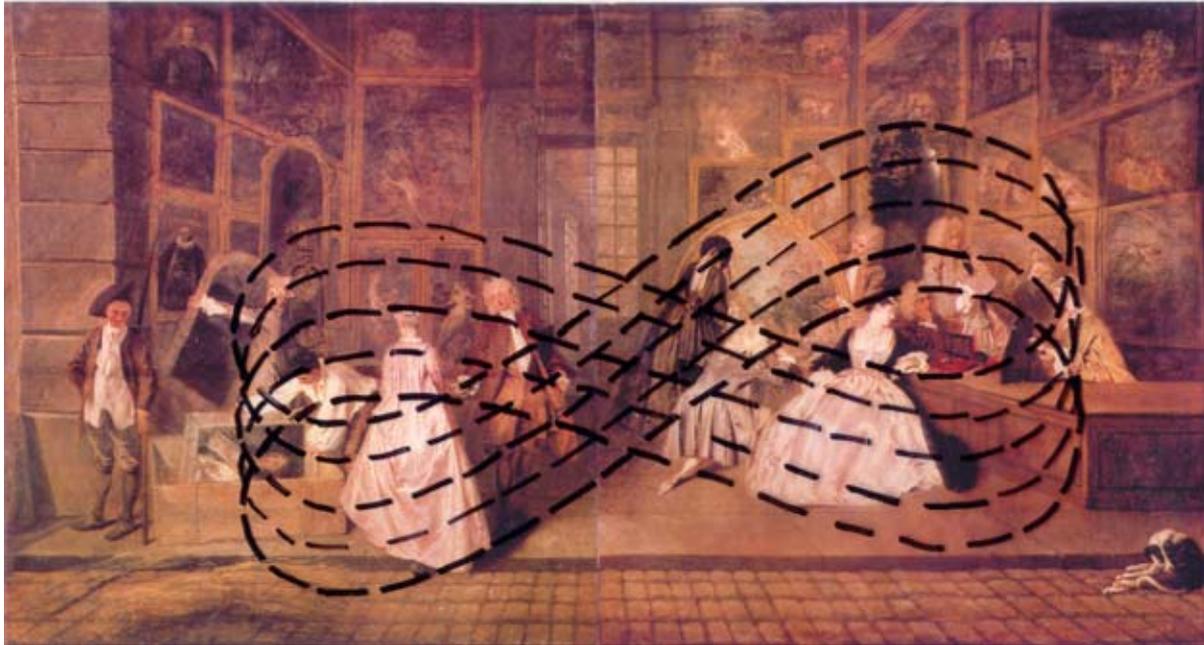
Rohmer: „Rendezvous in Paris, Teil III“

5. Bildausgestaltung

- ABF 1: B Watteau+ Ensemble ®
 ABF 1: F Watteau+ Bedeutungslosigkeit und islamisches Ornament ®
 ABF 1: Y Watteau+ Euklidisch-geometrisches und Topographisches ®
 ABF 1: Z Watteau+ Arabeske Bildfassung ®
- ABF 2: J Watteau+ Prozesshafte Linie der Bewegung und Werbung
 ABF 2: N Watteau+ Ikonisch - Ikonoklastisch ®
 ABF 2: P Watteau+ Schöpfung, Schöpfer, Sichtbarwerdung ®
 ABF 2: U Watteau+ Arabeske Bildfassung und Sichtbarwerden ®
- ABF 3: E Watteau+ Klassizistische Kunst und Arabeske ®
 ABF 3: F Watteau+ Arabeske/Karikatur: Bedeutungslosigkeit/Eindeutigkeit ®
 ABF 3: I Watteau+ Arabeske: Unendliche Fülle und Einheit ®
 ABF 3: J Watteau+ Sich reflektierende Umrissform des Stoffes
 ABF 3: L Watteau+ Romantische Allegorie: Zeichen und Bedeutungsverlust ®
 ABF 3: M Watteau+ Romantische Allegorie und Arabeske: Prozess und Form ®
 ABF 3: GG Watteau+ Bedeutungslose Figur – Zustandskizze: Sichtbarwerden ®
 ABF 3: HH Watteau+ Genrebild und Selbstwert des Künstlerischen ®
 ABF 3: II Watteau+ Skizze und fertiges Bild ®
 ABF 3: JJ Watteau+ Arabeske und Plakat
 ABF 3: MM Watteau+ Sichtbarwerden und Sichtbarmachen ®
 ABF 3: PP Watteau+ Romantische Allegorie und Bedeutungslosigkeit ®
 ABF 3: QQ Watteau+ Verbildlichung und Selbstdarstellung der Bildlichkeit ®
- ABF 5: A Watteau+ Kunst und Verzeitlichung ®
 ABF 5: B Watteau+ Kunst und glattes Bildfeld ®
 ABF 5: J Watteau+ Selbstdarstellung und Sichtbarwerdung ®
 ABF 5: L Watteau+ Kunst – Plakat: Autonomieästhetik - Kommunikation
 ABF 5: M Watteau+ Kunst - Plakat: Differenzierung – Zuspitzung/Typisches
 ABF 5: N Watteau+ Kunst – Plakat: Unbestimmtheitsstelle ®
 ABF 5: Q Watteau+ Kunst, Genre und Plakat
 ABF 5: R Watteau+ Kunst, Theater und Plakat
 ABF 5: T Watteau+ Kunst – Plakat: Ladenschild
 ABF 5: U Watteau+ Kunst und Ware
 ABF 5: V Watteau+ Kunst als Ausgestaltung von Präsenz ®
 ABF 5: Y Watteau+ Darstellung und Selbstdarstellung ®
 ABF 5: Z Watteau+ Kunst: Sichtbarwerden der Grenze von Funktion/Form ®
 ABF 5: AA Watteau+ Künstler ®
 ABF 5: BB Watteau+ Autonomie der Kunst ®
 ABF 5: CC Watteau+ Kunst - Plakat: „Schöner Schein“
 ABF 5: DD Watteau+ Verbildlichung: Ensemble der Tendenz Ikon/Index/Symbol ®
 ABF 5: EE Watteau+ Selbstdarstellung: Tafelbild und Dekor ®
 ABF 5: FF Watteau+ Selbstdarstellung: Tafelbild und Transzendenz
 ABF 5: GG Watteau+ Selbstdarstellung: Tafelbild und Repro-Klischee ®
 ABF 5: HH Watteau+ Selbstdarstellung: Rekapitulierende Vergegenwärtigung ®
 ABF 5: KK Watteau+ Selbstdarstellung der Wahrnehmung ®
 ABF 5: JJ Watteau+ Kunst: Selbstdarstellung und Bedeutungslosigkeit ®
 ABF 5: II Watteau+ Selbstdarstellung: Bildlich, Bildnerisch, Wahrnehmung ®
 ABF 5: LL Watteau+ Kunst und Austauschbarkeit

- ABF 5: RR Watteau+ Arabeske Bildfassung von Kunstwerken ®
- ABF 6: J Watteau+ Sichtbarwerden von Abstraktem als Verbildlichung ®
- ABF 6: W Watteau+ Erfassungen: Lichtfiguren und Wahrnehmungen ®
- ABF 6: DD Watteau+ Bewegungsansatz/Sichtbarwerden statt „reines Sehen“ ®
- ABF 6: TT Watteau+ Selbstdarstellung: Drehender Bezug auf sich selbst ®
-
- W-LIT: 1 Gemälde als Schild für Gemäldeladen
- W-LIT: 3 Schrägstellung unter Schaufenstervordach
- W-LIT: 5 Anziehung der Passanten-Blicke durch natürliche Posen
- W-LIT: 6 Ausstellung, Verkauf und Besitzerwechsel
- W-LIT: 8 „Ladenschild“: Hinzufügungen in der Darstellung
- W-LIT: 11 Genre des Ladenschildes in Watteaus Werk
- W-LIT: 12 Literatur zum „Ladenschild“ aus dem Ausstellungskatalog
- W-LIT: 18 Strukturelle Leerstelle in Grotteskendekoration und Gemälde
- W-LIT: 21 Rocaille: Selbstdarstellung von Ornament-Bild, Rahmen/Gerahmtes
- W-LIT: 22 Wahrnehmung: Zwischen Ornament und Allegorie
- W-LIT: 23 Selbstdarstellung des Kunstwerks
- W-LIT: 30 Akademiestück ohne akademisches Thema: ‚fête galante‘
- W-LIT: 32 Pose des L’Indifferent
- W-LIT: 33 „Ladenschild“, Genre, Fête galante‘
- W-LIT: 35 Verunklärung und Rückenfigur
- W-LIT: 38 Selbstdarstellung: Kunst und Galanterie
- W-LIT: 39 Aufhebung des rein Theatralischen und rein Allegorischen
- W-LIT: 44 Werkdeutung als Ausdruck des Künstler-Charakters
- W-LIT: 43 Vita und ‚Caprice‘: Spontaneität, Regelverstoß, Virtuosität
- W-LIT: 46 Wandel der Selbstdarstellungsformen
- W-LIT: 48 Bild als Frage ohne Schlußfolgerung, als ‚semantic vacuum‘
- W-LIT: 57 „Parade“ und Dekoration
- W-LIT: 58 Ladenschild und Genre
- W-LIT: 73 Recueil Jullienne - Stiche von Gemälden - Watteaumarkt

Motiv – Rückbezüglichkeit



Links: Watteau +

Ornamentale Motive in Figuren
 Formale Motive und islamisches Ornament
 Raumgefüge verschiedener Ort- und Zeitzonen
 Rückbezüglichkeit: Perspektive/Skenografie/Theater
 Bildmotiv: „Ich am Rande“
 Reflexionsprozess: Freie und konstruktive Linie
 Grotteske und Abgeschmacktes
 Arabeske: Aktualisierung von Vergangenem
 Raumschale und Ausschnitt
 Romantische Arabeske: Fragment – Prozess
 Motiv und Selbstdarstellung
 Sichtbarwerden von Ware, Austausch und Kapsel
 Werk/Bühne/Binnenraum in geöffnetem Raumgefüge
 Identität durch Horizont und Wiederholung
 Computerfassung: Ausschluß der Entstehung
 Motiv statt Zeichen: Wiederholung, Isolation, Kontext
 Momentbilder in der Pose
 Motive statt Klischees
 Raumgefüge: Anpassung-Abweichung von Ort/Zeit
 Problem: Ausdruck durch Existenzweise des Wählenden
 Decorum und Eigenwert: Architektur und Geste
 Musterformierung und arabeske Bildfassung
 Technische Musterformierung in arabesker Bildfassung
 Zeitverlauf: Reflexionsprozess statt Rückkopplung
 Motiv: Rückbezüglichkeit zwischen Klischee/Bildwerk
 Menge/Motiv als Überschuß/Randfigur der Masse
 Überschussformierung in arabesker Bildfassung
 Motivation: Motive - atmosphärischer Zwischenraum

Links: Module zur Watteau-Literatur

Original und Kopie des „Ladenschildes“
 Charakterisierung als Typenfigur
 Rocaille-Motiv
 ‚Chiffre des Versöhnten‘ (Bloch)
 Motiv des ‚L'Indifférent‘
 Watteau-Genre und Watteau als Bildmotiv
 ‚Dans le gout‘ und Rokoko
 Theatergraphik Callots, Ornamentcapriccio und Figurine
 Typenfigur und Tradition der ‚Figures des caractères‘
 ‚Nebeneinander im Raum‘ und ‚Nacheinander in der Zeit‘
 ‚Figures de mode‘ und ‚Figures francoises et comiques‘
 Julliennes ‚Figures de différents caractères‘
 Typologie in den ‚Figures de différents caractères‘
 ‚Figures de différents caractères‘: Stiche ohne Hintergrund
 Stiche der ‚Figures‘ mit neuem Hintergrund (Huquier) und Muster
 ‚Watteau‘ als Gattungsname
 Zweckfreie Mustermotive – vielfältige Anwendungsmöglichkeit
 Watteau-Motive als Watteausches Muster
 ‚Überdauern‘ der Bildmotive Watteaus in der Dekorationskunst

-->

Bildbeschreibung.

-->

Arabeske Bildfassung 1-6.

-->

Kommentierte Randmarkierungen.

-->

Rohmer: „Rendezvous in Paris, Teil III“

6. Motiv – Rückbezüglichkeit

- ABF 1: E Watteau+ Ornamentale Motive in Figuren ®
 ABF 1: G Watteau+ Formale Motive und islamisches Ornament ®
 ABF 1: R Watteau+ Raumgefüge verschiedener Ort- und Zeitzonen ®
 ABF 1: Q Watteau+ Rückbezüglichkeit: Perspektive/Skenografie/Theater ®
 ABF 2: F Watteau+ Bildmotiv: „Ich am Rande“ ®
 ABF 2: R Watteau+ Reflexionsprozess: Freie und konstruktive Linie ®
 ABF 3: A Watteau+ Groteske und Abgeschmacktes ®
 ABF 3: H Watteau+ Arabeske: Aktualisierung von Vergangenem ®
 ABF 3: X Watteau+ Raumschale und Ausschnitt ®
 ABF 3: DD Watteau+ Romantische Arabeske: Fragment – Prozess ®
 ABF 5: MM Watteau+ Motiv und Selbstdarstellung ®
 ABF 6: A Watteau+ Sichtbarwerden von Ware, Austausch und Kapsel ®
 ABF 6: B Watteau+ Werk/Bühne/Binnenraum in geöffnetem Raumgefüge ®
 ABF 6: C Watteau+ Identität durch Horizont und Wiederholung ®
 ABF 6: D Watteau+ Computerfassung: Ausschluß der Entstehung
 ABF 6: E Watteau+ Motiv statt Zeichen: Wiederholung, Isolation, Kontext ®
 ABF 6: X Watteau+ Momentbilder in der Pose ®
 ABF 6: AA Watteau+ Motive statt Klischees ®
 ABF 6: BB Watteau+ Raumgefüge: Anpassung-Abweichung von Bewegung/Zeit ®
 ABF 6: HH Watteau+ Problem: Ausdruck durch Existenzweise des Wählenden ®
 ABF 6: LL Watteau+ Decorum und Eigenwert: Architektur und Geste ®
 ABF 6: NN Watteau+ Musterformierung und arabeske Bildfassung ®
 ABF 6: OO Watteau+ Technische Musterformierung in arabesker Bildfassung ®
 ABF 6: PP Watteau+ Zeitverlauf: Reflexionsprozess statt Rückkopplung ®
 ABF 6: QQ Watteau+ Motiv: Rückbezüglichkeit zwischen Klischee/Bildwerk ®
 ABF 6: RR Watteau+ Menge/Motiv als Überschuß/Randfigur der Masse ®
 ABF 6: SS Watteau+ Überschussformierung in arabesker Bildfassung
 ABF 6: VV Watteau+ Motivation: Motive - atmosphärischer Zwischenraum ®
- W-LIT: 7 Original und Kopie des „Ladenschilds“
 W-LIT: 17 Charakterisierung als Typenfigur
 W-LIT: 20 Rocaille-Motiv
 W-LIT: 27 ‚Chiffre des Versöhnten‘ (Bloch)
 W-LIT: 34 Motiv des ‚L’Indifférent‘
 W-LIT: 41 Watteau-Genre und Watteau als Bildmotiv
 W-LIT: 42 ‚Dans le gout‘ und Rokoko
 W-LIT: 51 Theatergraphik Callots, Ornamentcapriccio und Figurine
 W-LIT: 60 Typenfigur und Tradition der „Figures des caractères“
 W-LIT: 66 ‚Nebeneinander im Raum‘ und ‚Nacheinander in der Zeit‘
 W-LIT: 68 „Figures de mode“ und „Figures francoises et comiques“
 W-LIT: 69 Julliennes „Figures de différents caractères“
 W-LIT: 70 Typologie in den „Figures de différents caractères“
 W-LIT: 71 „Figures de différents caractères“: Stiche ohne Hintergrund
 W-LIT: 72 Stiche der „Figures“ mit neuem Hintergrund (Huquier) und Muster
 W-LIT: 74 ‚Watteau‘ als Gattungsname
 W-LIT: 77 Zweckfreie Mustermotive – vielfältige Anwendungsmöglichkeit
 W-LIT: 78 Watteau-Motive als Watteausches Muster
 W-LIT: 79 ‚Überdauern‘ der Bildmotive Watteaus in der Dekorationskunst

ALPHABETISCHE RANDMARKIERUNGEN

AUS DEN KAPITELN:

'ARABESKE BILDFASSUNG 1, 2, 3, 4, 5, 6'

In Anwendung auf Watteaus 'Ladenschild' von der Verfasserin kommentiert

Kapitel 4 in vorliegender Studie unkommentiert

Kommentierte Randmarkierungen aus 'Arabeske Bildfassung 1'

ABF 1: A Watteau + Falte

Bezüglich des 'Ladenschildes' lässt sich mit den Begriffen 'Falte' und 'erhabene Musterung' der Umbruch eines Materials beschreiben, an dem eine äußerste lineare Grenze entsteht, an der das Material an seiner Umgebung zu partizipieren scheint: Die Lichtspitzen des Kleiderstoffs der 'Eintretenden' scheinen mit der materiellen Oberfläche des Bildwerks und über diese mit der Betrachter-Umgebung durch eine intermittierende Stelle verbunden.

ABF 1: B Watteau + Ensemble

In der Darstellung des 'Ladenschildes' werden die Figuren als ein Zusammenseiendes bzw. Ensemble sichtbar.

ABF 1: C Watteau + Frage: Motivation – Schwelle zwischen Leben und Tod

Wird die Frage nach der Motivation der Entstehung des 'Ladenschildes', mit der damaligen Lebenslage Watteaus Wat.-Lit. 4, todkrank zu sein, in Verbindung gebracht, könnte die Motivation Watteaus gewesen sein, einer aussichtslosen Situation die Ausgestaltung einer Schwelle oder einer arabesken Organisationsstruktur, von der aus der Tod imaginiert wird, entgegenzusetzen.

ABF 1: D Watteau + Intermittierende Wellenranke

Die Gestaltstruktur der Gesamtheit der auf dem 'Ladenschild' dargestellten Figurenensembles entspricht der einer intermittierenden Wellenranke. Die intermittierende Stelle befindet sich in der Bildmitte.

ABF 1: E Watteau + Ornamentale Motive in Figuren

Die auf dem 'Ladenschild' dargestellten Figuren sind sowohl einzeln als auch in der Konstellation zueinander an Motiven antiker Ornamentik orientiert: In der 'Eintretenden' kann das Motiv der Lotusblüte, in der 'Sitzenden' das Motiv der Palmette, im Paar 'Eintretende'/'Einladender', sowie in der Konstellation von 'Einladendem' und 'dunkler Rückenfigur' das der gesprengten Palmette und der Gabelranke sichtbar werden u. s. w.

ABF 1: F Watteau + Bedeutungslosigkeit und islamisches Ornament

Ebenso wie im islamischen Arabeskenornament ist im 'Ladenschild' keine konkrete Symbolik gegeben. Islamische Arabeskenornamentik, mit deren potentieller Bedeutung, Unsichtbares als Unsichtbares sichtbar werden zu lassen, wurde möglicherweise in der europäischen Bildtradition des 17. Jahrhunderts übernommen, nicht zuletzt durch Handelsaustausch auf Orientreisen und durch die damals einsetzende Orientforschung. In Watteaus Gemälde ist diese Übernahme implizit möglich, nicht explizit notwendig gegeben.

ABF 1: G Watteau + Formale Motive und islamisches Ornament

Diese Aussage zum islamischen Ornament sei auf das 'Ladenschild' übertragen: Aus der Malereitradition über Jahrhunderte entwickelte Muster, Techniken und Formen werden übernommen und in bestimmter Weise neu kombiniert, z. B. in der Verbindung von skizzenhaftem Farbauftrag mit austauschbaren reproduzierbaren Motiven.

ABF 1: H Watteau + Gabelblattranke – Islamisches Ornament

Im Zusammenwirken der Prinzipien der Gabelblattranke mit einer perspektivischen Konstruktion tendiert das im 'Ladenschild' Dargestellte dazu, an die Schwerkraft gebunden zu sein, von deren Wirkung der Betrachterhorizont geprägt ist.

ABF 1: I Watteau + Sechs Prinzipien der arabesken Ausgestaltung

Im 'Ladenschild' wirken die sechs Prinzipien der arabesken Ausgestaltung aufgehoben in einer in europäischer Tradition stehenden Bildauffassung zusammen.

ABF 1: J Watteau + Schwebende Tektonik - islamisches Ornament

In der Darstellung des 'Ladenschildes' haben arabeske Liniengefüge und dunstig-schimmernde Farbigkeit eher die Wirkung, die Umrisse der Architektur zu verdecken, als sie zu akzentuieren; z. B. ist die tektonische Ausgestaltung der Raumecken des Bilderladens verunklärt. Eine durch lückenlose Aneinanderhängung von Tafelbildern entstandene Bilderwand, die im Gesamten auch ein gemaltes Prospekt sein könnte, lässt die architektonischen Formen des Raums eher schwebend als gebaut wirken. Mit ihren Muschelkappchen und glänzenden Gewändern scheinen die Figuren dem Hintergrundprospekt als potentiell plastisches Relief einer Figurengirlande vorgelagert, während sie sich mit dem flaumig grau-weißen Aussehen ihrer Perücken dem dunstig-verschmelzenden Farbraum anschmiegen. Diese Wirkung wird dadurch unterstützt, daß die Figuren im tektonisch-konstruierten Raum eher zu schweben als zu stehen scheinen: Ihre Standflächen sind dargestellt, entweder von tektonischen Bauteilen verdeckt **Wat.-Lit. 8**, oder als den Plattenboden berührende Schuhspitzen, oder sich in dunstig-bräunlichem Farbschatten verdichtend und auflösend. Letzteres

gilt für die der Bildmitte nahe stehenden Figuren: Beide Figuren neigen sich aus der Bildmitte weg - der 'Einladende' nach links, eine dunkel-farbige weibliche Rückenfigur nach rechts - und lassen auf die Darstellung eine Glaskassetentüre in der Bildmitte blicken. Der Betrachter blickt durch die halbgeöffnete Flügeltüre, die in der Mitte des Gemäldes die gemalte Bilderwand zum dahinterliegenden Raum öffnet. Das Zusammenfallen von Flucht- und Symmetrieachse der Darstellung, sowie der Stoß der beiden Leinwände an diesem Ort läßt die illusionistische Tiefe des verbildlichten Vor- und Hinterraumes alsbald als eine sich in die Oberfläche zurückkrümmende abgeflachte Räumlichkeit wirken.

ABF 1: K Watteau + Bilddarstellung, Perspektive und arabische Optik

Im 'Ladenschild' sind Tendenzen gegeben, die gegen die Ausgestaltung eines darstellenden Bildes gerichtet sind. Anders als das islamische Ornament ist das 'Ladenschild' dergestalt, dass die Mittel seiner Ausführung nicht rein optisch wirken, sondern zugleich als Mittel einer bestimmten Darstellung. Sie lassen das Dargestellte in der Begrenzung durch die Mittel sichtbar werden. Über diesen Umweg werden wiederum die Mittel der Darstellung selbst sichtbar, nämlich als perspektivisch und zugleich arabesk-grotesk-ornamental angelegte Umrißzeichnung, als skizzenhafter Farbstrich, als Flächenfarbe, als Raumfarbe, als Oberflächenfarbe, als Farbe der materiellen Oberfläche des Farbanstrichs des Gemäldeträgers. Im Sichtbarwerden des Dargestellten als in bestimmter Weise Dargestelltes, werden die darstellenden Mittel als bestimmte darstellende Mittel sichtbar, wodurch wiederum das bildlich Dargestellte zeitweilig unsichtbar wird und nur als bildlich Dargestelltes sichtbar werden kann. Es entsteht ein Wechselprozess zwischen Sichtbarwerden und Unsichtbarwerden des bildlich Dargestellten.

ABF 1: L Watteau + Formkongruenz maurischer Ornamente – Gleitspiegelung

Die helle weißlichrote Form der 'Eintretenden', die die linke Bildhälfte des 'Ladenschildes' beherrscht, kann als Gleitspiegelung (umgekehrte Achsenspiegelung) der dunklen schwarzbläulichen Form des Standspiegels in der rechten Bildhälfte gesehen werden. Die Gleitspiegelungspunkte treffen sich im Achsenschnittpunkt mittig auf der 'dunklen Rückenfigur'.

ABF 1: M Watteau + Perspektive und Fluchtachsenprinzip

Im 'Ladenschild' fallen Flucht- und Symmetrieachse in der Bildmitte zusammen: Wie in der antiken Raumdarstellung ist ein Fluchtachsenprinzip erkennbar.

ABF 1: N Watteau + Abgerundete Ecke

Im 'Ladenschild' werden die dargestellten Raumecken, Falten, Finger- oder Schuhspitzen u. s. w. als Umbrüche sichtbar, deren Linienform in die sie umgebende Darstellung weiterführt.

ABF 1: O Watteau + Perspektivisches und Flächig-Lineares

Im 'Ladenschild' gibt es wenig Überschneidungen der Figuren, die den Eindruck eines perspektivischen Hintereinandergestaffeltseins hervorrufen. Vielmehr berühren sich die einzelnen Umrissformen in einer linear-flächigen Dimension. Dadurch entsteht die Wirkung eines Nebeneinanders der Figuren.

ABF 1: P Watteau + Raumzone - Gotik

Im 'Ladenschild' wirken verschiedene Raumauffassungen der Bild- und Kunsttradition, als sich gegenseitig reflektierende Raumzonen zusammen. Sichtbar werden nicht nur Ansätze antiker Raumdarstellung, sondern auch die des romanischen, vor allem des gotischen Stils, sowie zentralperspektivischer Ausgestaltungen.

ABF 1: Q Watteau + Rückbezüglichkeit: Perspektive/Skenographie/Theater

Die perspektivische Konstruktion stellt sich im 'Ladenschild' in ihre Anfänge zurückbezogen dar: Während die Flügeltüre in der Bildmitte den Betrachterblick anregt, in die Tiefe eines fluchtperspektivisch gemalten Bildtiefenraums zuschauen, beginnt er die Türe als Teil einer gemalten Bilderwand wahrzunehmen, die zugleich als Bilderwand-Bühnenprospekt wirkt. Unbestimmt ist, ob die Türöffnung eine auf das Prospekt gemalte ist. Der Raum hinter der Türe in der Bildmitte scheint eher unbetretbar. Wat.-Lit. (Abb.) 54, 59

ABF 1: R Watteau + Raumgefüge verschiedener Ort- und Zeitzonen

Im 'Ladenschild' die 'Eintretende' wird zwar in einer flüchtigen Übergangssituation – im Augenblick des Über-die-Schwelle-Tretens dargestellt, wirkt aber nicht wie in einem photographischen Momentbild oder Filmstill. Sie wird vielmehr in einer bestimmten Haltung des Eintretens sichtbar, in welcher gerade unbestimmt bleibt, wie lange der Augenblick des Eintretens dauern mag. Ihre Haltung und Geste fordert den Betrachter zu einem auf ihr verweilenden Blick heraus, der von ihr abschweift und wieder auf sie zurückkehrt. Wendet sich der Betrachter der gemalten Umgebung der 'Eintretenden' zu, wird ihm diese allmählich als Verdichtung verschiedener Raum- und Zeitzonen sichtbar, die sich zu einem Raumgefüge ausgestalten.

Teile des dargestellten Geschehens scheinen einerseits simultan abzulaufen, wenn sie auf die zentralperspektivische Darstellung des tektonischen Raums bezogen werden, der die Einheit des Handlungsortes simuliert. Als Figurenszene aufgefasst, lassen sich die einzelnen Figuren auf einen gemeinsamen, perspektivisch angelegten, tektonischen Raum beziehen, der wiederum sowohl der eines Bilderladens als auch der einer Theaterbühne sein kann. Der kasten-ähnlich wirkende Raum, der die Figuren umgibt, erscheint als tektonische Rahmenkonstruktion einer farbigen Raumschale. Diese wölbt sich nach vorne in die Bildoberfläche, mittels des hell-schimmernden Glanzes der Figuren-Gewänder, die sich zugleich an den dunstig-

atmosphärischen Farb-Hintergrund eines perspektivisch in die Tiefe gewölbten Bilderwand-Prospekts schmiegen. Die Figurendarstellungen erwecken den Eindruck von nacheinander ablaufenden Ereignissen in verschiedenen zeitlichen Situationen, wenn die einzelnen Figurenszenen in ihrer ornamentalen Anordnung und Schematisierung in der Ausgestaltung der Schlangenlinie, entsprechend der Leserichtung Links-vorher und Rechts-nachher, wahrgenommen werden; sei es eher punktuell, als das Nebeneinander einzelner Figurinen, oder sei es paarweise, in gegenseitiger Zu-, Abwendung oder auch Indifferenz.

In einer Räumlichkeit, die sich im Nacheinander und zugleich Mit- und Zueinander ausgestaltet, verbildlichen die drei Figurenpaare sowohl drei verschiedene Paare an einem Ort, als auch ein und dasselbe Paar in drei verschiedenen Zeiträumen. Durch Geste, Haltung und Kleidung können die Figurenpaare als Ausdruck für Menschen verschiedenen Lebensalters gedeutet werden.

Das 'Ladenschild' fordert durch die Ausgestaltung eines Raumgefüges verschiedener Orts- und Zeitzone einen Betrachterblick heraus, der das 'Ladenschild' selbst auf das in ihm Dargestellte bezieht. Auf der Illusionsebene des 'Ladenschildes' gibt es viele Gemälde. Alte werden weggeräumt, neue angeboten (ovales Portrait) oder gehen als Hintergrundkulisse in die Atmosphäre eines Orts der Bilder ein. Das 'Ladenschild' indiziert in dieser Darstellung seine eigene zukünftige Geschichte. Bezogen auf die das Gemälde einfassende Umgebung, werden Raum und Figuren als Gemalte und das Gemalte als Malschicht auf einem Leinwandträger in seiner örtlichen und zeitlichen Umgebung sichtbar. Das 'Ladenschild' wird verschiedenen Betrachtern zu verschiedenen Orten und Zeiten sichtbar. Es wird sichtbar, wie es an verschiedenen Atmosphären partizipiert: Am Straßenalltag im Paris des 18. Jahrhunderts, als Kabinettstück in gold-verziertem Rahmen gefasst, als Sammlungsgegenstand, in der Funktion als Tafelbild und Kunstwerk im Schloß Charlottenburg in Berlin, als ein im Rahmen der Kunsttradition reproduziertes Motiv... **Wat.-Lit. 7, 73** Das 'Ladenschild' sei als Versuch der Darstellung von sich selbst als Kunstwerk aufgefasst.

ABF 1: S Watteau + Grotteske/Ornament in Bild/Atmosphäre

Das 'Ladenschild' ist nicht wie die Ausgestaltung der Grotteske Ornament, das zum Bild tendiert, sondern Bild, das zum Ornament tendiert. So gestalten sich im 'Ladenschild', insbesondere in den dargestellten Stoffalten zwischen Lichtspitzen und schattigem Dunkel farbige Übergänge aus. In den Übergängen von hellfarbigen Weiß- und Weißgelbtönen bis zu schwärzlich-dunklen Farbtönen wird ein Reflexionsprozess zwischen dem - sich in den Farben reflektierenden, das 'Ladenschild' umgebenden - Standortlicht und der atmosphärischen Farbigkeit der Gesamtdarstellung sichtbar.

ABF 1: T Watteau + Zugespitzte Form und Bewegungsansatz

Im 'Ladenschild' sind typische Merkmale der Ornament-Grotteske abgewandelt wiederzuerkennen: Z. B. sind die nach unten zugespitzten Formen, mittels derer der Eindruck des Schwebens erzeugt wird, in den Figuren gegeben, die auf zugespitzten

Schuhen in der diffus-bräunlichen Farbfläche des Bodens zu schweben und zugleich - abweichend von einer grotesken Ausgestaltung - zu stehen scheinen.

ABF 1: U Watteau + ‚figura serpentinata‘ und Bewegungsansatz

Die Raum ansetzende und zugleich Raum zurücknehmende Bewegung des Groteskenmotivs der ‚figura serpentinata‘ wird im ‚Ladenschild‘ sowohl in der Gesamtkomposition des Figurenensembles sichtbar, als auch insbesondere in der Figur der ‚Eintretenden‘. Diese Bewegung eines schwankenden Zustands zwischen sichtbarem Ortswechsel und Einhalten an einem Ort, wird verstärkt sichtbar durch den Schuhstöckel. Dessen geschwungene Form betont das Über-die-Schwelle-treten der ‚Eintretenden‘, während der Schuhstöckel zugleich deren Stand in einer Ecke des Straßenpflasters anzeigt. Die Pflasterecke markiert wiederum einen graphischen Schnittpunkt des perspektivischen Fluchtlinienrasters, das Konstruktionsgrundlage des dargestellten Bodens ist.

ABF 1: V Watteau + Symmetrie-, Fluchtachse, Oberfläche von Bildträger

Ein Merkmal der Groteske, das Zusammenfallen von Flucht- und Symmetrieachse, ist auch in der Mitte des ‚Ladenschild‘ gegeben. Fast in achsen-symmetrischer Spiegelung beugen sich zwei Figuren aus der Bildmitte, die Figur des ‚Einladenden‘ in das Figurenensemble der linken Bildhälfte und die ‚dunkle Rückenfigur‘ in das Ensemble der rechten Bildhälfte. Die Bildmitte kann als intermittierende Stelle einer sich von links nach rechts ziehenden Figurengirlande gesehen werden, die am Schema der Wellenlinie orientiert ist. Vor allem durch die Teilung der Gemäldewand in der Bildmitte wird die perspektivische Bildtiefenraumdarstellung auf die bemalte Oberfläche des Bildträgers zurückbezogen. Die perspektivische Darstellung der Bildtiefenraumkonstruktion wird in die Bildfläche gedrängt, zum einen indem ein Fluchtachsenprinzip vorherrschend ist, zum anderen, indem der Fluchtpunkt durch die dargestellten Wände und Fensterraster verstellt wird, darüber hinaus durch die Auflösung der perspektivischen Licht- und Schattengebung in einer atmosphärisch wirkenden dunstigen Farbigkeit.

ABF 1: W Watteau + Einheit und Stückelung

Werden die Gestalten im ‚Ladenschild‘ als austauschbare isolierbare Figuren wahrgenommen, können sie, wie Versatzteile in einer grotesken Ausgestaltung, als abgeschlossene isolierte Einheiten nebeneinander wirken, von der Sichtbarwerdung des ‚Ladenschild‘ wegführen und andere Zusammenhänge sichtbar werden lassen, z. B. Sammlungen mit Theaterfigurinen, Wat.-Lit. (Abb.) 51, (Abb.) 53 Skizzenbücher, Ornamententwürfe, andere Gemälde, in welchen die Figuren variiert eingesetzt sind, mit der Figur des ‚galanten Paares‘ geschmückte Gegenstände Wat.-Lit. (Abb.) 78 Im ‚Ladenschild‘ wirken die Figuren weniger als in sich abgeschlossene Klischees, sondern vielmehr als Bildmotive, die in ihren ikonischen, indexikalischen und symbolischen Wirkungen so zusammenwirken, dass sie auf ihre Umgebung und Betrachtung hin geöffnet sind. Beispiele sind die Figuren der

‘Eintretenden’ oder des ‘Paares - Eintretende/Einladender’: In ersterer wirkt das Motiv der ‘Rückenfigur’, in letzterer das Motiv der ‘Galanterie’, in beiden wirkt das Motiv der ‘Schlangelinie’. Das ‘Ladenschild’ hat die Tendenz, als ‘Einheit von Stückelungen’ zu erscheinen. Die Wahrnehmung der Details erfolgt nicht ruckartig wie bei der Groteske, sondern in Übergängen, die sich gleich einer intermittierenden Wellenranke, als Berührung in der Nichtberührung ausgestalten: Z. B. die Übergänge zwischen Bildoberfläche und Bildtiefe, Linie und Figur, Farbe und Licht, Figurenzone und Hintergrundzone, zwischen den Figuren selbst, ihren einzelnen Blickrichtungen, Haltungen und Gesten.

ABF 1: X Watteau + Oberfläche - Fläche – Tiefe

Das ‘Ladenschild’ wird weniger als ‘flache Oberfläche mit einer tiefen Perspektive’ sichtbar, sondern gestaltet sich vielmehr als Schwelle zwischen Oberfläche, Fläche und Tiefe aus.

ABF 1: Y Watteau + Euklidisch-geometrisches und Topographisches

Das ‘Ladenschild’ steht in einer Bildtradition, deren Sichtweisen euklidisch-geometrisch sowie topographisch geprägt sind.

ABF 1: Z Watteau + Arabeske Bildfassung

Wie eine arabeske Bildfassung wird das ‘Ladenschild an der Grenze zwischen Bild und Nicht-Bild sichtbar, in seiner Bedingung, Funktion und Wirkung. Es wird als bestimmte Bild-Ausgestaltung sichtbar, welche das Gefasste in der Fassung verborgen hält.

ABF 1: AA Watteau + Sechs Prinzipien der arabesken Bildfassung

Im ‘Ladenschild’ wirken sechs Prinzipien der arabesken Bildfassung.

ABF 1: BB Watteau + Bildnerischer Prozess: Bildwerk-Vorstrukturierung

Das ‘Ladenschild’ sei als Bildfassung aufgefasst, die Indikator eines bildnerischen Prozesses sein kann, in dem ein Bildwerk als bestimmtes Bildwerk sichtbar wird.

Kommentierte Randmarkierungen aus 'Arabeske Bildfassung 2'

ABF 2: A Watteau + Gestalt- und Wahrnehmungsstruktur der Wellenlinie

Die das 'Ladenschild' prägende Gestalt- und Wahrnehmungsstruktur ist die Wellenlinie.

ABF 2: B Watteau + Schnörkel und Linie: Schrift und Figur

Analog kann im 'Ladenschild' das am rechten Bildrand dargestellte 'Hündchen' zwischen Schrift und bildlicher Figur gesehen werden. In zusammengerollter schnörkeliger Form ist es an und vor die Linie der Horizontalen gemalt, die eine Stufe zwischen Straßenpflaster und Plattenboden bezeichnet.

ABF 2: C Watteau + Akanthuswellenranke und Schrift

Im 'Ladenschild' durchzieht die Horizontale der Stufe zwischen Straßenpflaster und Plattenboden die gesamte Bilddarstellung. In der linken Bildhälfte wird sie von der blütenartigen Umrissform der Figur der 'Eintretenden' verdeckt

Wat.-Lit. 8, die in der Einstellung des lesenden Blicks, an eine Initialie und an die Form eines Violinschlüssels erinnert.

ABF 2: D Watteau + Grotteske/Arabeske: Thematisierung der Perspektive

Im 'Ladenschild' gestalten sich Ansätze technischer Muster in einem Prozess der Reflexion als Abgrenzungs- & Vermittlungsstruktur zwischen verschiedenen technischen Mustern aus. Umrisse technischer Muster werden sichtbar. Musteransätze perspektivischer Konstruktion, arabesker und grotesker Dekoration, farbperspektivischer Körper- und Raummodulation, von Bühnenrepertoires, reproduzierbarer Figurinen, von Figurendarstellungen, die an der menschlichen Gestalt orientiert sind... werden im 'Ladenschild' als Indikatoren sichtbar, die jeweils verschiedene technische Muster imaginieren lassen. So kann z. B. die Bildmitte im 'Ladenschild' zugleich als Flucht eines Bildtiefenraums, als Mitte eines Bühnenprospekts, als Symmetrieachse und Mittelfeld einer Grottesken- oder Arabeskendekoration, sowie als bemalte Leinwandoberfläche wirken.

ABF 2: E Watteau + 'Aspect' und Prospect'

Das 'Ladenschild' wird im Reflexionsprozess zwischen einer auf den 'aspect' und einer auf den 'prospect' gerichteten Ausgestaltung sichtbar. In der Gesamtwirkung entsteht ein sich in die Fläche und Oberfläche zurück-krümmender Tiefenraum, der gleich eines farbig-atmosphärischen Prospekt-Schirms die verschiedenen Raumzonen vermittelt und voneinander abgrenzt.

ABF 2: F Watteau + Bildmotiv: 'Ich am Rande'

Im 'Ladenschild' wird ein bestimmtes Motiv sichtbar in seinem Partizipieren an einer Ausgestaltung, die sich in eine Vielfalt von Motiv-Ansätzen auffächert. Das Bildmotiv vom 'Ich am Rande' kann darin gesehen werden, dass sich das 'Ladenschild' im Geöffnetsein auf das Unbestimmte ausgestaltet, wodurch gerade die menschliche Motivation des Schaffenden und Betrachtenden als bestimmte, nämlich in ihrem Unbestimmtheit, sichtbar wird. Diese Auffassung des 'Ladenschildes' sei verglichen mit den Biographien Wat.-Lit. 43, 44, 47, 49, die kurz nach Watteaus Tod geschrieben wurden. Entsprechend dem damals modischen Künstler-Klischee wird hier Watteau als besonderes Genie charakterisiert, das sich gegenüber der Gesellschaft als flüchtig-unbestimmt und von der Norm abweichend verhielt. Das 'Ladenschild' wurde zum unmittelbaren Ausdruck dieses Klischee-Charakters Watteaus erklärt, wodurch sämtliche andere Motivationen unsichtbar bzw. kurzschlüssig ersetzt waren.

ABF 2: G Watteau + Autor und Werk: Zurechtgemachtes und Verborgenes

Die sich im Material veräußerlichende Form des 'Ladenschildes' kann als 'zurechtgemachte Form' oder Hülle aufgefasst werden, die sich in einer bestimmten Weise des Verborgenhaltens ausgestaltet und damit Umriss eines potentiell Verborgenen sichtbar werden lässt.

ABF 2: H Watteau + Schlangenlinie: Frei-metamorphotisch und konstruiert

Das 'Ladenschild' sei als Ausgestaltung des Reflexionsprozesses zwischen 'freier' und 'konstruktiver' Linie aufgefasst. Sichtbar wird ein sich wechselseitig reflektierender Verlauf zwischen Handschrift und technischer Automation. Erstere wird sichtbar, insbesondere in skizzenhaften Umrißlinien und Pinselstrichen atmosphärisch wirkender Farbigkeit; letztere in der Verwendung von perspektivischen Konstruktionsmustern, von Mustern aus der Grottesken- und Arabeskenornamentik, sowie von Umrissen reproduzierbarer Figurinen.

ABF 2: I Watteau + Ansatz für Gestaltung: Linie, Figur, Farbe

Durch die Fassung der Farbe in einen skizzenhaften, auf Licht/Schattengebung geöffneten Pinselstrich entsteht eine Farbmodulation der Figuren, in welcher ansatzweise die Simulation von dreidimensionaler haptischer Stofflichkeit wirkt. In den Haltungen der Figuren und ihrer Stellung zueinander können die floralen Motive und Linien von Arabeskenmustern gesehen werden. Die Figuren ordnen sich zu einem größeren oder mehreren kleineren Figurenensembles, als deren Grundstruktur und abstraktes Schema die Schlangenlinie sichtbar wird. Deren Wellenform kann als Struktur der Unabgeschlossenheit aufgefasst werden. Sie kann als Indikator wirken für eine bestimmte Bewegung des Betrachterblicks, in der dieser sich in Abweichung und Anpassung zum 'Ladenschild' einstellt.

ABF 2: J Watteau + Prozesshafte Linie der Bewegung und Werbung

Das 'Ladenschild' kann, indem es als 'schöner Schein' sichtbar wird, als Werbung für ein Leben in 'schönem Schein', für die Teilnahme an einer bestimmten Gesellschaftsschicht der Régence Wat.-Lit. 29, 46, wirken. Dargestellt ist eine Gesellschaft, die sich anschickt, das Regime von Louis IV. in Form des Bildnisses aus dem Blickfeld zu räumen. Wat.-Lit. (Abb.) 4 Die Schatten der Vergänglichkeit sind in Form der 'dunklen Rückenfigur', deren Kleid Wat.-Lit. 45 wie eine poröse, sich auflösende Hülle wirkt und des schwärzlich-schattigen Dunkels der überlebensgroßen Spiegelflächen Wat.-Lit. 4 präsent. Gekleidet in Stoffe hell-schimmernder Farbigkeit zeichnen die stilisiert wirkenden Gesten und Haltungen der Gestalten die floralen Motive und Linien eines Arabeskenmusters. Die Blicke scheinen auf sich selbst oder auf Details des in hellen Pastelltönen gemalten ovalen Gemäldes konzentriert. Das die Gesellschaft bezeichnende Figurenensemble gestaltet sich selbst als Oberflächenschmuck oder Fassung eines dunstig-atmosphärischen Hintergrunds aus. Goldgerahmte Gemälde, - ähnlich der lückenlosen Wandbehängung in einem Bilderkabinett angebracht sind, und an malerischen Darstellungen des vergangenen 15. und 16. Jahrhunderts orientiert - haben die kulissenartige Wirkung eines farbigen Hintergrundprospekts für die Gesellschaftsszene im Vordergrund. Das Figurenensemble verbindet Bildhintergrund mit Gemäldeoberfläche indem es in Gestalt der Figura serpentina – in der Haltung der 'Eintretenden' und der Anordnung der einzelnen Gestalten zueinander - den Blick des 'impliziten Betrachters' aufnimmt. Wird die Schlangenlinie als Schönheitslinie aufgefasst, wird im 'Ladenschild' die Darstellung einer Gesellschaft sichtbar, die sich selbst nicht nur in der äußeren Hülle des 'schönen Scheins' darstellt. Indem sie sich in der Figura serpentina selbst als äußere Hülle oder Fassung des 'schönen Scheins' darstellt, lässt sie den 'impliziten Betrachter' während sie ihm - in Ausgestaltung des Kunstwerks 'Ladenschild' – sichtbar wird, am 'schönen Schein' partizipieren.

ABF 2: K Arabesken: Dekoration und Bühne

Der Vergleich des 'Ladenschild' mit Watteaus Arabeskenentwürfen zeigt Ähnlichkeiten: Motive der Bühnen- und der Dekorationsmalerei werden verbunden. Wat.- Lit. (Abb.) 51, 53-57, 59, 60, 62

ABF 2: L Watteau + Arabesken und Gemälde

Man kann sich bei diesem Textstück zu Watteaus Malerei erstens an Leonardos Konzeption erinnern fühlen, in der vom Fleck ausgehend das Malerische, bis zur Farb-Lichtperspektive durchgestaltet wird, zweitens an Dürers 'Schlangenlinie' und deren Durchgestaltung vom abstrakten Linienzug zum Figürlichen. Im 'Ladenschild' breitet sich in der Bildmitte, zwischen Bildvordergrund und -hintergrund ein Farbleck aus, der sich in sattem Braun schattig-verdichtet, und zugleich ein sich ins Helle auflösendes Braun ist. Diese Stelle sei aufgefasst, als intermittierende Stelle einer Wellenranke, die durch die girlandenförmige Anordnung und Umrisse der gesamten Figurengruppierung gegeben ist. Im Reflexionsprozess zwischen Farbleck

und Wellenlinie sind verschiedene Wege angelegt, an welchen der betrachtende Mensch partizipiert: Nach links in die 'Verpackungsszene', mittig sowohl in die Bildtiefe, als auch in die Bildfläche und darüber hinaus in die Bildoberfläche, nach rechts in die 'Betrachtungsszene' u. s. w. Wie in anderen Gemälden, bedient sich Watteau im 'Ladenschild' bestimmter Figurentypen, Figurengruppen und -konstellationen, die er im Laufe seines Lebenswerks entwickelt hat. **Wat.-Lit. (Abb.)**

68 Er verwendete das begrenzte Repertoire der Figuren sowohl auf Vorlageblättern für Entwürfe im Bereich der Mode und des Dekors als auch in seinen Gemälden. Ebenso stellen Farbgebung, Thematik Bildkomposition und prospektähnlich gemalte Hintergründe eine Variation innerhalb seines malerischen Gesamtwerks dar. Das 'Ladenschild' unterscheidet sich von anderen Gemälden Watteaus darin, dass in letzteren die Figuren mit Hintergründen umgeben sind, die natürlich angelegte Gärten darstellen und nicht wie im 'Ladenschild' die Gemäldewand eines Innenraums. Ein zweiter Unterschied liegt im großen Format, sowie im großzügigen Pinselstrich des 'Ladenschild', wodurch es sich in seiner plakativen Wirkung von kleinformatigen Gemälden Watteaus abhebt. Das 'Ladenschild' steht zu den anderen malerischen Werken Watteaus in 'Anpassung und Abweichung'.

ABF 2: M Watteau + Schlangen-/Schönheitslinie: Figur, Ornament, Schrift

Im 'Ladenschild' kann die Schlangenlinie in der 'Eintretenden' als Figur - sogar als Schwellenfigur zwischen Betrachter, Bildoberfläche und Bildhintergrund -, zum zweiten als ornamentale Grundform und zum dritten als 'Initialie' wirken. Die Gesamtheit des Figurenensembles führt den 'impliziten Betrachter', in der ihm zugrundeliegenden Form der *Figura serpentinata* an der Bildoberfläche entlang nach rechts in die Bilddarstellung. Die Figuren ordnen sich ähnlich Buchstaben oder Noten zeilenförmig an und scheinen sich in einem Raumstreifen aufzuhalten, dessen Basis zwei Linien bilden, die das 'Ladenschild' horizontal durchziehen und eine Plattenstufe bezeichnen. Am rechten Bildrand rollt sich ein Hündchen mit schlangelinienförmigem Schwanz gleich einem eine Schriftzeile abschließenden Schnörkel an die Stufe. Die Schlangenlinie ist im 'Ladenschild' Ausdruck für 'schönen Schein' und gestaltet sich zugleich selbst als 'schöner Schein' aus.

ABF 2: N Watteau + Ikonisch - Ikonoklastisch

Sich unbegrenzt ausbreitende Muster - wie z. B. in der islamischen Ornamentik - gestalten sich ebenso wie ein in sich zurückführendes Umrissmuster, wie es die Ornamentgroteske ist, 'bildschwächend' oder ikonoklastisch aus. Ebenfalls ikonoklastische Ausprägung hat die Wirkung des Haptischen dreidimensionaler Objekte. Als dritte ikonoklastische Ausgestaltung seien Bild-Zeichen in ihrer Wirkung, für etwas zu stehen, genannt. 'Ikonoklastische' Wirkungen entsprechen Ausgestaltungen der Unsichtbarwerdung. Im 'Ladenschild' sind 'bildschwächende' Wirkungsmomente in einer 'bildstärkenden' Gesamtwirkung aufgehoben. Hier werden ikonoklastische Tendenzen sichtbar, indem sie im Zusammenwirken ikonischer, indexikalischer und symbolischer Tendenzen auf den Betrachtenden hin geöffnet werden: So lassen einmal die Umrisszeichnungen der Figuren Farb-Lichtwirkungen und Handschrift sichtbar werden. Zum anderen bilden sich in den

Faltengebirgen des Überwurfkleides der 'Eintretenden' intermittierende Stellen zwischen perspektivischer Bildtiefe und Bildoberfläche. Als Oberfläche eines Gegenstands partizipiert letztere an derselben örtlich-zeitlichen Umgebung wie der vor ihr stehende Mensch, der sie als Oberfläche eines Bildtiefenraums betrachtet. Drittens wirkt das 'Ladenschild' weniger als Bildzeichen für den 'schönen Schein', vielmehr lässt es in der Ausgestaltung seiner selbst als Objekt des 'schönen Scheins', sich selbst als Bildzeichen für 'den schönen Schein' sichtbar werden.

ABF 2: O Watteau + Grotteske: Kombination und Ikonoklastisches

Werden die Gestalten im 'Ladenschild' als austauschbare isolierbare Figuren wahrgenommen, können sie, wie Versatzteile in einer grotesken Ausgestaltung, als abgeschlossene isolierte Einheiten nebeneinander wirken, von der Sichtbarwerdung des 'Ladenschildes' wegführen und andere Zusammenhänge sichtbar werden lassen, z. B. Sammlungen mit Theaterfigurinen **Wat.-Lit. 51 (Abb.), 52 (Abb.)**, Skizzenbücher, Ornamententwürfe, andere Gemälde, in welchen die Figuren variiert eingesetzt sind, mit der Figur des 'galanten Paares' geschmückte Gegenstände **Wat.-Lit. 78 (Abb.)**. Im 'Ladenschild' wirken die Figuren weniger als in sich abgeschlossene Klischees, sondern vielmehr als Bildmotive, die in ihren ikonischen, indexikalischen und symbolischen Wirkungen so zusammenwirken, dass sie auf ihre Umgebung und Betrachtung hin geöffnet sind. Beispiele sind die Figuren der 'Eintretenden' oder des 'Paares - Eintretende/Einladender': In ersterer wirkt das Motiv der 'Rückenfigur', in letzterer das Motiv der 'Galanterie', der 'Berührung in der Nicht-Berührung', in beiden wirkt das Motiv der 'Figura serpentinata'.

ABF 2: P Watteau + Schöpfung, Schöpfer, Sichtbarwerdung

Das 'Ladenschild' hat die Umrise eines Tafelbildes, in dem die Handschrift eines bestimmten menschlichen Schöpfers sichtbar wird. Sie kann als Spur dessen besonderer Empfindungen aufgefasst werden und den Betrachterblick dazu verführen, das Gemälde als Ausdruck dessen Charakters und dessen unmittelbarer Umgebung **Wat.- Lit. 44** zu deuten. Austauschbare Figurinen, welche schemenhafte Umrise menschlicher Gestalt wiedergeben sind skizzenhaft ausgestaltet und wurden sogar als Darstellung von Zuständen innerer menschlicher Befindlichkeit gedeutet. **Wat.-Lit. 34, 49** Insbesondere die Rückenfigur der 'Eintretenden' wirkt als Schwellenfigur und Identifikationsangebot für den 'impliziten Betrachter', der durch sie in einen Raum geführt wird, der ihn zwischen Bildoberfläche und Bildtiefe, sowie verschiedenen Zeitabläufen schwanken lässt.

ABF 2: Q Watteau + Intermittierende Wellenranke: Linie/Figur/Farbleck

Im 'Ladenschild' breitet sich in der Bildmitte, zwischen Bildvordergrund und -hintergrund ein Farbleck aus, der sich in sattem Braun schattig-verdichtet, und zugleich ein sich ins Helle auflösendes Braun ist. Diese Stelle sei aufgefasst, als intermittierende Stelle einer Wellenranke, die durch die girlandenförmige Anordnung und Umrise der gesamten Figurengruppierung gegeben ist. Im

Reflexionsprozess zwischen Farbfleck und Wellenlinie sind die Wege des 'impliziten' Betrachters angelegt: Nach links in die 'Verpackungsszene', mittig sowohl in die Bildtiefe, als auch in die Bildfläche und darüber hinaus in die Bildoberfläche, nach rechts in die 'Betrachtungsszene' u. s. w.

ABF 2: R Watteau + Reflexionsprozess zwischen freier und konstruktiver Linie

Textstelle mit direktem Bezug zu Watteau.

Eine bestimmte Ausgestaltung kann wiederholt werden, sich als tradiertes Regelwerk etablieren, als 'Zitat' eingesetzt und als solches auch sichtbar gemacht werden. Z. B. ist die Umrissfigur des 'Hündchens' im 'Ladenschild' aus einem Gemälde von Rubens übernommen und auf dem Gemälde Lancrets wiederzufinden. **Wat.-Lit. 4, 41 (Abb.)** Im 'Ladenschild' wird das 'Hündchen' mit trockenem Farbauftrag skizziert und vor leicht durchscheinendem Hintergrund, der die Stufe bezeichnet, tendenziell als äußere Hülle eines Hündchens sichtbar. Figuren wie die 'Eintretende', der 'Einladende' oder die 'dunkle Rückenfigur' sind aus dem Skizzenrepertoire und anderen Gemälden Watteaus mehr oder weniger zitiert und variiert. Im 'Ladenschild' sind sie in bestimmter skizzenhaft-gemalter Umgebung als je besondere, auf verschiedene Auffassungsweisen geöffnete Motive einer einzigartigen, weil nicht isolierbaren Ausgestaltung bestimmt. **Wat.-Lit. (Abb.) 32, 34, 35, 68, 71, 72**

ABF 2: S Zusammenschau von 'Aspect'/'Prospect'

Textstelle mit direktem Bezug zu Watteau.

Das 'Ladenschild' sei bezüglich dieses Textauszugs zur 'begleitenden Wahrnehmung' betrachtet.

ABF 2: T Watteau + Musterformeln – Intermittieren – Atmosphäre

Textstelle mit direktem Bezug zu Watteaus 'Ladenschild'.

ABF 2: U Watteau + Arabeske Bildfassung und Sichtbarwerden

Das 'Ladenschild' kann als arabeske Bildfassung aufgefasst werden.

Kommentierte Randmarkierungen aus 'Arabeske Bildfassung 3'

ABF 3: A Watteau + Grotteske und Abgeschmacktes

Damit sind wohl weniger Watteaus Gemälde, wie das 'Ladenschild', gemeint als vielmehr dessen Dekorationsentwürfe und deren Aufnahme in Musterkataloge. Die Frage ist, inwieweit von Watteau erfundene Motive, wie z. B. das 'galante Paar', noch in Rückbezüglichkeit auf die sie ursprünglich umgebende Gemälde-Atmosphäre wahrgenommen werden, wenn sie als reproduziertes Muster die Funktion der 'grottesken, abgeschmacktesten' Verzierung 'à la Watteau' übernehmen.

ABF 3: B Watteau + Farbe und Geschmack: Licht, Schatten, Mittelfarbe

Das 'Ladenschild' ist in diesem Sinn Ausgestaltung des Geschmacks.

ABF 3: C Watteau + Akademische Malerei: Poussin und Rubens

Das 'Ladenschild' kann als Ausgestaltung einer Vermittlungs- & Abgrenzungsstruktur im Streit zwischen Rubenisten und Poussinisten, um den Vorrang der Farbe oder der Form in der Malerei aufgefasst werden.

Wat.- Lit. 13, 14

ABF 3: D Watteau + Autonome Kunst und Lebens-Ästhetisierung

Das 'Ladenschild' wurde als Ausdruck des künstlerischen Charakters seines Schöpfers Watteau gedeutet, dessen gesellschaftliche Funktion darin bestand, von alltäglichen Normen abzuweichen. Diese Deutung fand Unterstützung durch Künstler-Biographien über Watteau.

Wat.- Lit. 43, 44, 47

ABF 3: E Watteau + Klassizistische Kunst und Arabeske

Das 'Ladenschild' kann bezüglich dieser Beschreibung von Arabeske und klassizistischer Kunst als die Ausgestaltung einer Einheit aufgefasst werden, die sich an der Grenze zwischen ihrem gerade noch Vorherrschen über Mannigfaltigkeit und ihrem fast schon Untergeordnetsein unter Mannigfaltigkeit ausgestaltet.

ABF 3: F Watteau + Arabeske/Karikatur: Bedeutungslosigkeit/Eindeutigkeit

Während die Karikatur auf Zuspitzung und Eindeutigkeit zielt, sind im 'Ladenschild' groteske oder gar karikaturhafte Ansätze potentiell und nicht eindeutig ausgestaltet,

sind vielmehr Phantasien 'vagierender Einbildungskraft', die neben anderen Bedeutungsansätzen aus der Bedeutungslosigkeit 'zweckfreier Formen' entstehen.

ABF 3: G Watteau + Ornament: Abstrakt-Geometrisches und Lebendiges (S. a. ABF 5: P)

Im 'Ladenschild' gestalten sich ornamentale Gestaltformeln u. a. in Haltungen von Figuren aus. Die *Figura serpentinata* in der Figur der 'Eintretenden' kann mit der äußeren Ausgestaltung der Verhaltensweise einer lebendigen menschlichen Gestalt verglichen und auf mögliche innere Regungen bezogen werden.

ABF 3: H Watteau + Arabeske: Aktualisierung von Vergangenem

Auf der linken Bildhälfte des 'Ladenschildes' ist die helle, weißlich-rosa glänzende Form der Figur der 'Eintretenden' zu sehen: Mit der körperlichen Haltung nach rechts, den Kopf jedoch nach links gewendet, verbildlicht die Figur eine flexibel und jung wirkende Gestalt. Ihr Blick scheint sich zurück auf das Bildnis zu richten, das Zentrum der links im 'Ladenschild' dargestellten Verpackungsszene ist. Gemalt im Stil der Bildnisse aus der gerade vergangenen Epoche Louis VI. **Wat.-Lit. (Abb.) 4**, zeigt es das Portrait eines Ordensmannes, wahrscheinlich von Louis IV. selbst. Der Schuh der 'Eintretenden' zeigt eine Richtung nach schräg vorne in die rechte Bildhälfte an, zu einer weiblichen 'dunklen Rückenfigur'. Diese nach vorne gebeugte Figur verbildlicht eine ältere Gestalt, die mit einer Lorgnette so nahe vor einem ovalen fast überlebensgroßen Gemälde steht, dass sie nur Details der Bilddarstellung wahrnehmen kann. Sie scheint auf die Darstellung einer Himmels-Lichtung zu blicken, während die Figur neben ihr, ein auf einen Stock gestützter 'Knieender', auf nackte, sich in freier Natur räkelnde weibliche Gestalten konzentriert ist. Die 'Eintretende' hätte den Abstand, um das ovale Gemälde im Gesamten, betrachten zu können, würde sie den Kopf vom Bildnis weg in ihre Schrittrichtung nach rechts drehen. Das ovale Gemälde scheint zwischen der Figurenzone und dem Bilderwandprospekt, das diese vom potentiellen Bildtiefenraum abschirmt, zu schweben. Das Bilderwandprospekt scheint aus Gemälden mit Bilddarstellungen des 15.- 17. Jahrhunderts zusammengesetzt. Wie das 'Ladenschild' selbst mag das ovale Gemälde in eine Bildersammlung aufgenommen werden, in Anpassung und Abweichung zu den anderen Gemälden. Im Gegensatz zum Farbton des gräulichen Bildnis-Rahmens, ist die Farbe des ovalen Gemälde-Rahmens die eines goldgelb-glänzenden verzierten Arabeskenwerks. Die pastellfarbene luftig wirkende Malerei seiner Bilddarstellung, scheint die zukünftige Rokoko-Malerei vorwegzunehmen.

Wat.-Lit. (Abb.) 4 Das Verhältnis 'dunkle Rückenfigur' und zukünftige Malerei wirkt in gegenläufigem Bezug zum Verhältnis helle 'Eintretende' und vergangene Malerei. Die Verbildlichung der Jugend scheint gepaart mit der Vergänglichkeit von Kunst; die Verbildlichung des Alters mit einer Kunst, die den Zustand der Jugend und den jenseitiger Ferne imaginieren lässt.

ABF 3: I Watteau + Arabeske: Unendliche Fülle und Einheit

Das 'Ladenschild' steht Schlegels Arabesken-Konzeption nahe. Es vereint Gegensätzlichkeiten, die, als Tendenzen ausgestaltet, sichtbar werden, indem sie sich in der Nicht-Berührung zu berühren scheinen. Ein Beispiel ist das Paar: 'Eintretende'/'Einladender': Sichtbar wird im Nebeneinander zweier isolierter Figurinen, zugleich als Mit- und Zueinander zweier menschlicher Gestalten.

ABF 3: J Watteau + Sich reflektierende Umrissform des Stoffes

Der auf das 'Ladenschild' angewandte Formbegriff bezeichnet die noch oder schon sichtbare, sich reflektierende Umrissform des Stoffes.

ABF 3: K Watteau + Form/Äußerungsart: Intermittieren zwischen Innen/Außen

Das 'Ladenschild' ist eine Ausgestaltung, durch die sichtbar wird, dass aus der Form der Äußerungsart nicht auf innere Geisteshaltung geschlossen werden kann. Es lässt stattdessen die Differenz zwischen Innen und Außen als intermittierende Stelle sichtbar werden.

ABF 3: L Watteau + Romantische Allegorie: Zeichen und Bedeutungsverlust

Das 'Ladenschild' kann als Ausgestaltung aufgefasst werden, in der die romantische Allegorie vorstrukturiert ist. In ihm wurden aus Skizzenbüchern ausgewählte Figuren vor den bereits vorgemalten Bildhintergrund **Wat.-Lit. 18** gesetzt und angepasst. Sowohl die einzelnen Figuren als auch der Hintergrund wirken in ihrer Zusammenstellung als aneinandergereihte Einzelstücke und zugleich als ein Zusammengehöriges, das wiederum ein auf größere Zusammenhänge geöffnetes Ensemble bildet.

ABF 3: M Watteau + Romantische Allegorie und Arabeske: Prozess und Form

Das 'Ladenschild' kann als Indikator der romantischen Allegorie aufgefasst werden. Es gestaltet sich im Reflexionsprozess zwischen tektonischem, ornamentalem und farb-atmosphärischem Raum aus, in dem verschiedene örtliche und zeitliche Raumauffassungen zusammenwirken. Sichtbar wird nur die sich unterschiedlich veräußernde Gestalt ähnlicher Figurenschemen. Diese wirken in ihrer Zusammenstellung, ihren Haltungen, Gesten und Blicken, nicht erstarrt, wie eine Kombination aus Standbildern, die aus Bewegungssequenzen entnommen sind. Vielmehr ist in dem Gemälde ein Spannungszustand hergestellt, der den Eindruck einer in sich zurückgezogenen Bewegung erweckt. Die Frage ist, wie der Betrachter des 'Ladenschildes' die einzelnen örtlich und zeitlich angelegten Raumzonen so gegenseitig ins Verhältnis setzt, daß sie sich in seiner Anschauung zu einem komplexen Gebilde verdichten.

ABF 3: N Watteau + Romantische Arabeske: Allgemeines und Besonderes

Das 'Ladenschild' sei in Anlehnung an die hier beschriebene Arabeske aufgefasst als Abgrenzungs- & Vermittlungsstruktur: Erstens, zwischen abstrakt-geometrischen Gestaltstrukturen und Figuren, die Ausdrucksträger menschlicher Verhaltensweisen sind. Ornamentale Gestaltformeln gestalten sich in figürlichen Haltungen aus. So kann die *Figura serpentinata* in der Figur der 'Eintretenden' mit der sich veräußerlichenden Verhaltensweise einer lebendigen menschlichen Gestalt verglichen und auf mögliche innere Regungen bezogen werden. Zweitens, zwischen dem allgemeinen, unabhängig von Zeit und Ort reproduzierbaren Schema von Musterfigurinen und einer bestimmten Figur, die auf das Unbestimmte verschiedener Gestalt- und Wahrnehmungsstrukturen geöffnet ist, z. B. die Rückenfigur der 'Eintretenden' in bestimmter gemalter Umgebung. Drittens, zwischen Licht/Finsternis als Ausgestaltung des Allgemeineren und der stofflicheren Farbe als Ausgestaltung einer Besonderung.

ABF 3: O Watteau + Romantische Arabeske: Bildmitte und Bildrand

In der Darstellung des 'Ladenschildes' blickt der Betrachter durch die halbgeöffnete Flügeltüre, die in der Mitte des Gemäldes die gemalte Bilderwand zum dahinterliegenden Raum öffnet. Das Zusammenfallen von Flucht- und Symmetrieachse der Darstellung an diesem Ort lässt die illusionistische Tiefe des verbildlichten Vor- und Hinterraumes als bald als eine sich in die Oberfläche zurückkrümmende abgeflachte Räumlichkeit wirken. Die Figurenszene scheint von einer farbig-atmosphärischen Hülle umgeben, die sie von möglichem Dahinterliegendem abschirmt. Die Figuren sind in der Gestaltformel der *Figura serpentinata*, gleich einer intermittierenden Wellenranke quer über das Bild verteilt und führen den Blick an der Oberfläche der Darstellung von links ins Zentrum der rechten Bildhälfte auf das hellglänzende Gebilde des ausgebreiteten Rocks einer sitzenden Figur. Die auf die Oberfläche des Bildträgers aufgetragene Farbe wird in ihren Lichtreflexionen sichtbar. Eine Entsprechung zur 'Krümmung' des perspektivischen Raumes ist die 'Wölbung' im Rock der 'Sitzenden': Dieses Stoffgebilde scheint nicht nur wie die Schale einer sich in die Oberfläche verdrehenden Muschelrocaille, sondern verbildlicht die pludrige Hülle, die ein mögliches Inneres verborgenhält. Die Umrissform des Stoffgebildes wiederholt die des ursprünglich bogenformatigen 'Ladenschildes'.

ABF 3: P Watteau + Goldgrund und farbiger Bilderwandgrund

Im 'Ladenschild' ist im Bilderwandprospekt-Grund ein zusammenhängendes Bilderrahmen-Gerüst, in gelblich-gräulichem Farbton gemalt. Es simuliert die glänzende Materialität von Gold.

ABF 3: Q Watteau + Atmosphäre: Hell/Dunkel, Licht/Schatten

Gerade der bräunliche Farbleck in der Bildmitte des 'Ladenschild' kann in diesem Sinne als Ausgestaltung von etwas 'Atmosphärischem' aufgefasst werden.

ABF 3: R Watteau + Hülle: Oberflächenfarbe und Flächenfarbe

Im 'Ladenschild' passt sich die Form des schwärzlich-rosa farbigen Kleids der 'dunklen Rückenfigur' nach unten zu in Umriss und Binnenstruktur dem bräunlichen Dunst des Farbflcks der Bodenfläche nicht nur an, sondern löst sich darin auf. Im Wechselprozess zwischen Figürlichem und der dieses aus gestaltenden Materialität der Farbe wird eine poröse Hülle sichtbar.

ABF 3: S Watteau + Oberflächenfarbe, Flächenfarbe, Raumfarbe

Im 'Ladenschild' wirkt z. B. das weißlich-gemischte Blau und Rot der Himmeldarstellung im ovalen Gemälde eher als Raumfarbe, die hinter die weißlich-gelbe Oberflächenfarbe der Darstellung des ovalen Rahmens zurücktritt.

ABF 3: T Watteau + Atmosphäre: Zwischenmedium und Luftschatten

In der gesamten Darstellung des 'Ladenschild' gestaltet sich zwischen dem Figürlich-Unrissenen eine Atmosphäre aus, deren Wirkung die eines bestimmten Unbestimmt-Dunstigen ist. Zwischen Oberflächenfarbe, Flächenfarbe und Raumfarbe schwankend, entsteht die atmosphärische Wirkung zwischen tektonischem Raum, Gemäldewandprospekt und Figurenzone; auf der Gemäldewand selbst wiederum zwischen einzelnen Bild Darstellungen und deren Rahmungen; zwischen der Orts- und Zeitbestimmung des die Figuren umgebenden Raumes; zwischen den Blickrichtungen der Figuren u. s. w.

ABF 3: U Watteau + Atmosphäre: Licht und Farbe

Diese Beschreibung trifft im 'Ladenschild' auf die atmosphärische Wirkung des Reflexionsprozesses zwischen Licht und Farbe zu.

ABF 3: V Watteau + Hülle; Firnis: Oberflächen- und Flächenfarbe

Das 'Ladenschild' wirkt in seiner heutigen Hängung im Berliner Schloß als bräunlich-vergilbtes Gemälde. Der Zusammenstoß der beiden Leinwandstücke in der Bildmitte gestaltet sich als dunkel werdende Vertikale aus, an der die Materialität der bemalten bzw. beschichteten Leinwände sichtbar wird. Die materielle Oberfläche des Gemäldes bildet der Firnis, der etwas brüchig die Bild Darstellung ähnlich der Wirkung eines transparenten Farbschleiers überzieht.

ABF 3: W Watteau + Farbe – Licht – Goldrahmen

Das 'Ladenschild' hängt heute gefasst in einem Goldrahmen, ähnlich den Rahmungen, die im Gemälde selbst auf dem Bilderwand-Prospekt dargestellt sind. Darüber entsteht ein Bezug der Bilddarstellungsebene mit der Gemäldeoberfläche als auch mit deren Umrissen. Die sich in ihrem Glanz reliefartig an die Bildoberfläche schmiegenden Stoffgebilde der Figurengewänder, - vor allem der 'Eintretenden' und der 'Sitzenden', die jeweils zentral die Darstellung auf der linken und rechten Bildhälfte bestimmen - treten hinter dem Glanz des Goldrahmens zurück. Zugleich wirken sie den gerahmten Gemälden des Bilderwandprospekts vorgelagert. Das ursprüngliche Bogenformat des 'Ladenschild', dessen Darstellung nach Watteaus Tod von anderen Malern zu einem rechteckigem Bildformat ergänzt wurde, wird als schattige Farbabstufung an der Oberfläche der Darstellung sichtbar. Es wird sichtbar zwischen den im 'Ladenschild' dargestellten Rahmungen, die an einem Rahmen-Stil vor der Entstehungszeit des 'Ladenschild' orientiert sind, und dessen heutiger Einfassung in einen rechteckigen Gold-Rahmen aus dem späteren 18. Jahrhundert. Über die Einfassung in diesen Goldrahmen wird das 'Ladenschild', sowohl durch seine Darstellung einer Gemäldesammlung, als auch selbst als Gemälde auf seine heutige Umgebung, die Gemäldegalerie Friedrich des Großen und die angrenzenden Schlossräumlichkeiten bezogen.

ABF 3: X Watteau + Raumschale und Ausschnitt

Diese Aussage trifft auch auf das 'Ladenschild' zu, wenngleich es die örtliche und zeitliche Ausschnitthaftigkeit der Bilddarstellung, wie es in Bildwerken späterer Zeit erfolgt, bereits vorstrukturiert.

Am linken Rand der Bilddarstellung des 'Ladenschild' entspricht die Vertikale des Bildformats einem aus aufeinandergesetzten Steinquadern gebauten Gebäudestreifen, der einen tektonischen Raum anzeigt. Der untere Rand des Formats entspricht der Horizontale eines dargestellten Straßenstücks, das in seiner Zusammensetzung durch Pflastersteine das perspektivische Raster der Bilddarstellung markiert. Vom rechten Format-Rand wird die Bilddarstellung überschritten und als Ausschnitt aus einer nicht-dargestellten Umgebung gekennzeichnet. Die Darstellung kann in der Vorstellung des Betrachters über das Format hinaus auf den historisch rekonstruierten Ort des 'Ladenschild' zurückbezogen werden: 1720, vor dem Bilderladen Gersaints, in einem Häuserbogen am Straßenrand auf der Pont-Neuf. **Wat.- Lit. (Abb.) 1, 2, 3**

ABF 3: Y Watteau + Bildgeschlossenheit/-offenheit; Farbe/Form

Wird das 'Ladenschild' auf diese Aussage bezogen, werden drei Tendenzen der Bildoffenheit und -geschlossenheit sichtbar:

Erstens: Die Figuren gestalten sich trotz einer horizontalen von links nach rechts ziehenden Ausrichtung als zusammengehöriges Figuren-Ensemble innerhalb der Bildgrenzen aus und zeigen insofern einen geschlossenen Bildraum an.

Zweitens: In der Bildmitte wird der Bildraum, als zugleich geschlossener und offener, verunklärt: Hier fallen Flucht- und Symmetrieachse der Bildkomposition zusammen,

ist der Stoß der beiden Leinwandstücke, ist die intermittierende Stelle der Figurengirlande, ist der Tiefen-Ausblick in eine ferne Lichtung, durch Architektur und Fensterrasterung verstellt, ist die Farbigekeit von lichter Transparenz und zugleich dunstig-materieller Dichte.

Drittens: Die nach oben zu vom Segment des Bogenformats beschnittene Gemäldewand kann mit den aus dem Bild ziehenden Wolken im 'Abendstern' verglichen werden. Hier wie dort gilt: Während die Umriss-Form über das Bild hinausgeht, bleibt die Farbe im Bild. Im 'Ladenschild' scheinen sich die Richtungen des skizzierten Farbstrichs, sowie die Farbtonwertigkeit der Gemäldedarstellungen zumindest auf der rechten Bildhälfte dem Bogenformat anzupassen, während das Rahmengerüst vom Format beschnitten wird, und als sich jenseits der Bilddarstellung fortsetzend imaginiert werden kann.

ABF 3: Z Watteau + Tendenz zur Gestaltungs-Farbe

Die Farbbehandlung im 'Ladenschild' kann als Indikator für spätere Malerei aufgefasst werden, in welcher Farbe als Gestaltungsfarbe eingesetzt wird. Vor allem in der Darstellung von Gemälden wird im 'Ladenschild' die Farbe zu einer sich selbst als Farbe Gestaltenden. Durch perspektivische Bodenrasterzeichnung erhält die aus der Farbmaterie sowie dem Farbleck heraus entstehende schwebend wirkende Farb-Atmosphäre die Umrisse tektonischer Formen.

ABF 3: AA Watteau + Schweben zwischen Farbe und Licht (s. a. ABF 3: NN)

Im 'Ladenschild' ergeben sich die Umrisse der plastisch wirkenden Figurengebilde von 'Eintretender', 'Knieendem' und 'Sitzender' nicht nur aus der Umrisszeichnung, die sich - aus vielen Farbstrichen zusammengesetzt - den Lichtwirkungen öffnet, sondern insbesondere aus dem Stoff des Farbigen: Farbmaterie, Farbstrich und Farbton. Sowohl der hell mit Weiß gemischte rötliche Farbton der Rückenfigur der 'Eintretenden', als auch der weißlich-blau-gräuliche Farbton der Rückenfigur des 'Knieenden' können als lichte Farben bezeichnet werden, im Gegensatz zur dunstig-diffusen Farbigekeit der 'dunklen Rückenfigur'. Die Buntwertigkeit der licht-farbigen Rückenfiguren ist dagegen eine sehr unterschiedliche: So tritt die bläuliche kühle Farbe des 'Knieenden' hinter der rötlichen warmen Farbe der 'Eintretenden' zurück. Zwischen den Farbtönen dieser beiden Figuren ist der Farbton der 'Sitzenden' lokalisiert, ein helllichtiger Weißton, durchzogen von rötlichen und bläulichen Linien.

ABF 3: BB Watteau + Licht/Finsternis ist allgemein, Farbe ist besonders

Bezogen auf diese Aussage kann das 'Ladenschild' als Schwebestand zwischen Allgemeinem und Besonderem aufgefasst werden. Die Figurenszene scheint von einer farbig-atmosphärischen Hülle umgeben, die sie von möglichem Dahinterliegendem abschirmt.

ABF 3: CC Watteau + 'Farbiger Rand': Arabeske Organisationsstruktur

Indem das 'Ladenschild' über sich hinaus weist, aber nicht auf irgendetwas, sondern gerade die Grenze zu seiner Umgebung sichtbar werden lässt, wirkt in ihm eine arabeske Organisationsstruktur – eine arabeske Ausgestaltung oder sogar arabeske Bildfassung -, die durch den jeweiligen Blick des Betrachtenden eine variierende ist.

ABF 3: DD Watteau + Romantische Arabeske: Fragment – Prozess

Das 'Ladenschild' gestaltet sich in verschiedenen Handlungszeiträumen aus. Es wird dadurch in seiner historischen Bedingtheit sichtbar und aktualisiert entsprechend unterschiedliche Bedeutungsansätze. Haltung, Gestik und Gewänder der Figuren können nicht nur allgemein als Ausdruck menschlicher Verhaltensweisen aufgefasst werden, sondern unterschiedlich gedeutet werden. So können insbesondere vornehm-stilisierte Haltung und Gewand als Gefängnis menschlicher Innerlichkeit in der Etikette einer bestimmten Gesellschaftsschicht gedeutet werden, oder aber auch als Schutz des Privat-Intimen vor der bloßen zur Schaustellung in der Öffentlichkeit. Im 19. Jahrhundert wurde Haltung, Geste und Blick der Figuren entsprechend den Ideen der Epoche als Ausdrucksträger des inneren Zustands der Träumerei, Melancholie **Wat.-Lit. 49** gedeutet oder bei Baudelaire der Vorstellung von der Selbstbegegnung des Subjekts als fremde Figur nahegerückt. Wird das 'Ladenschild' als Ausgestaltung des Reflexionsprozesses zwischen Vergänglichem (z. B. vergängliche Materie der Bildträger Farbe und Leinwand, vergängliche Wahrnehmungs- und Bedeutungsebenen) und Unvergänglichem (z. B. reproduzierbare Schemen, Identitätsidee) sichtbar, indiziert es bereits das Thema der Verzeitlichung, das in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts ausgestaltet wurde: Die aus der Erkenntnis der historischen Bedingtheit von Werken resultierende Ausgestaltung eines Werks als Prozesshaftes, weil fortwährend neu durch einen bestimmten Betrachter zu Realisierendes.

ABF 3: EE Watteau + Kunstwerk: Ideal/Skizze – öffentlich/privat

Das 'Ladenschild' steht in der Tradition der Tafelbildmalerei, indem es den ersten und zweiten Schritt der Bildherstellung, nämlich die Umsetzung der Idee im Umriss und deren farbige Materialisierung, erfüllt. Schemenhafte Umrisse von Figuren, die Watteau auf Skizzenblättern, Stichen und anderen Gemälden bereits entwickelt hatte, werden auf einen in malerischen Umrissen skizzenhaft-schematisch angelegten Hintergrund **Wat.-Lit. 18** gesetzt. Die Figureschemen werden in der Farb-Materialität ausgestaltet und materielles Objekt der Betrachter-Umgebung. Der dritte Schritt zur 'Ideallandschaft', die Verschleierung der handwerklichen Struktur, ist im 'Ladenschild' nicht vollzogen. Stattdessen wird sowohl Vordergrund als auch Hintergrund der Bilddarstellung in skizzenhaftem Pinselduktus ausgestaltet. In dem zu Watteaus Zeit modernen Konzept des Künstlers **Wat.-Lit. 43, 44, 47** wurde dieser skizzenhafte Farbstrich mit dem unsteten Charakter Watteaus begründet, der sich durch Abweichung von öffentlicher Norm auszeichnete. Die Norm-Abweichung wurde als Genialitäts-Ausdruck des Künstlers wiederum in der Öffentlichkeit akzeptiert und etabliert.

ABF 3: FF Watteau + Hintergrund und Vordergrund

De Piles Vorschlag wird veranschaulicht im 'Ladenschild', in klarer, figürlicher Umrisszeichnung und Licht/Schattenmodellierung im Vordergrund und dunstig-diffuser Wirkung von Farbleck und Farbstrich im Hintergrund.

ABF 3: GG Watteau + Bedeutungslose Figur - Zustandsskizze: Sichtbarwerden

Das 'Ladenschild' sei betrachtet, im Zusammenhang mit der Entwicklung von Figurendarstellungen im 18. und 19. Jahrhundert.

Im 'Ladenschild' gestaltet sich die Differenz aus, zwischen dem Ausdruck von Leidenschaft durch bestimmte Gesten, Haltungen und Gesichtsmimik und der Zusammenstellung von unbedeutend-dekorativen Figurinen. Sichtbar werden äußere Erscheinungsbilder in ihrer Bedeutungslosigkeit, nämlich als im Zustand ihres Gemaltseins Sichtbarwerdende. **Wat.-Lit. 17, 32, 34, 60**

ABF 3: HH Watteau + Genrebild und Selbstwert des Künstlerischen

Im 'Ladenschild' scheint die unmittelbare Umgebung Watteaus dargestellt, der Laden seines Freundes, des Kunsthändlers 'Gersaint'. Es zeigt in Ansätzen einen Innenraum und ging als Genrebild in die Kunstgeschichte ein. **Wat.-Lit. 33, 58** Dargestellt sind jedoch nicht 'niedere' Gegenstände der Alltagswelt, sondern Wert- und Kunstgegenstände, Verkörperungen des 'schönen Scheins'. Insofern kann das 'Ladenschild' aufgefasst werden, als Ausgestaltung des Wechselprozesses zwischen besonderer, unmittelbarer Umgebung und deren ins Allgemeine stilisierter Schönheit. **Wat.-Lit. 15, 45** Als grundlegende Gestaltformel sei die 'Figura serpentinata' genannt.

ABF 3: II Watteau + Skizze und fertiges Bild

Bezüglich dieser Aussage Busch's ist das 'Ladenschild' in zweifacher Hinsicht als fertiges Gemälde charakterisiert. Die skizzenhafte Ausführung entspricht zum einen der Anfang des 18. Jahrhunderts entstehenden Kunst-Konzeption, die Kunst als Abweichung von akademischen Normen kennzeichnet und damit die Konzeption von Ausgestaltungen indiziert, die zu späterer Zeit mit dem Begriff der 'romantischen Allegorie' beschrieben wurden. Zum zweiten wird das 'Ladenschild' durch die Straßen-Aufhängung vor dem Laden, als ausreichend fertiger glatter Artefakt gerechtfertigt, der die Funktion hat, von großzügiger plakativer Wirkung zu sein.

ABF 3: JJ Watteau + Arabeske und Plakat

Insofern das 'Ladenschild' das tradierte arabeske Muster ausgestaltet, steht es in der Tradition der Plakatwerbung.

ABF 3: KK Watteau + Romantische Arabeske: Formgenese und Formzerfall

Die Ausgestaltung des 'Ladenschild' sei als Indikator der 'romantischen Arabeskenproduktion' aufgefasst.

ABF 3: LL Watteau + Sendelicht und Zeigelicht

Das 'Ladenschild' lässt die Antwort auf die Frage offen, inwiefern in ihm das Licht ein - sich einschließlich als 'Zeigelicht' – Sendendes oder ein sich als 'Zeige-' und 'Sendelicht' Zeigendes ist. **Wat.-Lit. 48**

ABF 3: MM Watteau + Sichtbarwerden und Sichtbarmachen

Das 'Ladenschild' sei bezüglich des 'Sichtbarwerdens' betrachtet.

ABF 3: NN Watteau + Licht und Farbe in der Schweben bei Friedrich und Runge (S. a. ABF 3: AA)

Ein Vergleich des 'Ladenschild' mit Gemälden von Friedrich und Runge könnte bei einer Ähnlichkeit der Ausgestaltung des Schweben-Verhältnisses zwischen Licht und Farbe ansetzen.

ABF 3: OO Watteau + Skizze: Atmosphärisches Bildganzes

Das 'Ladenschild' sei auf diese Aussage bezogen, betrachtet.

ABF 3: PP Watteau + Romantische Allegorie und Bedeutungslosigkeit

Diesbezüglich gesehen, kann das 'Ladenschild' als eine Vorstrukturierung der 'romantischen Allegorie' aufgefasst werden.

ABF 3: QQ Watteau + Verbildlichung und Selbstdarstellung der Bildlichkeit

Das 'Ladenschild' sei als die Sichtbarwerdung und Verbildlichung der Ausgestaltung einer arabesken Organisationsstruktur aufgefasst.

Randmarkierungen aus 'Arabeske Bildfassung 4'

ABF 4: A Watteau + Poe: Bedeutungslosigkeit von Arabeske und Allegorie

ABF 4: B Watteau + Poe: Licht/Auge und Arabeske/Bild

ABF 4: C Watteau + Poe: Inhalt und Form

ABF 4: D Watteau + Poe: Rahmende Arabeske und Gemäldewand

ABF 4: E Watteau + Poe: Portrait, Oval, Moreske - Lebensähnlichkeit

ABF 4: F Watteau + Poe: Detail und Gesamteindruck

ABF 4: G Watteau + Poe: Tiefgründigkeit und Wahrnehmung

ABF 4: H Watteau + Poe: Auge und Geist

ABF 4: I Watteau + Poe: Arabeske als Zeichen und Zierrat

ABF 4: J Watteau + Poe: Drehung auf dem Absatz

ABF 4: K Watteau + Poe: „Arabesk“ und „grotesk“ als Tendenz

ABF 4: L Watteau + Poe: Arabeske, künstlerischer Denkprozess, Werk

ABF 4: M Watteau + Poe: Arabesk, grotesk, „design“

ABF 4: N Watteau + Poe: Arabeske und Denken ohne Zielgerichtetheit

ABF 4: O Watteau + Poe: Arabeske und Schwelle zwischen Leben und Tod

ABF 4: P Watteau + Poe: Motivation, Analyse und Einbildungskraft

ABF 4: Q Watteau + Poe: Melancholie und Poesie

ABF 4: R Watteau + Poe: „Einheit des Ausdrucks“

ABF 4: S Watteau + Poe: „Musterung“ und „rauchgetrübte Scheiben“

ABF 4: T Watteau + Poe: Abstrakte Masse und Detail in Kleidung/Geste

ABF 4: U Watteau + Poe: Derselbe und Anderer: „Der Mann der Menge“

ABF 4: V Watteau + Baudelaire: Derselbe und Anderer: Menge und Dichter

ABF 4: W Watteau + Poe: Unterscheidung von Arabeske und Grotteske

ABF 4: X Watteau + Baudelaire: Arabeske, Grotteske: Phantasie/Wissenschaft

ABF 4: Y Watteau + Grotteskes und Unangemessenes

ABF 4: Z Watteau + Baudelaire: Künstler und Menge

ABF 4: AA Watteau + Baudelaire: Künstler und Verborgenheit

ABF 4: BB Watteau + Baudelaire: Mode als Grenze zwischen Flüchtig/Ewig

ABF 4: CC Watteau + Baudelaire: Details im Sehen, Kontur im Gedächtnis

ABF 4: DD Watteau + Baudelaire: Zeichnung nach der Natur und aus dem Kopf

ABF 4: EE Watteau + Baudelaire: Ewige Schönheit und Verschleierung

ABF 4: FF Watteau + Baudelaire: Mode: Moral und Ästhetik einer Zeit

ABF 4: GG Watteau + Baudelaire: Ewige Schönheit: Vergangenheit/Gegenwart

ABF 4: HH Watteau + Baudelaire: Methode: Suggestion und Linearität

ABF 4: II Watteau + Kunst im Doppelcharakter des Fetisches Ware

ABF 4: JJ Watteau + Verdinglichung und Zirkulation

ABF 4: KK Watteau + Begegnung des Subjekts mit sich selbst als Figur

ABF 4: LL Watteau + Poe: Phantasie und Bedeutsamkeit

ABF 4: MM Watteau + Poe: Oval, Portrait, Leben und Tod

ABF 4: NN Watteau + Poe: Analyse und Phantasie

ABF 4: OO Watteau + Poe: Besonderes Bildzeichen - bildnerischer Prozess

ABF 4: PP Watteau + Poe: Begrenztes Motiv-Repertoire und Gesamtstruktur

ABF 4: QQ Watteau + Poe: Geöffnete Gesamtstruktur

ABF 4: RR Watteau + Poe: Kombinierend-schweifender Reflexionsprozess

ABF 4: SS Watteau + Poe: „Changierender Blick“ der Imagination

ABF 4: TT Watteau + Poe: Motivation: Sehnsucht nach Unsterblichkeit

ABF 4: UU Watteau + Poe: Nicht-lesbar, Sichtbarwerden, Bildnerisches

ABF 4: VV Watteau + Poe: Menge und Wellenranke

ABF 4: WW Watteau + Poe: Schwelle zwischen Mensch und Figur

ABF 4: XX Watteau + Poe: Menschenfassung in sichtbarer Äußerlichkeit

ABF 4: YY Watteau + Poe: Intermittierende Stelle: Sichtbar/Unsichtbar

ABF 4: ZZ Watteau + Poe und Baudelaire: Schwellenfigur

ABF 4: AAA Watteau + Austauschbares - Öffnung auf Nicht-Austauschbares

ABF 4: BBB Watteau + Image und Motiv

Kommentierte Randmarkierungen aus 'Arabeske Bildfassung 5'

ABF 5: A Watteau + Kunst und Verzeitlichung

Im 'Ladenschild' kann eine Thematisierung der Verzeitlichung von Kunst festgestellt werden, die explizit Thema in der Malerei des 20. Jahrhunderts wurde. Es thematisiert implizit den Prozess der Unsichtbarwerdung von Bildwerken z. B. in der Darstellung der Bildverpackungsszene. Der materielle Vergänglichkeitszustand des 'Ladenschildes', - in schlechter Maltechnik gemalt und der Witterung ausgesetzt **Wat.-Lit. 75** - kann aufgehoben werden, wenn es in eine Kiste mit trockenem Stroh verpackt wird. Sichtbar werden kann es nur, wenn es in einer Umgebung präsentiert und betrachtet wird, die ihm so angemessen ist, dass es sich in ihr selbst repräsentieren kann: Als Verbildlichung eines Ortes der Kunst, als Ort des Prozesses zwischen Ausstellung und Aufbewahrung.

ABF 5: B Watteau + Kunst und glattes Bildfeld

Das 'Ladenschild' hat die geglätteten Kanten und die geglättete Oberfläche eines transportablen Artefakts.

ABF 5: C Watteau + Gekrümmter Rahmen

In der Darstellung des 'Ladenschildes' wirkt die gekrümmte Bogenform des Bildumrisses wie ein nach innen gekrümmter Rahmen: Die Figuren werden zusammengepresst und verstrickt, wodurch die Anordnung der Figuren nicht nur eine wellenlinienförmige Figurengirlande, sondern tendenziell die eines oder mehrerer Figurenensembles ergibt. **Wat.-Lit. 2 (Abb.), 7 (Abb.)**

ABF 5: D Watteau + Wellenranke und Körper/Raumbeziehung

In der Darstellung des 'Ladenschildes' entsteht im Zusammenwirken der Körper mit dem sie umgebenden Raum ein Rhythmus aus konvexen und konkaven Umrissformen, der dem einer Wellenranke entspricht.

ABF 5: E Watteau + Linie und Perspektive

Die horizontal ausgerichteten übereinanderliegenden Raumstreifen in der Darstellung des 'Ladenschildes' können analog der Lineatur einer Schrift oder wie Notenzeilen wirken, mit darauf gemalten Figurinen. Wird ihre horizontale Ausrichtung über den Bildrand hinaus verlängert, trifft sie sich mit dem Horizont des Betrachters. So können die Raumstreifen zugleich Standflächen für das Gegenständlich-Figürliche simulieren.

ABF 5: F Watteau + Ornament und Perspektive – 1

Das auf dem 'Ladenschild' Dargestellte hat einen einheitlichen Maßstab; es gleicht einem ins Puppen- und Miniaturhafte übertragenen Modell eines am Menschen orientierten Ensembles, das an Ausgestaltungen der Rokoko-Ornamentik

Wat.-Lit. 21 erinnert.

ABF 5: G Watteau + Licht und Schatten

Aus kurzen Farbstrichen zusammengesetzte Umrisslinien öffnen im 'Ladenschild' die Formen für Licht und Schattenwirkungen.

ABF 5: H Watteau + Farblicht - Eigenlicht: Original - Repro/Foto/Film

Im 'Ladenschild' ist die Oberflächenfarbe eher die Oberflächenfarbe der dargestellten Gegenstandswelt, weniger die des Malgrunds. Ebenso ist die Farbe, wie z. B. im bräunlichen Farbleck in der Bildmitte, sowohl Oberflächenfarbe als auch durchsichtige Oberflächenfarbe der Flächenfarbe, sowie Raumfarbe. Wenn das 'Ladenschild' fotografisch oder filmisch reproduziert wird, entsteht durch die andere Beschaffenheit des Materials eine andere farbige Oberflächenstruktur. Der Wirkung der Oberflächenfarbe im Original-Bildwerk kann je nach Akzentuierung der Farb- und Helligkeitswerte der Reproduktion die von strahlendem oder leuchtendem Eigenlicht werden.

ABF 5: I Watteau + Atmosphäre/Faktur: Plastik/Relief und Projektion/Raum

Im 'Ladenschild' wirkt vor allem in der Figur der 'Eintretenden' das illusionistische Reliefgebilde dargestellter Falten mit reliefartigen Fakturwerten des skizzenhaften Pinselstrichs und Farbauftrags zusammen: Der Reflexionsprozess zwischen bildlichen und bildnerischen Zuständen sichtbar. Darin kann das 'Ladenschild' als Vorstrukturierung späterer Malweisen der Impressionisten aufgefasst werden. Der Zustand eines Prozesses wird im 'Ladenschild' zugleich verbildlicht, indem drei Figurenpaare sowohl in räumlich-simultane Nebeneinander, als auch zeit-räumlichem Nacheinander wahrnehmbar sind. Hierin sei das 'Ladenschild' als Vorstrukturierung von Ausgestaltungen „simultaner Sichtproblematik“ kubistischer sowie filmischer Werke aufgefasst. Das 'Ladenschild' ist eine Verbildlichung, in der sich Gemaltes als Projektionsschirm ausgestaltet, der die 'räumliche Überblendung' vergangener und zukünftiger Zustände sichtbar werden lässt.

ABF 5: J Watteau + Selbstdarstellung und Sichtbarwerdung

Im 'Ladenschild' ist ein Reflexionsprozess von Bildlichkeit und bildnerischen Mitteln festzustellen:

- Das bildnerische Mittel der bewegungsansetzenden wie -hemmenden Figura serpentina wird in der 'Schwellenfigur' der Eintretenden verbildlicht: Mit dem

Schuhstöckel in der Ecke des Straßenpflasters stehend, kann dieser Standpunkt der 'Eintretenden' als Ansatz für Bewegung ganz allgemein aufgefasst werden. Zugleich wirkt die 'Eintretende' als Einführungsfigur für den impliziten Betrachter.

- Das Nebeneinander schematisch-reproduzierbarer Figurinen kann aufgefasst werden als bildlicher Ausdruck für das Aufgehen menschlichen Verhaltens in Erscheinungs- und Äußerungsweisen stilistischer Ausdrucksformen und Äußerlichkeiten.

- Den Prozess zwischen Vergänglichkeit und Unvergänglichkeit verbildlicht u. a. der körperlich-materielle Verfallsprozeß des ursprünglich der Witterung ausgesetztem und in schlechter Maltechnik ausgeführten Gemäldes **Wat.-Lit. 75**, der im Gegensatz zur potentiell unendlichen Reproduzierbarkeit figürlicher Umrisszeichnungen steht.

- Die Kontrastierung zwischen jung und alt ist verbildlicht durch die Zusammenstellung einer in flüchtigem Strich gezeichneten, hell-leuchtenden, rötlich-roten und metallisch-glänzenden Rückenfigur der 'Eintretenden' und einer gebückten, in schwärzlich-bräunlicher, porös-durchscheinender und formauflösender Malmaterie gestalteten Rückenfigur der 'Betrachtenden' des ovalen Bildes.

- Als Verbildlichung eines Ortes der Kunst, als Ort des Austausches und der Ersetzbarkeit von Werten, der zeitlich begrenzten Sichtbarkeit und Mode vergänglicher Repräsentationsformen; letztere sind z. B. gegeben in der Darstellung des Bildnisses eines mit Insignien geschmückten Mannes. **Wat.-Lit. 4 (Abb.)**

- Als Präsenz bzw. Sichtbarwerdung im Reflexionsprozess zwischen Repräsentation und Präsentation, zwischen Darstellung und Selbstdarstellung.

ABF 5: K Watteau + Ornament und Perspektive – 2

Das 'Ladenschild' gestaltet sich im Reflexionsprozess zwischen abstraktem Ornament und perspektivischem Bild aus. Im 'Ladenschild' kann das zentralperspektivische Netz als ornamentale Flächenkonstruktion gesehen werden – z. b. das Zusammenfallen von Flucht- und Symmetrieachse, das Neben- und Übereinander der Figuren ohne perspektivische Überschneidungen oder die Ausgestaltung der Gestaltformel der Figura serpentina in der Anordnung der Figuren zueinander - trotzdem ist die Darstellung an einer plastischen Gegenständlichkeit orientiert.

ABF 5: L Watteau + Kunst - Plakat: Autonomieästhetik – Kommunikation

Im 'Ladenschild' werden die Rezeptionsbedingungen möglichen Betrachtern als Vororientierungen durch die Werkstruktur angeboten.

Es kann aufgefasst werden, als Reflexionsprozess zwischen der Kunsttradition des 'Nicht-Wirken-Wollens', das in der Autonomie-Ästhetik des späten 18. Jahrhunderts formuliert wurde und der Tradition des Plakats, das intendiert, mit dem 'Mann auf der Straße' zu kommunizieren.

ABF 5: M Watteau + Kunst – Plakat: Differenzierung - Zuspitzung/Typisches

Figurenskizzen Watteaus, die auch in Drucktechniken - Radierungen und Stiche – ausgeführt wurden, bestimmen das Figurenrepertoire des 'Ladenschild'. Die Vervielfältigungsmöglichkeiten der Drucktechnik sind Grundlage der Plakatgestaltung. Anders als bei Plakaten und Karikaturen ist das 'Ladenschild' jedoch nicht auf Zuspitzung auf das rein Typische ausgerichtet, sondern auf Differenzierung, noch auf große Figuren und Farbflächen, die auf eine Betrachtung durch Fernsicht angelegt sind, sondern auf feine Unterschiede. Es löst eher eine Betrachterhaltung des Verweilens heraus, und zielt weniger auf ein Gesehenwerden im Vorbeigehen. Insofern wirkt es eher als Ausgestaltung, in der die sich Jahrzehnte später entwickelnden technischen Grundlagen der Plakatgestaltung als Möglichkeiten eingesetzt sind, um damit als Gemälde zu wirken, in dem bildliche und bildnerische Grundlagen reflektiert und imaginiert sind.

ABF 5: N Watteau + Kunst – Plakat: Unbestimmtheitsstelle

In der Darstellung des 'Ladenschild' sind Unbestimmtheits-Stellen eingesetzt, z. B. der durch die Kleinheit der Figuren verunklärte Gesichtsausdruck oder der bräunliche Farbleck in der Bildmitte, der die Figuren sowohl schwebend, sich auflösend, als auch stehend erscheinen lässt. Die Unbestimmtheits-Stelle wird als rezeptionslenkendes Strukturmoment bereits auf frühen Plakaten eingesetzt, um durch bewusste Informationsverweigerung die Neugier und Phantasie des Betrachters anzuregen. Das 'Ladenschild' lässt jedoch nicht erkennen, dass diese Wirkung eindeutig beabsichtigt ist. Vielmehr wirkt das 'Ladenschild' als 'Nicht-wirken-wollendes' Werk insgesamt als Unbestimmtheitsstelle bzw. als Einstiegsort des Betrachters in den Bereich autonomer Kunst.

ABF 5: O Watteau + Wellenlinie und Blick

Die Wahrnehmung des 'Ladenschild' vollzieht sich nicht in einem Blick, sondern eher in einem schweifenden Prozess des Betrachtens: U. a. wird die durch die von den übereinanderliegenden horizontalen Raumstreifen hervorgerufene Leserichtung des Blicks durch die wellenartigen Ausgestaltungen der Figuren abgelenkt und zu einem fluktuierenden Blick 'zwischen den Zeilen'.

ABF 5: P Watteau + Schlangenlinie: Ausdruck möglicher Gefühle (s. ABF 3: G)

Die Wirkung der Schlangenlinie auf das menschliche Auge wurde explizit erst ein halbes Jahrhundert nach Watteaus Tod, mit Hogarths Schrift untersucht und dargestellt. Im 'Ladenschild' wirkt das in der Plakattradition als Präsentationsmodus eingesetzte abstrahierende Moment der Linie als Ausdrucksträger möglicher Gebärden und Gefühle; z. B. kann die Schlangenlinie, von der die Figur der 'Eintretenden' bestimmt ist, sowohl als Gebärde des Bewegungsansatzes zum Über-die-Schwelle-Treten, als auch der Bewegungshemmung des davon Abgelenktseins und Stehenbleibens wirken, entsprechend kann diese Schlangenlinie

Ausdrucksträger eines Gefühls sein, das zwischen zwei verschiedenen Umständen schwankt.

ABF 5: Q Watteau + Kunst, Genre und Plakat

Der in der Plakatentwicklung übliche Präsentationsmodus der Allegorisierung der zeitgenössischen Alltagswelt wird im 'Ladenschild' ansatzweise eingesetzt; so kann die Motivilik des 'galanten' Paares, der Uhr, der Spiegel, der Verpackungsszene... für 'Berührung', 'Vergänglichkeit', 'Austauschbarkeit'... stehen, ist aber in dieser zeichenhaften Bedeutung weder eindeutig als Symbol, noch mehrdeutig als Allegorie bestimmt. Das 'Ladenschild' öffnet sich eher einem Bedeutungsraum der Unbestimmtheit.

ABF 5: R Watteau + Kunst, Theater und Plakat

Im 'Ladenschild' ist zwar die Idee erkennbar, dass der Betrachter die Bilddarstellung gleich dem Bühnengeschehen eines Theaters Wat.- Lit. 59 erlebt, jedoch wird der Betrachter von keiner der dargestellten Figuren, wie bei Plakaten üblich, direkt kontaktiert. Die einzigen Blicke die aus der Darstellung in die Betrachterebene zu führen scheinen, sind der des Hündchens, das am rechten Bildrand gemalt ist, und der des Portraitierten auf dem gemalten Bildnis der Verpackungsszene in der linken Bildhälfte.

ABF 5: S Watteau + Schwellenfigur und Plakat

Das Bildmotiv der Einführungsfigur in eine Bilddarstellung gibt es sowohl in der Tradition der Kunst als auch in der Plakattradition. Insbesondere mit der Rückenfigur ist der Präsentationsmodus der Identifikation gegeben. Eine Repoussoirfigur übernimmt eine Schwellenfunktion und markiert die ästhetische Grenze zwischen illusionärer Darstellung und Betrachterraum. In Plakaten übernehmen die Figuren die vom Rezipienten erwartete Einstellung gegenüber den angepriesenen Objekten, nämlich konzentrierte Wahrnehmung, Aufmerksamwerden, Staunen oder Bewundern. Im 'Ladenschild' wirken als Einführungsfiguren drei Rückenfiguren: Als Schwellenfigur zwischen Bildoberfläche und Bilddarstellung wirkt vor allem die 'Eintretende'. Als Schwellenfiguren innerhalb der Bilddarstellung wirken die 'dunkle Rückenfigur' und der Knieende. Im 'Ladenschild' werden mittels Figuren veräußerlichte Gesten und Haltungen potentiell innerer Einstellungen menschlicher Gestalten verbildlicht. Dabei bleibt unbestimmt, ob eine Gestalt konzentriert oder abschweifend ist, ob aufmerksam oder in sich gekehrt, ob staunend oder gelangweilt.

ABF 5: T Watteau + Kunst – Plakat: Ladenschild

Das 'Ladenschild' wirkt in seiner Rekonstruktion - ein 1721 in die Passage vor den Laden des Kunstsammlers Gersaint auf der Brücke Pont-Neuf gehängtes Gemälde Wat.-Lit. 1, 2 (Abb.) - wie eine Imagination von Benjamins Aussage.

ABF 5: U Watteau + Kunst und Ware

Die Darstellung des 'Ladenschildes' zeigt die Figuren in der Haltung des Betrachtens oder Anbietens nicht irgendwelcher, sondern ästhetischer Gegenstände, neben Gemälden und Spiegeln in goldverzierten Rahmen, eine Schatulle, eine Schmuckuhr...

ABF 5: V Watteau + Kunst als Ausgestaltung von Präsenz

Das 'Ladenschild' sei als Ausgestaltung der Präsenz, die im Reflexionsprozess zwischen Repräsentation und Präsentation entsteht, aufgefasst und insofern als Beispiel für ein Kunstwerk.

ABF 5: W Watteau + Seitliches ‚Ausfließen‘ - potentielle ‚Ausstülpung‘

Im 'Ladenschild' sind zwei Tendenzen des Tafelbildes, sich über das zweidimensionale Bildgeviert des Rahmens hinaus aus zu dehnen, indiziert: Das ‚seitliche‘ Ausfließen der Bildebene ist einmal gegeben, durch die girlandenförmige Anordnung der Figuren quer über die Bildfläche; zweitens durch ein Raumgefüge aus den die Bildfläche horizontal durchziehenden, übereinanderliegenden Raumstreifen von Straßenpflaster, Plattenboden und Bilderwandprospekt; drittens durch die aus der Figuren- und Raumanordnung, ebenso wie aus der Gestik und den Gewändern der Figuren entstehende Betrachterhaltung einer Leserichtung von links nach rechts. Angefangen bei dem Paar 'Eintretende'/'Einladender' werden einzelne Figurenpaare sowohl im Nebeneinander, als auch im Nacheinander verschiedener Zeitphasen wahrnehmbar. Die ‚potentielle Ausstülpung‘ in den Betrachterraum ist v.a. in den Umbruchstellen der 'Faltengebirge' der 'Eintretenden' erzeugt. Dort entstehen intermittierende Stellen zwischen der Oberfläche der perspektivisch angelegten Bilddarstellung und der Bildoberfläche des bemalten Leinwandobjekts. Die Figuren schmiegen sich als in Licht und Schatten modellierte, schimmernde Figurenkette einem dunstig atmosphärischen Farbraum an. Der Farbraum wirkt zugleich als atmosphärische Umgebung der Figuren. Sie scheinen einerseits in diesen Raum hineingestellt, andererseits gleich einer potentiell plastischen Stuckdekoration diesem vorgelagert. Eine weitere intermittierende Stelle der potentiellen ‚Ausstülpung‘ entsteht in der Bildmitte mit dem Zusammenstoßen von Flucht- und Symmetrieachse, sowie der beiden bemalten Leinwandstücke.

ABF 5: X Watteau + Zusammenschau von Ornament und Bild

Im Unterschied zu den von grotesken Zügen geprägten Werken Stellas entsteht durch das 'Ladenschild' kein Blick „des Umklappens von Augenblick zu Augenblick“, in dem sich Ornament und Bild optisch spalten und zur Unsichtbarwerdung tendieren. Das 'Ladenschild' fordert einen gleitenden oder schwebenden Blick heraus, in dem die optischen Ebenen von Ornament und Bild zusammengeschaут werden.

ABF 5: Y Watteau + Darstellung und Selbstdarstellung

Das 'Ladenschild' sei als arabeske Ausgestaltung aufgefasst

ABF 5: Z Watteau + Kunst: Sichtbarwerden der Grenze von Funktion/Form

Das 'Ladenschild' funktioniert im Sinne Bourdieus nicht als Fetisch 'Kunst', weil es nicht der Theorie folgt, die „den Unterschied, die Einteilung, die Trennung einführt und das Heilige produziert“. Eine Funktion ohne eine Form ist nicht sichtbar, ebenso wie eine Form ohne eine Funktion nicht sichtbar ist. Deshalb entsteht aus der Trennung zwischen Funktion und Form reine Phantasie. Die Grenze zwischen Funktion und Form wird durch Ausgestaltungen des Außer-Funktion-Seins sichtbar. Das 'Ladenschild' wirkt als Abgrenzungs- & Vermittlungsstruktur zwischen Kunst und Nicht-Kunst, indem es sichtbar wird, in seinem 'Außer Funktion sein' als Kunstwerk, als Ladenschild, als Kabinettstück, als historisches Dokument...

ABF 5: AA Watteau + Künstler

Diese Textstelle sei auf das historische Umfeld des 'Ladenschild's' zur Zeit seines Entstehens hin gelesen. Wat.-Lit. 44

ABF 5: BB Watteau + Autonomie der Kunst

Das 'Ladenschild' sei betrachtet bezüglich dem sich im 18. Jahrhundert etablierenden Konzept von autonomer Kunst.

ABF 5: CC Watteau + Kunst - Plakat: 'Schöner Schein'

Wird dieser Textauszug über das Kunstplakat auf das 'Ladenschild' bezogen, wird offensichtlich, inwiefern das 'Ladenschild' gerade darin wirkt, davon abzuweichen, die Plakatsfunktion zu erfüllen. Das 'Ladenschild' ist anders als das Plakat darauf angelegt, die Struktur seiner Betrachterführung und sich selbst in seiner Bedingung, Funktion und Wirkung als 'schöner Schein' sichtbar werden zu lassen. Es setzt die Ausgestaltungen des 'schönen Scheins' - die Schönheitslinie, die sich in Übergängen anstatt in Brüchen ausbildenden Gegensätze der Farben, Formen und

Raumauffassungen, die dargestellten ästhetischen Gegenstände und Gewänder, Gesten und Haltungen, sich selbst als materiell und ideell wertvolles Original-Werk der Malerei – ein, um den 'schönen Schein' als 'schönen Schein' an seinen Grenzen auszugestalten. Indem die Grenze zwischen 'schönem Schein' und 'nicht-schönem-Schein' ausgestaltet wird, wird sichtbar was an den 'schönen Schein' grenzt, mit ihm in Beziehung steht, aber nicht mehr selbst 'schöner Schein' ist. Der 'schöne Schein' wird als Ausgestaltung eines Umrisses und einer Hülle sichtbar, die mit unterschiedlichen Bedeutungen gefüllt werden kann. **Wat.-Lit. 48** Im 'Ladenschild' kann als Thema der Illusionsdarstellung einer Bilderladenszene gerade die Illusionsbrechung erkannt werden. Indem sich das Abgebildete zugleich als bemalte, schillernde Oberfläche des Bildträgers zeigt, der wie ein Edelstein von der Umgebung gefasst ist, auf die er hinweist, steht die abgebildete Realität zur Realität der Umgebung im Als-ob-Verhältnis. D. h., indem die Abbildung vorgibt, sie zeige das sie umgebende Geschäft mit Kunstgegenständen, zeigt sie sich selbst als künstlichen Gegenstand des 'schönen Scheins'. So kann der Betrachter die Illusion selbst, die im Gemälde als Arrangierte sichtbar wird, als Bestandteil der alltäglichen Umgebung aufnehmen. Das Als-ob-Verhältnis von Bilddarstellung zum Betrachter-Alltag bildet sich im Reflexionsprozess verschiedener Wahrnehmungsebenen aus. Das 'Ladenschild' kann wahrgenommen werden, als Indikator eines Dekorationsgegenstands, Kunstwerks, Theaterplakats, Ladenschildes, oder eines Tafelbildes, das die Tradition des Tafelbildes selbst thematisiert, sowie einer Zusammenschau sämtlicher Funktionsansätze.

ABF 5: DD Watteau + Verbildlichung: Ensemble der Tendenz Ikon-Index-Symbol

Diese Auffassung von Kunstwerken der abendländischen Bildtradition sei auf das 'Ladenschild' angewendet: Im 'Ladenschild' kann eine die menschliche Gestalt umreißende Figur als ikonische Tendenz aufgefasst werden, als indexikalische Tendenz die Handschrift des Pinselstrichs, als symbolische Tendenz die Figur als gedeutete, z. B. als Selbstbegegnung des Menschen in einer bestimmten Figur. Indem sich das 'Ladenschild' als Verbildlichung ausgestaltet, wirken alle drei Tendenzen zusammen. So kann z. B. der indexikalische Abdruck des Autor-Pinselstrichs durch seine Fassung als bildwerdende Skizze in ikonischer Tendenz sichtbar werden oder er kann symbolisch für den bildnerisch-bildlichen Ausdruck eines Menschen stehen.

ABF 5: EE Watteau + Selbstdarstellung: Tafelbild und Dekor

In seiner historischen Rekonstruktion war das 'Ladenschild' 1721 in Paris auf der Brücke Pont-Neuf vor einem Laden aufgehängt. **Wat.-Lit. 1, 2 (Abb.)** Angenommen, das Gemälde verführte einen vorbeigehenden Betrachter dazu, das gemalte Straßenstück, das angeschnittene Stück eines Mauerpfeilers und die abgeschnittenen Bilderwände über den Schnitt der Bildgrenze hinweg zu ergänzen, so stellt sich in diese Vorstellung der das Gemälde rahmende Häuserbogen, dessen Basis das Straßenpflaster ist, auf dem sich ebenfalls der verweilende Passant befindet. Versucht dieser erneut auf das Gemälde zu blicken, nimmt er wahrscheinlich beim Blickwechsel von seinem Standort zu der fiktiven Darstellung des Gemäldes den

dahinterliegenden Laden wahr. Der Graben zwischen Bildwelt und Alltagswelt scheint umso größer, da die gemalten Figuren im Verhältnis zum Passanten die Größe von Modepuppen haben. Blickt der Betrachter zudem zur Leinwand schräg **Wat.-Lit. 3** nach oben zur geneigten Bildebene, dann würde folgender Eindruck entstehen: Die dargestellten Figuren und Gegenstände schwenken zwischen einer Staffelung nach hinten und einer Staffelung nach oben, so sind die Richtungskräfte in der Schwebelage gehalten. Horizontale und vertikale Orts- und Richtungskräfte des Bildgeschehens fallen tendenziell zusammen, so daß die entsprechenden Bildschichten (Vorder-, Mittel-, Hintergrund) sich zusammenschieben. Ist die tiefenräumliche Wirkung von Zentral- und Farbperspektive aufgehoben, isoliert sich die Figurenzone weitgehend vom Umraum und wirkt als plastisch modellierte Vorlage vor verschwommenem Grund. Spätestens aus dieser Ansicht kann der Passant den gemalten Szenenraum nicht mehr als Fortführung seiner Umgebung, der Straße und des Häuserbogens sehen. Das 'Ladenschild' tendiert vielmehr durch sein an einen Häuser-Rundbogen angepasstes Format zu der dekorativen Ausgestaltung einer Kartusche oder einer Muschelrocaille **Wat.-Lit 21 (Abb.)**. Es wirkt ähnlich dem schmückenden Äußeren einer Schatulle, die Wertgegenstände enthält, oder dem Einband eines wertvollen Buches... wobei ein Inneres oder Dahinterliegendes in einer bestimmten Weise des Verborgenhaltens erahnbar wird. Das 'Ladenschild' wird sichtbar als Darstellung, die vorgibt, das hinter ihr Verborgene sichtbar werden zu lassen. Das Gemälde präsentiert einen Ausschnitt seiner Umgebung in Form einer gemalten Illusion. Es verleugnet nicht, daß es selbst Objekt der Alltagswelt ist, nämlich ein aus künstlichen Arrangements Geschaffenes. Durch die Formatgröße und glatte Oberfläche weicht das 'Ladenschild' jedoch von der Wirkung als bloßer Wandschmuck ab. Unter der leicht nach hinten geneigten Bildtafel kann der Passant durch den Mauerbogen in den Laden schauen: Das Tafelbild funktioniert als Aushängeschild für den Bilderladen. Zu späterer Zeit tendiert das 'Ladenschild' dazu, in Form zweier sich entsprechenden Kabinettstücke oder in der im 20. Jahrhundert wieder zusammengefassten Form eines einzigen Tafelbildes Dekor für das Berliner Schloß, samt seiner Sammlungen sein. Im Reflexionsprozess zwischen Geschichte und Darstellungsebene des 'Ladenschildes' wird das 'Ladenschild' als Gemälde sichtbar, das Malerei in ihrem Geschichtlichkeit verbildlicht. Darüberhinaus wirkt das 'Ladenschild' als Prototyp für Motive, wie z. B. die Figuration des 'galanten Paares', die in der Zeit nach Watteau, als dekorative Motive à la Watteau, an Einrichtungs- und Schmuckgegenständen angebracht, wiederum deren Anwender schmücken sollten.

ABF 5: FF Watteau + Selbstdarstellung: Tafelbild und Transzendenz

Entsprechend einer historischen Rekonstruktion war das 'Ladenschild' 1721 auf der Pont Neuf in Paris in einem der Häuserbögen, vor einem Laden, der sich hinter dem Arkadenbogen befindet, als Ladenschild aufgehängt. **Wat.-Lit. (Abb.) 1, 2, 3, 4, 5** Angenommen, das Gemälde verbildlicht den Ort seiner Aufhängung, so antizipiert es für den Betrachter einen Weg, der vor ihm liegt: Der Weg führt unter den Torbogen gerade durch den Geschäftsraum, den die malerische Darstellung nach vorne aufgeklappt zeigt, an den Ablenkungen der Ladenszene und den Bilderwänden vorbei wieder ans Tageslicht in den lichten Raum hinter den Geschäftsraum. Dieser Hinter-Raum führt aber nicht ins Freie. Er ist ein Innenraum.

Fenstergitter lassen geschlossene Fenster vermuten. Diesem Weg eines angenommenen historischen Betrachters entspricht der Weg des 'impliziten Betrachters' im Gemälde: Die Rückenfigur, die über die Stufe in einen Raum mit Kunstwerken eintritt, funktioniert als Schwellenfigur, die den 'impliziten Betrachter' verführt, ihr zu folgen. Die Figur des 'Einladenden' führt weiter in die Darstellung der rechten Bildhälfte zu einer zweiten weiblichen Rückenfigur, die wie die Rückenfigur des 'Knieenden' nahe vor das ovale Gemälde gerückt ist. Der Übergang von der linken zur rechten Bildhälfte gelingt jedoch nur, wenn sich der Betrachterblick nahe an der Bildoberfläche aufhält, was gegeben ist, wenn er sich in der Bewegung der *Figura serpentinata* vollzieht. Möglicherweise wird der Betrachterblick jedoch nicht von den wellenrankenartigen Bewegungen der Figuren und den glänzend-schimmernden Oberflächen der Figurengewänder abgelenkt, sondern fasst stattdessen die Haltung der beiden sich aus der Bildmitte nach links und nach rechts gebeugten Figuren als Angebot auf, ihm den Blick auf die Flucht der Zentralperspektive frei zu geben. Die Fluchtpunktkonstruktion führt ihn vorbei an der gemalten Figurenzone, die durch das von links einfallende Bildlicht modelliert wird, durch die halbgeöffnete Flügeltüre zum Illusionshintergrund in der Mitte des 'Ladenschilds'. Die Türe lässt durch durchsichtige Glaskassetten hindurch in einen perspektivisch dahinterliegenden Raum blicken. Diese Zone wird als unbetretene dargestellt, zugleich wird deren Existenz als betretbarer Raum in Frage gestellt. Mittel- und Hintergrund der Darstellung verschwimmen in dunstig erscheinender Farbigkeit zu einem atmosphärisch-malerischen Hintergrundprospekt, das bühnenbildartig **Wat.-Lit. (Abb.) 54, 59** die Raumzone der Vordergrundsdarstellung zur Bildtiefe hin abschließt, bzw. zur Bildoberfläche hin öffnet. Die Sichtbarwerdung der Materialität der Bildoberfläche wird betont, durch den Stoß der beiden Leinwandsegmente, aus denen das Format des 'Ladenschilds' zusammengesetzt ist. Die gesamte Darstellung wird als auf Leinwand Gemaltes sichtbar. Die Bildmitte des 'Ladenschilds' gestaltet sich aus, als intermittierende Stelle zwischen Bildoberfläche und Bildtiefe. Das 'Ladenschild' kann aufgefasst werden als Darstellung einer betretbaren, geschmückten, veräußerlichten Zone, die von einer dahinterliegenden transzendenten und unbetretbaren Zone ablenkt. Über die Einspannung der materiellen Ränder des Gemäldeträgers in die rahmende Umgebung des Häuserbogens, die die Umrissform des Gemäldes bestimmt, entsteht folgende Wirkung: Die Wege durch das Werk sind ein Fortschreiten, das am Ausgangspunkt vor dem Werk immer wieder neu ankommt. Wird ein Betrachter durch das Werk verführt, es als Fetisch zur Welterschließung zu verwenden, wird diese Wirkung gebrochen, wenn er bemerkt, wie im 'Ladenschild' selbst die Verführung durch äußere Erscheinungsbilder thematisiert und dargestellt wird. So nimmt sich der Betrachter immer wieder erneut als Gegenüber des 'Ladenschilds' wahr, wenn ihm die Illusion des Dargestellten in ihrer Bedingung, Funktion und Wirkung sichtbar wird. Indem er sich als tendenziell Verführten wahrnimmt, wird ihm das Sichtbare als äußerer Schein oder Hülle sichtbar, die jegliche transzendente Bedeutung als in Frage gestellte ausgestaltet. So ist z. B. die Deutung der Figur des 'Einladenden' als Umriß der Figur des *L'Indifférent* **Wat.-Lit (Abb.) 32, 34, 60** und zugleich als Hülle für austauschbare Zeitgenossen Watteaus, einschließlich ihm selbst - der sich kurz vor seinem Tod in einer Kunst-Welt, einer Zone zwischen Alltäglichkeit und Transzendenz selbst darstellt -, eine durch die Ausgestaltung des 'Einladenden' in seiner gemalten Umgebung in Frage gestellte.

ABF 5: GG Watteau + Selbstdarstellung: Tafelbild und Repro-Klischee

Diese Aussage zu Werken Warhols und Lichtensteins trifft in vielem auch auf das 'Ladenschild' zu: In diesem sind Reflexionsprozesse zwischen einmalig Schöpferischem und Reproduziertem, zwischen der Wirkung des Tafelbildes als autonomer Kunst und seiner Wirkung als populistisches, plakatives Ladenschild ausgestaltet. Im Unterschied zu den Pop-Art-Werken stellt sich das 'Ladenschild' jedoch als bildnerische Ausgestaltung dar, die den Entstehungsprozess durch den Autor und dessen Körperlichkeit sichtbar werden lässt. So gestaltet sich im Pinselstrich die auf das Unbestimmte geöffnete menschliche Struktur des Künstlers aus, während in Werken der Pop-Art der Autor sich gerade in der Anonymität der Anwendung bestimmter Reprotechniken etc. darstellt. Im 'Ladenschild' werden Motive einer bestimmten Umgebung sichtbar und nicht Stereotypen und Klischees der Massenkultur. Wat.-Lit. (Abb.) 5, 13, 35

ABF 5: HH Watteau + Selbstdarstellung: Rekapitulierende Vergegenwärtigung

Das 'Ladenschild' sei als implizite Thematisierung malerischer Errungenschaften der Kunsttradition, insbesondere der Malerei seit der Renaissance und des zugrundeliegenden Individuum-Konzepts, aufgefasst. In ihm findet jedoch keine Transformation der Raum- und Körperdarstellung im Sinne der Ornament-Grotteske statt, die die Gestaltprinzipien der Zentralperspektive und analytisch-anatomischer Proportionen umkehrt bzw. umstülpt. Vielmehr werden tradierte Gestaltprinzipien und Ausdrucksformen durch ihre Darstellung in ihren Grenzen sichtbar. Sichtbar wird z. B. die menschliche Gestalt als eine sich in wechselnden Umständen verändernde Erscheinung der Materialität gemalter Farbigkeit, als Haut oder Hülle von etwas potentiell Unsichtbarem oder auch als potentiell umstülpbare Materialität, die jedoch, würde sie umgestülpt, nicht mehr die Hülle von etwas potentiell Lebendigem wäre, sondern nichtlebendige Materie. Würde in einem Gedankenexperiment die Materie der Gewänder der Figuren im 'Ladenschild' von innen nach außen gestülpt, würden womöglich zuallererst Stoff und Form der Farbmaterie sichtbar werden. Sichtbar wird die Darstellung der menschlichen Gestalt auch in ihrer Grenze zu einer austauschbaren, reproduzierbaren Figurine. Die Umrissformen der Figuren aus dem 'Ladenschild' sind potentiell Prototypen von in Serie produzierten Motiv-Mustern. Wat.-Lit. (Abb.), 32, 34, 35, 51, 60, 68, 69, 71, 72

ABF 5: II Watteau + Selbstdarstellung: Bildlich, Bildnerisch, Wahrnehmung

Das 'Ladenschild' wirkt als bildlich-bildnerische Ausgestaltung, die sich in ihren Grenzen, zu Dekor, Plakat, Transzendenz u.a., ausgestaltet und somit in der Bedingung, Funktion und Wirkung als Bildwerk selbst darstellt. Als Abgrenzungs- & Vermittlungsstruktur zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem lässt es Sichtbares als Sichtbares und damit Unsichtbares als Unsichtbares sichtbar werden.

ABF 5: JJ Watteau + Kunst: Selbstdarstellung und Bedeutungslosigkeit

Das 'Ladenschild' stellt sich als bedeutungsloses Zeichen dar, das sich in Funktion, Bedingung und Wirkung als 'schöner Schein' verbildlicht.

ABF 5: KK Watteau + Selbstdarstellung der Wahrnehmung

Das 'Ladenschild' sei als Verbildlichung aufgefasst, in der die 'Selbstdarstellung der Wahrnehmung' oder die 'Selbstdarstellung in der Idee des Subjekts' aufgehoben ist. Es kann als Vorstrukturierung für die Begegnung des Subjekts mit sich selbst als utopischer Fremder wirken; so gestaltet sich die Figur des 'Einladenden' als Indikator für das Sichtbarwerden der Selbstbegegnung des Betrachters mit der Figur des 'L'Indifférent' aus. **Wat.-Lit (Abb.) 32, 34, 60**

ABF 5: LL Watteau + Kunst und Austauschbarkeit

Das 'Ladenschild' kann aufgefasst werden als Verbildlichung einer bestimmten Tendenz des Feldes der Kunst, die sich beginnend mit dem 18. Jahrhundert bis zum Anfang des 21. Jahrhunderts abzeichnet.

ABF 5: MM Watteau + Motiv und Selbstdarstellung

Diese Feststellung gilt auch für Motive aus dem 'Ladenschild'.

ABF 5: NN Watteau + Arabeske Bildfassung: Atmosphäre - Verborgnenhalten

Die Beschreibung arabesker Bildfassung gilt für das 'Ladenschild'.

ABF 5: OO Watteau + Groteskes/Arabeskes und Produkt/Geschöpf

Im 'Ladenschild' führen groteske Ansätze der Darstellung den Betrachterblick z. B. zu der Vorstellung, die Figur des 'Knieenden' als verschiebbare Figurine ins optische Zentrum der rechten Bildhälfte verrücken zu können: Das Zentrum der Komposition ist mit dem Schnittpunkt des goldenen Schnitts markiert, der genau mittig auf der Figur der 'Sitzenden' liegt. Als Pendant wird in der Komposition der linken Bildhälfte der Schnittpunkt des goldenen Schnitts mittig auf der Rückenfigur der 'Eintretenden' sichtbar. An dieser Stelle entspricht der Figur des betrachtenden 'Knieenden' der Betrachterblick, der nahe an die Bildoberfläche gerückt ist. Die Ausgestaltung der Stofffalten an der Bildoberfläche wird sichtbar in der intermittierenden Stelle zwischen Bilddarstellung und bemaltem Bildträger, dessen Horizont, der des Betrachters ist.

ABF 5: PP Watteau + Arabeske Bildfassung: Differenz von Produkt/Geschöpf

Das 'Ladenschild' gestaltet sich als arabeske Bildfassung aus.

ABF 5: QQ Watteau + Arabeske Bildfassung: Sichtbarwerden/Verborgengehalten

Das 'Ladenschild' ist dieser Aussage entsprechend eine arabeske Bildfassung. Damit ein Bildwerk eine Bildfassung werden kann, die sich selbst und andere Bildwerke vorstrukturiert, muß es nicht nur als Bildzeichen für ein Bildwerk, sondern als bildlich-bildnerische Ausgestaltung gefasst werden. So kann es besonderes Bildzeichen, Indikator eines bildnerischen Prozesses werden, das sich selbst fasst und als Bildwerk sichtbar werden lässt. Im 'Ladenschild' wird z. B. ein Bildnis von Louis IV so gemalt, dass es Indikator für einen bildnerischen Prozess werden kann, in dem Bildwerke vorstrukturiert werden: Das Bildnis, weitere Gemälde, sowie das 'Ladenschild' selbst, werden als Bildwerke sichtbar, die in der Bildfassung 'Ladenschild' in bestimmter Weise verborgengehalten werden. So wird es sichtbar z. B. durch seinen Bezug zur eintretenden 'Rückenfigur', durch sein Quergestelltsein in einer Kiste am linken Rand der Bilddarstellung, durch seine Fassung in gräulichem Rahmen vor dem Hintergrund des in goldenem Rahmengerüst gefassten Bilderwandprospekts, durch den Blick des Portraitierten aus der Bilddarstellung heraus frontal zum Betrachter, durch seine Darstellung in einem Gemälde, das vor einen Laden gehängt wurde, der ehemals 'zum großen Monarchen'

Wat.-Lit. 4 (Abb.) hieß.

ABF 5: RR Watteau + Arabeske Bildfassung von Kunstwerken

In vorliegender Textfassung ist anvisiert, eine arabeske Bildfassung für das 'Ladenschild' mit Indikatoren vorzustrukturieren, um mittels dieser das 'Ladenschild' als Bildfassung sichtbar werden zu lassen.

Kommentierte Randmarkierungen aus 'Arabeske Bildfassung 6'

ABF 6: A Watteau + Sichtbarwerden von Ware, Austausch und Kapsel (-)

ABF 6: B Watteau + Werk/Bühne/Binnenraum in geöffnetem Raumgefüge (+)

ABF 6: C Watteau + Identität durch Horizont und Wiederholung (+)

ABF 6: D Watteau + Computerfassung: Ausschluß der Entstehung (-)

ABF 6: E Watteau + Motiv statt Zeichen: Wiederholung, Isolation, Kontext (-)

ABF 6: F Watteau + Oberfläche: Öffnung statt unerreichbares Ziel (-)

ABF 6: G Watteau + Welt-Anschauung und Imagination (-)

ABF 6: H Watteau + Öffnung für Widerspruch durch Beschränkung (+)

ABF 6: I Watteau + Figura Serpentinata statt Abstraktes/künstliche Welt (+)

ABF 6: J Watteau + Sichtbarwerden von Abstraktem als Verbildlichung (-)

ABF 6: K Watteau + Atmosphäre/Farbhülle: Reflexionsprozeß-Stoff/Form (+ -)

ABF 6: L Watteau + Menschenfassung: Subjekt 'von' - Projekt 'für' (+)

ABF 6: M Watteau + Rampenlicht und Subjekt als Weltbühnenbeleuchtung (+)

ABF 6: N Watteau + Auf Strahlung und Reflexion hin geöffneter Prozess (+ -)

ABF 6: O Watteau + Hinter-/Vordergrund mit Vordergrund/Bündelung (+ -)

ABF 6: P Watteau + Schweben von Darstellung und Leinwand-Oberfläche (+)

ABF 6: Q Watteau + Atmosphäre: Stoff und Form in der Malerei (+)

ABF 6: R Watteau + Raumzonen statt Richtungsangaben (-)

ABF 6: S Watteau + Schweben von Licht/Form (+ -)

ABF 6: T Watteau + Schimmernde Oberfläche (+)

ABF 6: U Watteau + Eleganz und Leichtigkeit der Geste (+)

ABF 6: V Watteau + Grundmuster: Geste und Raum (+)

ABF 6: W Watteau + Erfassungen: Lichtfiguren und Wahrnehmungen (+)

ABF 6: X Watteau + Momentbilder in der Pose (-)

ABF 6: Y Watteau + Bildfeld: 'Cache' und 'Cadre' (+)

ABF 6: Z Watteau + Mögliche Selbstwahrnehmung von 'Innen' - Ausdruck (+)

ABF 6: AA Watteau + Motive statt Klischees (+ -)

ABF 6: BB Watteau + Raumgefüge: Anpassung-Abweichung von Ort/Zeit (-)

ABF 6: CC Watteau + 'Ich ist ein anderer' in 'Ich bin ein anderer' (+ -)

ABF 6: DD Watteau + Bewegungsansatz/Sichtbarwerden statt 'reines Sehen' (-)

ABF 6: EE Watteau + Geste als Grenze zwischen Körperhaltungen (+)

ABF 6: FF Watteau + Veräußerlichung möglicher Verinnerlichung (+)

ABF 6: GG Watteau + Differenz statt Differenzierung oder Verknüpfung (-)

ABF 6: HH Watteau + Ausdruck durch Existenzweise des Wählenden (+)

ABF 6: II Watteau + Oberfläche: Figura serpentina statt Möbiusband (-)

ABF 6: JJ Watteau + Pendelbewegung statt Phantasma/Resonanzbewegung (-)

ABF 6: KK Watteau + Decorum und Architektur (+)

ABF 6: LL Watteau + Decorum und Eigenwert: Architektur und Geste (+ -)

ABF 6: MM Watteau + Leerstelle: Durch Licht/Schatten verhülltes Bild (+)

ABF 6: NN Watteau + Musterformierung und Arabeske Bildfassung

Die 'Rückenfigur' ist ein Bildmotiv, das in Gemälden, Zeichen- und Malerei-Lehrbüchern, sowie in der Plakatentwicklung tradiert wurde. Sie hat die Funktion, den 'impliziten' Betrachter zur Bilddarstellung in Bezug zu setzen. Im 'Ladenschild' gibt es drei Rückenfiguren: Die 'Eintretende', die 'dunkle Rückenfigur' und den 'Knieenden'. Die 'Eintretende' sei hier in ihrer tendenziellen Ausgestaltung als intermittierende Schlangenlinie aufgefasst, die 'dunkle Rückenfigur' als tendenziell poröse Hülle einer Schattenfigur, der 'Knieende' in der Tendenz, verschiebbare Figurine zu sein. **Wat.-Lit. (Abb.) 35, 51, 61-64**

Die Rückenfigur der 'Eintretenden' wirkt im 'Ladenschild' als Schwelle, die einen Betrachter vor die Wahl mehrerer 'Blicklinien' stellt: Wird die 'Eintretende' in der Verbindung von Kopf bis Schuh betrachtet, entsteht eine imaginäre Schlangenlinie. Sie führt vom nach links geneigten Kopf zum spitz zulaufenden rechten Ärmel, der von der Fingerspitze des 'Einladenden' berührt wird. Von dort krümmt sie sich dem Faltenwurf folgend zurück nach links bis zu einer Stoffkante, die als abgerundete Ecke in die Linie des Kleidersaums, am Schwung des Schuhstöckels vorbei wieder nach rechts führt. Die, die gesamte Figur durchziehende Wellenlinie wird als intermittierende Wellenlinie sichtbar, in welcher zwei kleinere Wellenlinien korrespondieren. In der intermittierenden Stelle, die sich mittig der Rückenfigur befindet, scheinen sich im reliefartig wirkenden Faltengebilde des Überwurfkleides, in dessen Weiß- und Rottönen sich farbiges Leuchten mit glänzender Stofflichkeit mischt, Ansätze perspektivischer Konstruktion nach vorne in die Bildoberfläche zu wölben.

Eine Ecke des Überwurfkleides überschneidet knapp die Form einer Kiste, die links vorne im Bildraum gemalt ist. Dadurch ist angezeigt, daß die 'Eintretende' noch vor dem Kistenkubus in der perspektivischen Raumkonstruktion verortet ist, deren Fluchtachse in der Bildmitte liegt. Die 'Eintretende' selbst wird vom hellen

Schimmern der Stoffalten ihres Überwurfkleides verhüllt. Die leuchtende Farbigkeit der Weiß- und Rottöne des Gewandes erweckt den Eindruck, aus der Reflexion mit der Strahlung einer fiktiven, selbst nicht dargestellten Lichtquelle zu entstehen. Die Lichtquelle scheint noch vor und somit außerhalb des nach vorne zur Bildoberfläche geöffneten Raumkastens des Bilderraums zu sein und diesen von links oben her zu beleuchten. Die Kopfneigung der 'Eintretenden' führt den Betrachterblick zur Darstellung einer Verpackungsszene auf die linke Bildhälfte des 'Ladenschild's'. Vor zwei Standspiegeln, welche dunkle Schatten reflektieren, einer Uhr und einer Wand aus Gemälden, die an Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts erinnern, ist in einer geöffneten Transportkiste ein in gräulichem Farbton gerahmtes Bildnis quergestellt, als ob es verpackt und aus dem Rahmen der Bilddarstellung weggeräumt werden soll. Es ist das Portrait eines Ordensmannes mit dunkler Lockenperücke, der an Louis IV. denken lässt. **Wat.-Lit. (Abb.) 4** Sein gemalter Blick führt heraus aus dem 'Ladenschild' und trifft direkt auf den Betrachter. Während die 'Eintretende' den 'impliziten' Betrachter nach links wieder aus dem Gemälde herausführt, steht sie mit einem Schuhstöckel am Rand des an der Unterkante des Gemäldes gemalten Straßenstreifens. Der Streifen nimmt auf den vor dem Gemälde stehenden Betrachter Bezug, indem er parallel zur Horizontlinie verläuft, von der aus der Betrachter auf das 'Ladenschild' blickt. Zusammen mit der Figur des 'Einladenden', mit der die 'Eintretende' in Berührung steht, wird sie zur Schwellenfigur für eine Führung des 'impliziten' Betrachters nach rechts in die verbildlichende Darstellung einer Betrachtungsszene. Die Figur des 'Einladenden' scheint im tektonisch-konstruierten Raum eher zu schweben als zu stehen: Ihre Standflächen verdichten und lösen sich zugleich in dunstig-bräunlichem Farbschatten auf. Die Richtung des geschwungenen Schuhabsatzes der 'Eintretenden' aufnehmend, führt der dunkle Schlagschatten, den das hell-rosa farbene Überwurfkleid der 'Eintretenden' auf den Boden zu werfen scheint, über die Bildmitte hinweg schräg nach rechts in den Bildraum der rechten Bildhälfte.

Aus der Verlängerung des Schlagschattens, der sich zum einen in einem diffus-bräunlichen Farbfleck aufzulösen beginnt, entwickelt sich zum anderen gleich einer materialisierten 'Schattenfigur', eine zweite Rückenfigur, die 'dunkle Rückenfigur'. Das dunkle Gewand dieser Rückenfigur erscheint durch die Binnenstruktur von Farbauftrag und Zeichnung als poröse Hülle bzw. als verdichteter Schatten. Die Linienführung der gebückten Neigung der 'dunklen Rückenfigur', sowie Ähnlichkeit der Farbgebung führen den 'impliziten Betrachter' weiter nach rechts bis zur schwärzlich-changierenden Fläche des überlebensgroßen Spiegels. Dessen reflektierendes Weiß gibt den Blick zurück nach links über die Eintretende zu der diese beleuchtende Bildlichtquelle außerhalb der Darstellung bis zur Gemäldeoberfläche in den Raum des Betrachters. Die Braun-rosa dunkel-schimmernde Schwärzlichkeit der 'dunklen Rückenfigur' vermittelt zwischen den Schwarztönen der Reflexionsfläche eines Standspiegels rechts vor ihr und dem Hellrosa des Gewands der 'Eintretenden' links hinter ihr. Die Umrissformen von Spiegel und 'Eintretender' entsprechen sich in umgekehrter Form und können deshalb als geometrisches Muster einer Gleitspiegelung aufgefasst werden, deren Spiegelungsachsenpunkt sich in der Mitte der 'dunklen Rückenfigur' befindet.

Das oval-gerahmte Gemälde wird nach unten zu verdeckt, vom schwärzlichen Rock der 'dunklen Rückenfigur' mit Lorgnette, sowie von der Rückenfigur des 'Knieenden', der auf einen Stock gestützt ist. Die beiden Rückenfiguren stehen nahe nebeneinander und scheinen - wie ein Betrachter, der vor dem ursprünglich im

Bogen gefassten 'Ladenschild' **Wat.-Lit. (Abb.) 1, 2, 3** steht, und bereits auf Details des Gemäldes konzentriert ist - das ovale Gemälde aus nächster Nähe zu betrachten: Die Neigung der gebückten Haltung der 'dunklen Rückenfigur', die mit einer Lorgnette den gemalten wolkig-luftig wirkenden Himmel einer freien Landschaft betrachtet, nimmt nach oben zu den Bogen der ovalen gelblich-golden schimmernden Bildeinfassung auf, die nach rechts zur Rockform der 'Sitzenden' führt. Wird die rechte Umrißlinie des Rocks der 'Sitzenden' in der Vorstellung des Betrachters gerade nach links weitergezogen, führt sie zum ovalen Gemälde, vorbei an rosa Pastelltönen gemalter, nackter, weiblicher Gestalten, direkt vor das Gesicht der Rückenfigur des 'Knieenden'. Dessen weiße Locken-Perücke wirkt wie eine Verlängerung der wolkig wirkenden Formen der Bilddarstellung des ovalen Gemäldes in den es umgebenden tektonisch-dreidimensional-konstruierten Bildraum hinein. Der in bläulichem Grau schimmernde Mantel-Stoff des 'Knieenden' wirkt gleich einem materialisierten Wasserfall, dessen Farbton mit dem hell-rosa Farbton des Überwurfkleides der 'Eintretenden' korrespondiert. Der Betrachter wird vom hell-schimmernden warmen Farbton der Rückenfigur ersten Grades über den kühle Farbton der Rückenfigur zweiten Grades in einen farbperspektivischen Tiefenraum geführt. In eine farbperspektivische Raumschicht zwischen 'Eintretender' und 'Knieenden' schiebt sich der hell-glänzende Pluderrock der 'Sitzenden'. Werden die Figur der 'Sitzenden' oder des 'Knieenden' als äußere Umrisse von nach links oder nach rechts verschiebbaren Figurinen aufgefasst, kann der Rock der 'Sitzenden' direkt vor das ovale Gemälde gerückt, imaginiert werden. Der bogenförmige Umriss des Pluderrocks, entspricht dem des ovalen Gemäldes ebenso wie dem ursprünglichen Format des 'Ladenschild's selbst. Der Glanz des Rockstoffes vermittelt zwischen der Bilddarstellung des ovalen Gemäldes und der Bildoberfläche des 'Ladenschild's'. In der Übereinanderblendung von 'Sitzender' und 'Knieendem' kann ein mögliches Unsichtbares, das in den als äußere Hülle ausgestalteten Figuren verborgengehalten wird, imaginiert werden. Eine vom Betrachter vorgestellte, vom Kopf des 'Knieenden' nach rechts verlängerte Horizontale führt, wie die gerade Verlängerung der linken Umrißlinie des Rocks der 'Sitzenden', auf die mögliche Spiegelfläche eines Klappspiegels. Dort treffen sich möglicherweise der Blick des sitzenden Paares, sowie der der rechts davon stehenden männlichen Spiegelfigur. Letztere ist über den hinter ihr platzierten riesigen Standspiegel in symmetrischer Korrespondenz mit einer zweiten Spiegelfigur verbunden, deren Handgestik und Blick auf das ovale Gemälde gerichtet sind. **Wat.-Lit. (Abb.) 4**

ABF 6: OO Watteau + Technische Musterformierung in arabesker Bildfassung

Die im 'Ladenschild' gefasste, zentral-perspektivisch angelegte Musterformierung wird zur arabesken Bildfassung, zum Indikator eines bildnerischen Prozesses: zu einer Struktur, die auf die Partizipation des Menschen hin geöffnet ist. Auf Grund seiner körperlichen Selbstauffassung und der damit verbundenen Horzonterfahrung kann ein Betrachter die Figuren im 'Ladenschild' für Augenblicke als an seiner Umgebung partizipierende Personen imaginieren und sie in physiologische und psychologische Wahrnehmungszusammenhänge stellen. Die Figuren sind in ihrem spezifischen Gemaltsein im Bildwerk einmalig, doch zeichnen sie in ihren Umrisen das potentiell reproduzierbare Schema von Musterfigurinen. **Wat.-Lit. (Abb.) 35, 51** Wird z. B. das stereotype Muster einer Rückenfigur mit einer bestimmten malerischer

Umgebung zusammengeschaute, entsteht eine bestimmte technisch reproduzierbare Musterfigur einmaliger Ausprägung. Es entsteht ein 'changierender Blick' zwischen automatisierter Produktion und besonderer Schöpfung.

Wird das ursprüngliche Bogenformat des 'Ladenschilds' **Wat.-Lit. 2** auf die Form des Pluderrocks der 'Sitzenden' bezogen, kann das 'Ladenschild' als Ausgestaltung imaginiert werden, in der sich wechselseitig bogenförmiger Umriss und schimmernde Hülle reflektieren. In solcher Auffassung wird das 'Ladenschild' zum Prototyp eines Gemäldes, zur Bildtafel bzw. zum Tableau für Malerei und Kunst, wird zu deren Bildfassung. Eine Ausgestaltung, die in ihrer Veräußerlichung sichtbar wird, kann wiederum als stereotype Musterfigur einer bestimmten Verbildlichung, eines Prototyps ihrer selbst wirken.

Als Verbildlichung eines Prototyps seiner selbst kann auch das gemalte 'Hündchen' aufgefasst werden, das sich am rechten Rand der Bilddarstellung schnörkelig-zusammengerollt an die Bodenplattenstufe angeschmiegt. Es verkörpert im trockenen Farbauftrag, der den Grund des gemalten Stufenstreifens durch es hindurch scheinen lässt, eine poröse Hülle, in der ein 'Hündchen' aus dem Darstellungsrepertoire von Rubens **Wat.-Lit. 4** zitiert ist. Der gemalte Blick des 'Hündchens' führt zusammen mit dem rechts in der Darstellung gemalten quergestellten Königsbildnis-Blick heraus aus dem 'Ladenschild' direkt zum Betrachter ... und mag diesen zur Idee führen, daß das 'Ladenschild' nicht nur Motive des Kunsthandels darstellt, sondern selbst in Kisten verpackt wird und in den Kunsthandel eingeht.

Der monumentale Goldrahmen, in dem das 'Ladenschild' heute, als Kabinettstück gerahmt in der Gemäldesammlung im Charlottenburger Schloß hängt, kann als groteske Formierung aufgefasst werden, die den Betrachterblick an sich vorbeilenkt auf die dem rechteckigen Rahmen angepasste zentralperspektivisch-angelegte Ausgestaltung des 'Ladenschilds'. **Wat.-Lit. (Abb.) 7** Der Rahmen lässt das 'Ladenschild' sowohl in seiner Bildkonstruktion sichtbar werden, als auch in seiner Singularität und nicht austauschbaren Originalität.

ABF 6: PP Watteau + Zeitverlauf: Reflexionsprozess statt Rückkopplung

Im 'Ladenschild' aktualisieren sich Form und Funktion wechselseitig im rückbezüglichen Verlauf von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft als offengehaltene Augenblicke. Das 'Ladenschild' bildet ein Ensemble von Tendenzen, die Indikatoren für den Prozess seines Entstehens sind:

1. für die Ausgestaltung von 'Schwellenfiguren' als Auslöser für bildnerische Prozesse.
2. für die Ausgestaltung des Reflexionsprozesses zwischen Ornament und Bild.
3. für eine Malerei, die sich im Reflexionsprozess zwischen idealer Form und sichtbarer Materie ausgestaltet.
4. für die Zusammenschau zwischen besonderem Original und bestimmtem Prototypen.
5. für 'Kunst' als Verbildlichung.
6. für einen bestimmten Ausschnitt, in dem sich Mensch und Muster berühren. Hier werden Mensch und Umgebung im Reflexionsprozess zwischen Tendenzen der Singularität und Nichtsingularität sichtbar, aufgehoben in ihrer veräußerlichten Struktur.

ABF 6: QQ Watteau + Motiv: Rückbezüglichkeit zwischen Klischee/Bildwerk

In der Betrachtung des 'Ladenschildes' werden Motive sichtbar, die sowohl die Tendenz zum Klischee, z. B. zur austauschbaren Musterfigurine, als auch zur einmalig-originalen Ausgestaltung aufweisen. Wat.-Lit. (Abb.) 17, 22, 34, 35, 51, 62, 68-74, 77-79

ABF 6: RR Watteau + Menge/Motiv als Überschuß/Randfigur der Masse (+ -)**ABF 6: SS Watteau + Überschußformierung in arabesker Bildfassung (+ -)****ABF 6: TT Watteau + Selbstdarstellung: Drehender Bezug auf sich selbst (+)****ABF 6: UU Watteau + Menschenfassung: Grenze menschlichen Lebens (+)****ABF 6: VV Watteau + Motivation: Motive/atmosphärischer Zwischenraum (+ -)**

WATTEAU-MODULE ZUM ‚LADENSCHILD‘: LITERATUR-AUSWAHL



Gaethgens 1995, s62/63

Überblick der Textauszüge in der Reihenfolge der Module

Auszug aus

Margret Morgan Grasselli und Pierre Rosenberg: Watteau. 1684 - 1721. (Ausstellungskatalog) Washington/Paris/Berlin 1984/85

Auszug aus

Max Imdahl: Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich. München 1987

Auszug aus

Thomas Kirchner: L'expression des passions: Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts. Mainz 1991

Auszug (1) aus

Joachim Rees: „Glücklich, sich vom gewohnten Wege zu entfernen“? Le caprice und die Kunst der Abweichung in der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts. In: MAI, Ekkehard (Hrsg.): Das Capriccio als Kunstprinzip. Köln/Zürich/Wien 1996/97

Auszug aus

Hermann Bauer: Rocaille. Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs. (Neue Münchner Beitr. z. Kunstgesch. 4) Berlin 1962

Auszug aus

Wolfgang Lange: Watteau und Winckelmann oder Klassizismus als antik drapiertes Rokoko. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (72), Stuttgart 1998

Auszug aus

Gérard Raulet: Natur und Ornament. Zur Erzeugung von Heimat. Darmstadt/Neuwied 1987

Auszug aus

Hermann Bauer: Rokokomalerei. Sechs Studien. Mittenwald 1980

Auszug (2) aus

Joachim Rees: siehe oben

Auszug aus

Norman Bryson: Word and Image. French painting of the Ancien Régime. Cambridge/London/New Rochelle/NewYork/Melbourne/Sydney 1986

Auszug aus

Yvonne Boerlin-Brodbeck: Antoine Watteau und das Theater. Basel 1973

Auszug aus

M. Stuffmann (Hrsg.): Jean-Antoine Watteau, Einschiffung nach Cythera. L'île de Cythère. (Ausstellungskatalog: Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut) Frankfurt am Main 1982

Auszug aus

Marianne Roland-Michel: Watteau. München 1984

Außerdem wird zitiert aus Schriften von

Edme-Francois Gersaint, Paul Ortwin Rave, Helmut Börsch-Supan, Ursula Franke / Heinz Paetzold, Johann Joachim Winckelmann, Willi Flemming, Ernst Bloch, Hermann Bauer / Hans Sedlmayer, Werner Busch, Norbert Knopp, Akiko Fukai

Als Bildtitel wird einheitlich die deutsche Übersetzung „Ladenschild“ verwendet.

Neunundsiebzig Module zur Watteau-Literatur

1 Gemälde als Schild für Gemäldeladen

„Das 'Ladenschild' ('L'Enseigne') wurde... mit... in den letzten Monaten des Jahres 1720 für den Laden auf dem Pont Notre-Dame gemalt, den... Gersaint, ein Gemälde- und Kuriositätenhändler (1694-1750), besaß". (Grasselli./ Rosenberg 1985, s452)

2 Ursprünglich abgerundetes Schild-Format

„Das Gemälde... hatte... ursprünglich eine abgerundete Form... Die Läden von Pont Notre-Dame... waren von Pfeiler zu Pfeiler 3,56m breit. Das war das ursprüngliche Format des... Gemäldes (3,55m), das heute 3,06m breit ist. Zwei Streifen wurden an den Seiten abgetrennt und teilweise für den oberen Teil des Werkes wiederverwendet, das so um 11cm vergrößert erscheint.“ (Grasselli / Rosenberg 1985, s447)



Hubert Robert: Pont Notre-Dame mit Ladenhäusern beim Abbruch, 1786, (Rave 1957, Abb., Ausschnitt)

3 Schrägstellung unter Schaufenstervordach

Das Gemälde war unter dem Vordach des Ladens ausgestellt, oberhalb des Schaufensters und in einer sehr starken Schrägstellung. (Vgl. Grasselli / Rosenberg 1985, s447)

4 Bild-Entstehung und Tod Watteaus; Unvergänglich/Vergänglich

„Vergangenheit und Zukunft... spielen... im ‚Ladenschild‘... eine... wichtige Rolle... Watteau... malte... es... wenige Monate vor seinem Tod... Gersaint...: ‚Nach seiner Rückkehr nach Paris, die 1721, in den ersten Jahren meiner Niederlassung stattfand, kam er (Watteau) zu mir, um mich zu fragen, ob ich ihn bei mir aufnehmen und ihm erlauben wollte, ein Gemälde zu machen, das ich draußen aufhängen könnte... Er... arbeitete nur morgens daran, da seine... Schwäche ihm nicht erlaubte, sich für längere Zeit damit zu beschäftigen.‘“ (Grasselli / Rosenberg 1985, s451)

Vanitassymbole der barocken Epoche „Standspiegel, sog. Trumeaux... und Stutzuhr“ weisen in die Vergangenheit, während „ostasiatische Lackarbeiten in Rot und Schwarz und einer der kleinen Klappspiegel, die noch wenig bekannt sind“ (Rave 1957, s14) die zukünftige Rokokozeit andeuten. Insofern das ‚Ladenschild des Kunsthändlers Gersaint‘ für einen Laden gemalt wurde, in dem ästhetische Gegenstände, insbesondere Gemälde verkauft, ausgestellt und verpackt werden, sei als Thematisierung des im 18. Jahrhundert beginnenden Kunstmarkt begriffen.

Das Hündchen-Motiv am rechten Bildrand des ‚Ladenschildes‘ weist folgenden Vergangenheitsbezug auf: „Der Hund... ist einem Bild von Rubens entlehnt, das im Palais Luxembourg hing und den Franzosen heilig war, der ‚Krönung der Maria Medici‘. Der Hund, der dort an vornehmster Stelle, in der Kathedrale von Saint Denis, liegt, ist hier in der Gosse des Pont Notre-Dame platziert.“ (Börsch-Supan 1985, s87)

In einer Skizze zur Verpackungsszene im ‚Ladenschild‘, wird ein Bildnis eingepackt, das durch das Bildnis von Rigaud angeregt scheint. „Nach der Beendigung der Regierung des Sonnenkönigs“ sei diese Szene „auf den Namen“ bezogen „den Gersaint für seinen Laden gewählt hatte, ‚Zum großen Monarchen‘.“ (G./R., s450)

Das Königs-Bildnis mit dunkler Perücke und allegorischen Attributen ist einer Malerei der vergangenen Epoche entlehnt. „Das Bildnis des 1715 verstorbenen Königs XIV. nach Rigaud... wird... in eine Kiste wie in einen Sarg gelegt, mit Stroh verpackt“ (B-S., s86) Dagegen erinnert das, die rechte Bildhälfte bestimmende Gemälde, das in ovalem Arabeskenrahmen gefasst ist, an die Pastellmalerei zukünftiger Zeit. In lockerer Malweise, hellen Farben und wolkigen Formen sind in einer Landschaft Frauenakte skizziert, die an mythologische Darstellungen, sei es Flora oder Diana aus Gemälden vergangener Zeit erinnern. 1720 lernt Watteau die venezianische Pastellmalerin Rosalba Carriera kennen. „Im... Februar 1721 notiert... Rosalba Carriera: ‚Ich habe für Herrn Crozat das Portrait von Herrn Vateau, ein Pastellmalerei von 4.1 begonnen.‘“ (Roland-Michel 1984, s54) →

→



2 Zeichnungen

A. Watteau: Skizze für ein Ladenschild
'Interieur eines Tuchhändlergeschäfts',
Rötel/Papier, 155 x 221,
Musée du Louvre Paris (G./ R, s450)



A. Watteau : Skizze zum ‚Ladenschild‘
'Verpackung eines Bildes' 168 x 227
Rötel/schw., weiße Kreide/gr. Papier,
Musée Cognacq-jay, Paris (s207, G./ R.)



Rigaud: Ludwig XIV.
(Ausschnitt) (G./ R, s452)



Rosalba Carriera: Portrait Watteaus, Pastell,
1721, Treviso, Städtisches Museum.
(G./ R., s26)

5 Anziehung der Passanten-Blicke durch natürliche Posen

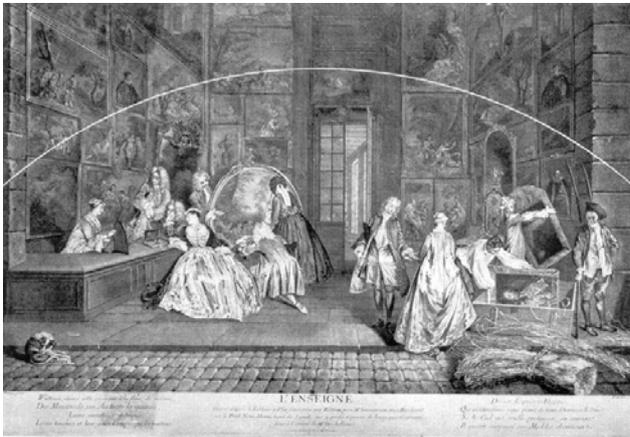
„Der Erfolg des Gemäldes ist bekannt; das ganze war nach dem Leben gemacht; die Posen... waren so wahrheitsgetreu und so natürlich; die Anordnung so ungezwungen; die Gruppen so wohl dargestellt, dass sie die Blicke der Passanten auf sich zogen“. (Grasselli / Rosenberg 1985, s452; darin, Gersaint 1744, s183/184)

6 Ausstellung, Verkauf und Besitzerwechsel

„Nach dem ‘Mercure de France’ von 1732 war... das ‘Ladenschild’... für 14 Tage dort ausgestellt; dann von Gersaint an Claude Glucq verkauft, der es... seinem Vetter Jean de Jullienne (1686-1766) verkaufte... Um 1744... wurde es... von Friedrich dem Großen erworben“ (Grasselli ./ Rosenberg 1985, s452)

7 Original und Kopie des ‘Ladenschild’s’

„Jullienne... besaß... das ‘Ladenschild’ 1732, als es von Pierre Aveline“ (Grasselli / Rosenberg 1985, s452) „für den Recueil Jullienne... gestochen wurde... Aveline... benutzte... wahrscheinlich die Kopie von Pater... (Leinwand 50.8 x 83.2cm...)“ (G./R., s456/458) „Pater... wurde... von Jullienne... mit der Kopie einiger Kompositionen beauftragt... insbesondere des ‘Ladenschild’s’“ (G./R., s343)



Ladenschild, 51 x 83cm, 1732 (Rave 1957, Abb.)

Pierre Aveline: Kupferstich nach Gersaints

8 ‘Ladenschild’: Hinzufügungen in der Darstellung

„Untersuchungen des Laboratoriums... haben ergeben, dass... bald nach der Ausführung des Werks... Veränderungen... vorgenommen wurden. Pater soll dafür verantwortlich sein... Möglicherweise malte er... links... das Stroh Bündel, an dessen Stelle sich ursprünglich eine mit Stroh beladene Karre befand“ (Grasselli / Rosenberg 1985, s447) „und den... Lastträger“ (G./R., s450) „Röntgenaufnahmen... zeigen... die Säbelhiebe auf der rechten Seite, unter denen das Gemälde zu leiden hatte, als es schon im Charlottenburger Schloß war“. (G./R., s447)

9 Trennlinie von Komposition und Leinwand

„Watteau... malte... sein Werk auf zwei getrennten Leinwänden, wobei die beiden Teile der Flügeltür die Trennungslinie der Komposition darstellten... Im 18. Jahrhundert wurden die beiden Teile... getrennt gerahmt“. (Grasselli / Rosenberg 1985, s447) „Friedrich Nicolai erwähnt 1786... ‚Zwei Stücke, welche Läden vorstellen, worin Malereien verkauft werden, von Watteau‘... 1930... wurden... die Stücke... wieder aneinandergesetzt... in einer einheitlichen Goldleiste, die dem Wandbildhaften des Kunstwerks vortrefflich angepasst... war... Seit 1952... hängt es... in einem... auf alt geschnitzten Rahmen, der... das Kabinettstückhafte des Stückes betont“. (Rave 1957, s12/13)

10 ‚Imaginäre Galerie‘

„Versuche... die gemalten... Gemälde... und... Gesichter... mit Namen zu versehen... sind gescheitert... Gersaint... hätte sicher auf seine eigene Anwesenheit im Gemälde aufmerksam gemacht... Er schrieb, dass Watteau... ‚nach dem Leben‘ malte... und... verstand... darunter, dass... Watteau... nicht das Werk eines... Kopisten schuf, sondern seine Kompositionen... erfunden hat“. (Grasselli / Rosenberg 1985, s450) „Das... ‚Ladenschild‘... ist... weniger... Abbild des Ladens seines Freundes als eine ‚imaginäre Galerie‘ der Werke seiner künstlerischen Vorfahren, der venetianischen Maler des 16. und der flämischen Maler des 17. Jahrhunderts“. (G./R., s451) „Über alle Einzelheiten hinweg verbinden die... goldenen Rahmen an den Wänden (nur die beiden fortgetragenen links sind... grau) das Raumganze zu einer Einheit“. Das ‚Ladenschild‘ ist keines der „Galeriebilder... die... in nachschaffender Kleinarbeit darstellten, wenn fürstliche Auftraggeber getreuliche Ansichten ihrer überfüllten... Kunstkabinette beehrten. Watteau... skizzierte... auf den Wänden seines im Bilde vorgestellten Ladenraumes Andeutungen von Gemälden... alter Meister“. (Rave 1957, s17/18)



Frans Francken: Barocke Galerie (o. A.)

11 Genre des Ladenschildes in Watteaus Werk

„Mit... dem Genre des Ladenschildes... beschäftigte... sich... Watteau... in Zeichnungen, die... den Laden eines Barbiers und den eines Stoffhändlers zeigen... Auch eines seiner Hauptwerke 'Pierrot, genannt Gilles'... ist sehr wahrscheinlich“ (Grasselli / Rosenberg 1985, s450) der Entwurf für ein Ladenschild.

12 Literatur zum 'Ladenschild' aus dem Ausstellungskatalog

Die Verfasser dieses Ausstellungskatalogs stellen ausführlichst Literatur über das 'Ladenschild' zusammen. Ebenfalls ermittelt sind zugehörige Gemälde, Zeichnungen und Stiche. (Vgl. Grasselli / Rosenberg 1985, s452, s456)

13 Coypel: Vermittlung zwischen Rubenisten und Poussinisten

„Seit dem späten siebzehnten Jahrhundert... führt... die Frage nach der Bewertung des streng-linearen und frei-malerischen Stils... an... der Pariser Akademie... zum... Streit zwischen den von Le Brun angeführten Poussinisten und den von Roger de Piles angeführten Rubenisten“. (Imdahl 1987, s66; Einen umfassenden Überblick über die Debatten in der Akademie gibt: Teyssèdre 1965 (1957)) „Im frühen achtzehnten Jahrhundert... vermittelt in diesem Streit eine These Antoine Coypels ... welche die Auffassung der Poussinisten... und die... der Rubenisten... in sich aufgehoben hält... Coypel definiert die Zeichnung... als eine... die Farbe evozierende Zeichnung.“ (I., s68/69) „Die Malerei von Jean-Antoine Watteau... ist... dem c o l o r i s des Rubens wie auch der Venezianer verpflichtet... und... kann... zudem jener von Coypel erwähnten Malweise entsprechen.“ (I., s74/75) „Laut Coypel... passt sich... der Maler dem ‚goût général du public‘ an, indem er diesen kraft eigenen künstlerischen Vermögens erst finden und... formulieren muß... (vgl. s222, Jouin, J.: 1883) Maßstab für... künstlerische Qualität... wird... die je besondere ‚manière de peindre‘... sowohl des malenden Subjekts... als auch der... immanenten Logik der Malerei als einer Strukturbildung sui generis.“ (I., s71)

14 Darstellungs- und Wahrnehmungsprozess zwischen ‚dessin‘ und ‚coloris‘

„Das Entscheidende... liegt... darin, dass Zeichnung und Farbgebung in einem Darstellungsprozess zusammenwirken... Man muß... das... den d e s s i n sehende... Auge... und... das... nur den c o l o r i s sehende Auge... ineinander vermitteln“. (Imdahl 1987, s68/69)

15 Naturstudie, Figurenrepertoire, Farbgebung

„Wenn auch... Watteau... den c o l o r i s in nie gesehene Differenzierungen verfeinert hat, so doch mehr in Hinsicht auf eine Verfeinerung koloristischer Konvention als in Hinsicht auf eine neue Beobachtungsintensität naturgegebener Farbsichtbarkeit... So... bedingt... Jean-Baptiste-Siméon Chardins Malerei... ein geduldig hinsehendes und ausschöpfendes Beobachten dessen, was das empirisch Gegebene als koloristisches Potential von sich aus zur Konstitution des Bildes bringt... Die... Tatsache, dass Watteau seine Bildszenen mit Figuren komponiert hat, die einem Reservoir von farblosen figürlichen Modellzeichnungen entnommen sind und erst nachträglich - im Zuge ihrer Hineinnahme ins gemalte Bild - mit Farbe ausgestattet wurden, kann allein vom Verfahren her die freischöpferische Phantasie im Kolorit Watteaus verdeutlichen: Watteau hat zuerst nach der Natur gezeichnet und alsdann farbig gemalt.“ (Imdahl, 1987, s78/79) „Watteau... griff... auf... einen Vorrat an Zeichnungen... zurück... die... Figuren oder Figurengruppen in meist ruhigem Verhalten und frei von... akademischen Posen darstellen, die als Studien für sich gelten und nicht von vorneherein auf ein bestimmtes Bildkonzept hin orientiert sind“. (I., s75)

16 Frage: Als-Ob des Theaters und Als-Ob des Imaginierten

„Man kann sehr wohl der Frage nachgehen, wie sich... die Anspielung auf das Als-Ob des Theaters mit dem Als-Ob des Imaginierten vermittelt... Hinzukommt... in den Werken Watteaus... die Anspielung auf die Theaterwelt... als auf eine... Realitätsebene des Als-Ob, insofern das Irreale, zum Beispiel das Antik-Mythische als ein Vergangenes mit der unmittelbaren Realität seiner Vergegenwärtigung auf der Bühne interferiert.“ (Imdahl 1987, s74/75)

17 Charakterisierung als Typenfigur

„Unterschiedliche... wissenschaftliche... Disziplinen... Philosophie, Medizin und besonders die sich im 18. Jahrhundert entwickelnde Psychologie sahen in den Leidenschaften einen Gegenstand ihrer Forschungen... Diese Entwicklungen musste die Kunst berücksichtigen“. (*Kirchner 1991, s7*) Doch „Der Bedeutungsgewinn... der Farbe“ im Streit zwischen Poussinisten und Rubenisten „zeitigte... eine für die Leidenschaftsdarstellungen negative Folge“. (*K., s81*) „Der Bereich der ‚expression des passions‘... wird... zurückgedrängt zugunsten einer stärkeren Betonung des Charakters der einzelnen Personen. Dessen Versinnbildlichung wird nicht durch die verhaltene Wiedergabe der Gemütsbewegungen dominiert, wie dies in der klassizistisch-idealistischen Malerei eines Le Brun... zu beobachten ist“. (*K., s92*) „Le Bruns kleinliche Beschreibung der einzelnen Gesichtsteile, die sich bei einer Leidenschaft in der einen oder anderen Form verändern... sollte die Natur als direktes Vorbild ersetzen.“ (*K., s29*) „Roger de Piles schreibt in seinem 1708 erschienenen ‚Cours de peinture par principes‘... in einem Abschnitt, der mit ‚Des caracteres‘ überschrieben ist“ unmittelbar bevor eine „Kritik an Le Bruns Traktat und an seinen Illustrationen... folgt... Bei den Leidenschaften gibt es zwei Arten von Bewegungen: Die einen sind lebendig und heftig, die anderen sind sanft und gemäßigt. Quintilian nennt die ersten pathetisch und die anderen moralisch... Das Pathetische beruht auf... dem Haß, der Wut, der Missgunst, dem Mitleid. Das Moralische regt die Anmut, die Zärtlichkeit, die Menschlichkeit an. Ersteres herrscht in Kämpfen und in den unvorhergesehenen... Handlungen, letzteres in den Unterhaltungen“. (*K. s93/94; darin, d. Piles 1708, s163f*) „Bei... Watteau... stand... nicht die... Darstellung... einer konkreten Person... im Vordergrund (etwa im Sinne eines Rollenportraits), sondern die Charakterisierung des von ihr repräsentierten Typs“. (*K., s161*)

18 Strukturelle Leerstelle in Groteskendekoration und Gemälde

„Der... Comte de Caylus... erwähnt... eine Besonderheit des Werkverfahrens... der... Grotkeskenmalerei... die Watteau auch in seinen Staffeleibildern beibehalten sollte... Watteau... habe... den landschaftlichen Hintergrund vorbereitet, um dann, unter Zuhilfenahme seine Skizzenbuches... Figuren auszuwählen... (*vgl. Caylus 1748, nach Grasselli / Rosenberg 1984, s75f*) Additiv wurden diese dann zu Gruppen zusammengeführt... In den... im Atelier des Dekorationsmalers Claude Audran III... vorbereiteten Grotkesken seien - so Caylus - von vornherein Freiräume vorgesehen gewesen, in die dann je nach Wunsch der Auftraggeber... figürliche Darstellungen eingearbeitet werden konnten. (*vgl. C.; n. G./R, s60f*) Die Grotkeskenmalerei ist... auf strukturelle Leerstellen angelegt... Ornament und Sujet werden unabhängig voneinander entwickelt, was mit Blick auf die figürlichen Themen eben auch bedeutet, daß sie offen genug sein müssen, um in verschiedene Dekorationsschemata eingefügt werden zu können“. (*Rees 1996/97, s119*)

19 Grotteskendekoration: Changieren zwischen Bild und Ornament

„Auf einem... Blatt von Jean Bérain... wird“ (Bauer 1962, s4) „die Fläche des Ornamentträgers... des Blattes... selbst zu Form, indem sie Negativ des Ornaments wird... Eine ‚kritische‘ Stelle ist dabei der Übergang, die Naht zwischen Bild und Rahmenornament... Diese ‚unmögliche‘ Grenzstelle... ist... der Sockel des Tempietto in der Mitte, der einerseits aus ornamentalem Kurvenwerk besteht (der Sphäre des Blattes angehörend), während andererseits dieses Ornamentwerk bereits derart tektonisch gegenständlich... geworden ist, daß es... ein tragender... Sockel ist... Die zwei tragenden Podeste unten am Rand... gehen... nach der Seite zu in einen C-Bogen über... der... zum Randornament gehört... Die Entwicklung im Grottesken-Blatt... geht... bei Watteau... dahin, das Bild-Zentrum immer mehr auszuweiten, wobei umgekehrt das Rand-Ornament einschrumpft“. (B., s5) „Auf dem... Stich... Watteaus... ‚La Pellerine Alterée‘... ist... wie eine Insel... ein Stück Landschaft ausgeschnitten, auf dem nun die Bildszene spielt, über das Rahmenwerk der Grotteske hinauswuchernd, und doch sich... damit in den ‚kritischen‘ Übergangsstellen vermischend... Die Muschel im Grotteskenrand wird zu einem kleinen, zweiten Bildzentrum, das Ornamentale des Randes schrumpft ein zu kleinen Rankenkurven an der Peripherie... Die Muschel... ist... in Verbindung mit einem Brunnen gegenständliches Bildmotiv... Gartenplastik... geworden... Dabei... changiert... sie... zwischen eindeutiger Ornament- oder Bild-Dimension... Es verbleiben die Unmöglichkeiten in der Kombinatorik bestehen... daß die einzelnen Motive als Bildgegenstände von einer stärkeren bildhaften Realität sind, verstärkt nur noch dieses ‚Grotteske‘“. (B., s8/9)



J. Bérain: Grotteske v. 1693 (B., Abb. 1)



A. Watteau: La Pellerine altérée (B., Abb. 2)

20 Rocaille-Motiv

„Innerhalb einer Umstrukturierung des französischen Grotteskenornaments... entstand... die Rocaille“ (Bauer 1962, s3) „Die Bezeichnung Rocaille... und... Rococo... kommt... von Roc... die Kombination von Gestein, Tropfstein, Muscheln und Schnecken, die in ihrer Verbindung mit dem Thema Wasser Hauptbestandteil der Grotten seit der Renaissance war.“ (B.,s18) „Umstilisierung im Realitätsgrad von... barocken Elementen (C-Bogen, Muschel usw.)... nicht mehr... im Sinne eines Arbeitens aus den Stilmitteln heraus, sondern im Sinne eines Laborierens mit diesen Mitteln... bedeutet eine ironische Distanzierung“. (B., s75) „Das Muschelmotiv leitet sich nicht von der Muschel ab, sondern von der Rosette und Palmette... In diese stilisierte Form... wächst... das naturalistische Motiv hinein.' Dies... ist... richtig, wenn man das Motiv der Muschel bis in ihre Anfänge zurückverfolgt... aber... falsch... auf die Entstehung des Muschelwerks des Rokoko angewendet“. (B., s9) „In... der Régencekunst... beanspruchen... die pflanzlich-natürlichen Motive im Ornament... einen immer größeren Platz (bei Watteau)... aber auch... artefaktische Motive, wie Fledermausflügel, Lambrequin oder Palmette (im textilen Sinn)... vermengen... sich mit... Pflanzlichem“. (B., s10) „Die Rocaille... ist Ornament, aber kein Ornament-System... Sie ist ein Motiv, aber kein Schema“. (B., s50) „Meissonnier... gilt... als... Schöpfer... jener Dekorationsidee, die zwischen 1730 und 1770 in Form der Rocaille... Anlaß... für die... ab... 1750 verstärkt einsetzenden kunsttheoretischen Ornament-Kritiken... sein... sollte“. (Franke / Paetzold 1996, s65) „1734... entstand das... 'Livre d'Ornements et Dessins'... des Juste-Aurèle Meissonnier. Kleine Ornamentstiche... etwa 20 cm breit... Das... Rand-Rahmen-Motiv der Muschel... wird... zum Bild-Zentrum der Grotteske... Am linken und rechten Rand des Blattes ist eine dunkle Schraffur (wie oft bei Watteau) von einem Kurven- und Steg-Werk eingefasst. Daran schließen nach innen zu breite, weiße, oben direkt aus dem Papier... herauskommende C-Bogen an, nach dem unteren Eck links und rechts mit dem Rand durch Stege verklammert (wie bei Watteau)... Entscheidend für die Entstehung der Rocaille... ist, dass... der Muschelrand mit seinen C-Bogen zu solch dargestellter Quasi-Architektur geworden ist... Außen sind diese C-Bogen noch Ornament an sich, innen sind diese gleichen Bögen... Bildmotiv, wie gebaut... Voluten am Muschelscharnier sind jetzt Gesimse, unter denen Wasser hindurchströmt wie unter einer Brücke... Man sieht durch sie hindurch auf eine Art Landschaft mit einer Muschel und... Wasser... darin... die zusammen mit Schnecken und Korallen ein Stilleben ergibt... Geblieden ist das ‚Unmögliche‘ des Zusammenstoßens zwischen Ornament- und Bild-Dimension... Die vorderste Schicht des Blattes... ist... von einem Muschelrand bedeckt... aus dem Wasser heraustropft - nach hinten, hinter das von dem Muschelrand gerahmte Stilleben“. (B., s11/12) „Plastische Masse wird... ersetzt durch eine Verdrehung der Oberfläche in alle Dimensionen“. (B., s16) „Raum-Masse wird markiert durch Kurvatur... Die... Muschel... eine Summe von... C-Bogen-Monaden ist nicht nur eine Methapher des Wassers, sondern auch das natürliche Vorbild einer pseudo-plastischen Raumergreifung mit den... Mitteln des C-Bogens“. (B., s17)

→



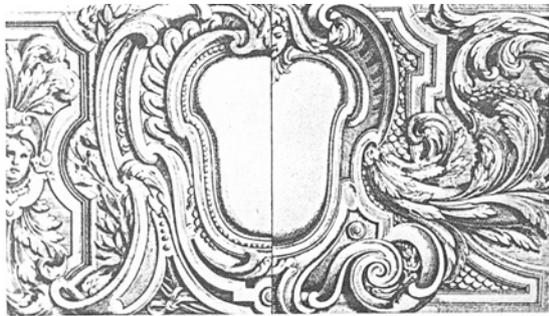
Juste-Aurèle Meissonnier, Blatt aus dem Livre d'Ornements, 1734 (B., Abb. 13)

21 Rocaille: Selbstdarstellung von Ornament-Bild, Rahmen/Gerahmtes

„Die Rocaille... tritt... am Leistenwerk und anderen tektonischen Gliedern als Bild von Verwitterung, Vergänglichkeit und Auflösung auf“. (Bauer 1962, s56) Sie „unterliegt nicht dem Gesetz rapportmäßiger Wiederholung... ist plastisch konturiert und asymmetrisch konstituiert... besitzt ein für ‚normale‘ Dekorationsformen... hohes Maß an Individualität... ist nicht bloß ‚Muster‘ auf ‚Grund‘... widerspricht dem üblichen ornamentalen Erscheinungsbild dekorativer ‚Verkleidung‘ der konstruktiven Bausubstanz“. (Franke / Paetzold 1996, s66) „Die typischen Merkmale deutscher Rocaille-Kunst... am... Neuen Flügel des Charlottenburger Schlosses (1741-1742)... sind... Auflösung alles Festen und Abschließenden; Negation der architektonischen Gliederung durch gespinsthafte anmutende Wand- und Deckenornamentation... gleitende Übergänge zwischen Naturalismus und Abstraktion, rahmenden und füllenden Elementen, zwischen ‚reiner‘ Dekoration und ‚Bildwertigkeit‘, Flächengestalt und Plastizität. (F./P, s67) „Im Rokoko sind Improvisation und Transitorik... Prinzip der Kunst und nicht mehr dem Transzendentalen dienend“. (B., s77) „Die Dimension der Zeit... wird... an einem mit in die Schöpfung einbezogenen Punkt gekappt. Voraussetzung... ist... Zweifel an der Absolutheit des Kunstwerks... eine Bewußtheit vom Kunstwerk als historischem Faktum, die... einer melancholischen Bewußtwerdung der Zeit entspringt“. (B., s57) „Der Wandel... daß das Ornament seine Kategorie verläßt, um Bildgegenstand zu werden... ist... auch ein Wandel in der Auffassung vom Bild. Schon bei Watteau... ist ein solcher bemerkbar“. (B., s37) „Da... das Ornament... nie voll in die Bildgegenständlichkeit hineinwechselt... wird... das Bild, das Gerahmte... in seiner Dimensionierung abhängig von der... Dimension des Rahmenornaments. Wenn die Rocaille als Rahmen zugleich aus dem Boden des Bildes herauswächst... ist das so gerahmte Bild eines Hauses nicht mehr reines Abbild... wird in... seiner Hausgröße reduziert auf die... Größe des Ornaments... verfällt der mikromegalischen Struktur der Rocaille. Es wird... in ästhetische Distanz gerückt, dem Theater vergleichbar“. (B., s62) „Bei Watteau... ist... das Bild... Abbild einer bildhaften Wirklichkeit“. (B., s38) →

→

„Die Rocaille ist eine ästhetische Grenze, die anti-illusionistisch wirkt... Gleichzeitig... ist sie... Bild, saugt als Rahmen die Realität des dahinterliegenden Bildes an sich nach vorne und versetzt damit den Betrachter in eine... Bildwelt zwischen ihm und dem Abbild“. (B., s62) „Das Ergebnis ist ein Kunstwerk vor dem Kunstwerk“. (B., s63) „Diese Gebilde sind immer noch ‚Rahmen für... etwas‘“. (B., s68) „Eine letzte Konsequenz des alten Grottesken-Schemas... ist... die Rocaille... als gerahmtes Bild... gerahmt von sich selbst“. (B., s54) „Aus der... barocken Illusion... wurde... eine Illusionierung der Kunst als solcher... eine Art von Selbstdarstellung der Künste innerhalb einer bildhaften, bildgegenständlichen Erscheinungsweise“. (B., s71) „Seit dem sechzehnten Jahrhundert... gibt... es in Italien Rollwerk... und... eine Tradition des Kartuschenornaments. Der Schild und das Schild sind hier, identisch. Als Träger von Schrift und Wappen war die Kartusche typisch für den Barock... Im 18. Jahrhundert... konnte die Kartusche... zu einer typischen Erscheinung der Rokokokunst werden“. (B., s12)



F. Bedeschini: Kartusche 1685 (B., Abb.18)

22 Wahrnehmung: Zwischen Ornament und Allegorie

„Gerade über das Design als einer Kunstfertigkeit, die jenseits des Kanons oder an dessen Rande angesiedelt ist, hat Watteau eine höchst subtile, in sich reflektierte Technik der Darstellung entwickelt. Mit ihr nimmt seine Malerei Verfahren vorweg, die erst im 19. und 20. Jahrhundert richtig greifen sollten... Es ist ein äußerst raffiniertes Spiel mit den Möglichkeiten und Grenzen der Wahrnehmung... Seine Gemälde... können... ebensowohl als Ornamente wie als Allegorien betrachtet werden... und... sind... doch weder als das eine noch als das andere hinreichend verstanden.“ (Lange 1998, s396) „Er... begann... stets... mit der... Landschaft... Dazu wählte er aus seinem umfangreichen Skizzenalbum einzelne Figuren oder... Paare aus, die er auf die Leinwand übertrug... daß sie wie ein Ensemble wirken, welches... ornamental-dekorativen Gesichtspunkten... statt... wie in der Historienmalerei einer allegorisch-narrativen Zwecksetzung unterworfen... ist.“ (L., s392) „Watteau... wurde... zu einer der ‚Leitfiguren‘... der modernen Malerei“. (L., s396) Zur Antizipation „der radikalästhetischen Moderne durch die Kunst des Rokoko... „Über Nuancen, Details und andere Kleinigkeiten““ (Lange 1996; zit. in L., s398)

23 Selbstdarstellung des Kunstwerks

„Statt... nur ein Mittel zum Zweck der Darstellung zu sein, avanciert die Kunst im frühen 18. Jahrhundert bereits zum Gegenstand der Darstellung selbst. Watteau entblößt das Kunstwerk, er entzaubert seinen trügerischen Glanz, indem er auf seinen Gemälden die Mechanismen der Illusionsbildung selbst zur Schau stellt.“
(Lange 1998, s399)

24 Winckelmann: Figura serpentinata und ‚horror vacui‘

„Winckelmann... verweist... auf den horror vacui als Grunderfahrung der Gegenwart und Triebkraft einer Phantasie, die sich in Grotesken und Arabesken verausgabt... ‚Der Abscheu vor dem leeren Raum füllet also die Wände; und Gemälde von Gedanken leer, sollen das Leere ersetzen‘“. (Winckelmann 1969, s38; in, Lange 1998, s389)
„Doch... er... scheut sich nicht, die Grazie als ‚das vernünftig Gefällige‘ (Winckelmann 1982, s47) zu definieren... die sanfte und schwebende Linie aber, in der er das Ideal-Schöne verwirklicht sah, ihr ‚Steigen und Sinken‘ ist alles andere, nur keine geometrisch darstellbare Kurve. ‚Fließend erhaben und in einer sanften abwechselnden Schwebung‘ (Winckelmann o. J. (1913), s155) ähnelt sie... jener Linie... Watteaus und des Rokoko... der figura serpentinata“. (L., s407) „Auf den fêtes galantes feierte sie einen ihrer größten Triumphe.“ (L., s389) In ihrer Ausgestaltung unterscheidet sich die Figura serpentinata Winckelmans allerdings grundlegend von der Figura serpentinata der Gewänder auf Watteaus Gemälden. Zur Verdeutlichung sei folgende Textstelle zitiert: „Winckelmann... macht... einen grundsätzlichen Unterschied zwischen Einkleidung und Verkleidung... Überlegungen über das Kleid der Vestalen betonen, daß das Kleid nicht verbergen, sondern zu sehen geben soll: ‚Die griechische Draperie ist mehrents nach dünnen und nassen Gewändern gearbeitet, die sich folglich, wie Künstler wissen, dicht an die Haut und an den Körper schließen, und das Nackende desselben sehen lassen... ein Schleier.‘“
(Winckelmann 1969, o. S.; in, Raulet: 1993, s58)

25 Verbindung von Tiefe und Breite: 'Die Perspektive'

„In einem... Bild von Watteau... ist... unter dem Titel 'Die Perspektive'... eine von Bäumen eingefasste... Lichtung... gemalt; anstatt aber auf Unendlichkeit hin zu öffnen, wird... sie... von einem... Gebäude versperrt. Dieses... ist... eine Fassade ohne Innenräume... Sie... schließt zum einen die Perspektive, d. h. den Zugang zur freien Natur, zum anderen fällt mit ihr das Bild in die Tradition der antiken Ruinen zurück... Tiefe und Breite... verbinden... sich so eng... daß die Tiefe sich in der Breite spiegelt - also weder versperrt wird, noch Ausdruck uferloser Sehnsucht ist“. (Raulet 1987, s52)
 „Auf dem Gemälde... handelt... es sich... um das Schloß Montmorency, seit 1709 Eigentum von Pierre Crozat“ dem Förderer Watteaus „Es hatte Charles Le Brun gehört, bevor es von einem anderen“ Sammler „Watteaus umgebaut wurde“. (Grasselli / Rosenberg 1985, s302)



A. Watteau: ‚Die Perspektive‘, Leinwand, 46,7 x 55,3cm, Museum of Fine Arts Boston (G./R., s300/01, Abb.)

26 Einheit zwischen Vorder-/Hintergrund und Besonderem/Allgemeinem

„In der französischen Malerei kommt es... im 18. Jahrhundert... zu einer Strukturveränderung der Landschaft... zum Eindruck des Breitgestreckten. Im deutschen Barock zog man den Blick diagonal in die Tiefe... jetzt führt man ihn quer von links nach rechts hinüber““. (Flemming 1960, o. S.; in, Raulet 1987, s40) „Es... wird... nach Einheit gesucht, die keineswegs... der bloße mittlere Terminus... ist... der mehr oder weniger künstlich zwischen zwei Extremen... Vordergrund... und... umrahmendem Hintergrund... eine Verwandtschaft herstellt... In... der... ästhetisch versuchten Einheit... soll das Besondere die Auszugsgestalt der Allgemeinheit sein.“ (R., s55)

27 ‚Chiffre des Versöhnten‘ (Bloch)

Die Wirkung der Landschaft in der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts „erinnert an Blochs Auffassung der Natur als ‚Chiffre des Versöhnten.‘“ (Raulet 1987, s55) „Der Begriff ‚Chiffre‘ bezeichnet Kristallisationen aus Symbolischen und Allegorischem. Das Symbol bezieht sich... auf eine... tiefe oder transzendente Einheit; die Allegorie bezeichnet analogische Verbindungen in der Ausdehnung... Beide verbindend, wenn auch nie vollständig aufhebend, ist die Chiffre weder Breite ohne Sinn, noch... über die Welt hinausfliehende transzendente Hoffnung. Sie kristallisiert die jeweils vollkommenste Vermittlung zwischen Mensch und Welt. Und weil sie eine Chiffre ist, deren letztinniger Sinn noch entziffert werden muß, besteht in ihr eine Ungleichzeitigkeit weiter, die sie innerlich auflöst, indem sie ihre Vergänglichkeit erklärt“. (Vgl. Bloch 1975, s202; in, R., s60)

28 Zusammenlegung von Weite und Nähe (Bloch)

„Wie Bloch in Experimentum mundi rekapitulierend schreibt: ‚Im Anfang alles Objektivierens als Drehung (Hebung) stand die Frage, wo und worin fängt die Landschaft als unsere Landschaft an‘. (Bloch 1975, s261) Blochs Philosophie der Zeit... thematisiert... die Überwindung des Abgrunds zwischen dem Hier und Jetzt und dem fernen Horizont. Nicht im horizonthaften Weithin der Weite, sondern in der noch tiefer sich erstreckenden Zurückführung auf Nähe: als Wesentlich-werden, das gerade keine Ferne braucht, sondern sich in verdichtestem Ineinander kundgeben kann... Im Raum dieser Art kehrt sich die... dritte... Dimension zu einer ganz anderen ‚Tiefe‘ um... erscheint, eben das immer weiterziehende Plus ultra des Horizonts mit mystisch gekrümmtem Raum in die Zusammenlegung eines Intimum zurückbringend“. (Vgl. B. s109, 112; in Raulet 1987, s60) „Die Tiefendimension des Raums versteht sich so als die Spannung zwischen dem bloß gelebten Augenblick (oder der bloß gelebten Nähe) und dem Nunc stans der Erfüllung, d. h. eines Augenblicks mit Tiefe... Die Tiefe... fällt mit der Breite zusammen. Das endlose Streben... nimmt die räumliche Form... des Erreichten an.“ (R., s52)

29 Régence-Zeit: Umbruch zwischen Barock und Rokoko

„In Frankreich teilt man die Kunst nach den Regierungszeiten der Könige ein. Es gibt ein Louis XIV (bis 1715) als Stil des absolutistischen Hochbarocks, der sich... im Riesenschloß von Versailles dokumentiert... eine Régence, die Kunst unter der Regentschaft des Herzogs von Orléans bis zum Regierungsantritt des jungen Louis XV, 1723, eine Periode, in der der... Umbruch stattfand... und... das Rokoko... die Kunst unter der Regierung Louis XV (1723-1774)“. (Bauer 1980, s13) In der Régence waren wichtige Auftraggeber „für... Architektur... Dekoration... und Malerei... neben dem Regenten... dessen Mätressen... den hohen Beamten... und... den Mitgliedern des Regentschaftsrates... die reichen Finanziere... V. a. Pierre Crozat le jeune“ in dessen „galerie dorée‘... Watteau die Venezianer studierte“ (Bauer / Sedlmayr 1991, 55/56) „Verglichen mit dem Rokoko wirkt die Kunst der Régence... naiv, unbewusst und lyrisch... Der Unterschied wird... fassbar an der Differenz der Malerei... von... Watteau und... Boucher... Hier eine Skala warmer, dort kühler Töne... Die Farbsubstanz ist bei Watteau locker, bei Boucher glatt, in nackten Körpern oft von porzellanhafter Festigkeit... Die träumerische Stille bei Watteau geht bei Boucher in lebhaftere Bewegung über, in ein akademisches Barock en miniature... Das Rokoko glaubt nicht an die Möglichkeit der... Vereinbarkeit der Gegensätze... an die... die Régence... geglaubt hatte... verzichtet aber... nicht... die Gegensätze zu umspannen... Im Rokoko... kommt... aus Italien das Pastell... dazu... aus Deutschland das Porzellan“. (B./S., s66)

30 Akademiestück ohne akademisches Thema: ‚fête galante‘

„Antoine Watteau (1684-1721)... wurde 1717 in die Königliche Akademie aufgenommen, nachdem er ein Bild vorgelegt hatte ‚représentant le pèlerinage a l’isle de Cythère‘. Weil man das Sujet in das Schema der Akademiethemen nicht einordnen konnte, mußte man für Watteau einen eigenen Titel finden, und man nahm ihn auf als ‚peintre des fêtes galantes‘... Mit... ‚galant‘... wird... in der französischen Sprachtradition... die Freiheit des Liebesgesprächs und die gleichzeitige Bindung an die Formel der Etikette bezeichnet“. (Bauer 1980, s14) „Die Forschungen... von... Mussia Eisenstadt... H. Junecke bestätigen... daß die... Begriffe... ‚galant‘... ‚prezios‘... ‚poetisch‘... nicht von außen an Watteaus Bilder herangetragen sind, sondern daß das poetische, galante Preziosentum der Grund ist, aus dem Watteaus Bildmotive entstehen konnten“. (B., s31) „Das Galante... ist eine Erscheinung des Menschen als eines Wesens, das nach bestimmten Formeln sich bewegend und handelnd, als Umwelt... die Formel des Zeremoniösen hat“. (B., s40) „Die Landschaft ist Derivat - ganz grob gesprochen - aus dem späten Rubens unter Benutzung niederländischer Motive bei gleichzeitigen Erinnerungen an die Altvenezianer“. (B., s31) „Vor dieser Landschaft spielt eine Menschenhandlung, die sehr treffend als ‚fête galante‘ bezeichnet wird“. (B., s32)

31 Akzentuierung der Oberfläche durch skizzenhafte Strichführung

In Watteaus Zeichnungen „tritt... in den Akzenten des Stiftes... die Oberfläche des Körpers in Erscheinung... und damit auch nichts... Geschichtliches... mehr... Die Lichtführung des Rötelstriches ist geradezu reziprok zum Herkömmlichen. Die Schatten sind durch einen dunklen Strich bezeichnet, aber sie sind zugleich Akzente der Oberfläche. Die Form besteht aus Andeutungen kleinster Fältelungen der Kleidung. Diese Falten sind jedoch keine Tiefen, sie stellen, in abgehacktem, nervösem Strich, die Oberfläche dar... Die Figur... fixiert... mit... ihrer... Erscheinung... nur Begrenzungen des... momentanen... Ortes“. (Bauer 1980, s37)



A. Watteau: Studienblatt (Ausschnitt) 'Stehender Pilger...', Rötelzeichnung, 155x210mm, Kupferstichkabinett Dresden (Stuffmann 1982, s43/44 Cb 10)

32 Pose des L'Indifférent

„Äquivalent... zur... graphischen Faktur ist“ in Watteaus Zeichnungen „der Habitus... der Figur“. (Bauer 1980, s37) „Eine Rötelzeichnung Watteaus... verweist in nichts auf einen größeren Bildzusammenhang“. (B., s34) „Die ballettartige Schrittstellung, Bewegung und Innehalten in der Bewegung zugleich, ist einerseits Pose und andererseits... natürliches Verhalten in der Pose... Habitus und Pose stellen sich selbst dar... Die Attribute verweisen bei Watteau nicht auf etwas, sie verweisen auf sich selbst“. (B., s37) „Die Figur ist... autonom in das Zeichnungsblatt gesetzt. Das Stehen... ist eine Pose, die auf nichts Bezug nimmt, als auf die präziöse Erscheinungsform... Es ist die Pose des 'L'Indifférent'“. (B., s34) „Spitzes Stehen mit hintereinandergesetzten Beinen im Tanzschritt... ein Sich-loslösen vom Boden... ist eine typische Haltung bei Watteau... Das Gesicht... ist zur Seite gewandt, aber nicht in einer bestimmten Richtung. →

→

Durch die hängende Schulter und den fallenden Arm wird die Richtung des Blicks kompositionell nach unten zur Figur zurückgebogen... Es... entsteht... der... Kontrast von präziöser unnatürlicher Form... Aufputz, Haltung, Gestus... und... einem... Gesichtsausdruck... der... aufmerksam-in-sich-versunken... scheint... Wir sehen die Figur eines Mannes, keiner Marionette... der gerade durch seine Pose lebt, dessen Dasein sich erfüllt in der galanten Form. Er spielt eine Rolle". (B., s34) „Die Pose... wird... als solche... Bildgegenstand". (B., s35)



A. Watteau: Zeichnung um 1717, Brit. Museum London (B., s36, Abb.16)



A. Watteau: Studien eines ‚Mezzetin‘ in verschiedenen Posen und vier Studien für den ‚Gleichgültigen‘, Slg. G. Ménier (Grasselli / Rosenberg 1985, s392, Abb.5)



L'INDIFFERENT

Stich nach Watteaus Gemälde: ‚L'Indifférent‘. (1716-18)

A. Watteau pinxit - G. Scotin Sculp, ca. 1729, o. A. (Stuffmann 1982, s107)

33 ‚Ladenschild‘, Genre, Fête galante‘

„Ein... Bild Watteaus, das im Œuvre... eine Ausnahme macht... insofern... echtes Genre dargestellt... ist das... ‚Ladenschild‘ für Gersaint... Wir... bezeichnen... selbst dieses Bild als ‚fête galante‘“. (Bauer 1980, s43/44)

34 Motiv des ‚L’Indifférent‘

„Man könnte die Figur... in der linken Bildhälfte“ des ‚Ladenschildes‘ „ausschneiden. Dann hätte man... ‚L’Indifférent‘... einen Kavalier... die Hand ausstreckt - in melancholischer Pose wie in selbstgefälliger Eitelkeit... Seine Geste ist nicht die Geste, die zu einer Handlung führt, sondern die in sich selbst ruhende galante Formel“.
(Bauer 1980, s43/44)



A. Watteau: Zeichnung
(Grasselli / Rosenberg 1985, s456, Abb. 10)

35 Verunklärung und Rückenfigur

„Verunklärungen... finden... statt, so wie bei Watteau gerne Rückenfiguren eingesetzt sind“. (Bauer 1980, s116) Auswahl von Rückenfiguren Watteaus und seines Umfelds:
→



Abraham Bosse
Figurine vor Wat.

(Grasselli / Rosenberg 1985, s234, Abb. 3, 1; Roland-Michel 1984, Abb. 74, 75, s136)



Watteau: Rad. 10x69
1715, Bibl. Nat., Paris



Du Rose (n. Picart)
Stich



Watteau: Zeichn.
ohne Ort



'Ladenschild'

Detail, 1720, Berlin

(G./R., s448, Abb.; s394, Abb. 6; s393 Abb.)



'Die bezaubernde Insel'

Detail, 1717, priv. Schweiz

(G./R., s448, Abb.; s394, Abb. 6; s393 Abb.)



Drei Studien



Zeichn., Fitzwilliam
Museum Cambridge

(R.-M., s278, Abb.235; G./R., s303, Abb. 11, s385, Abb. 4, s448, Abb.)



Zeichn.,
ohne Ort



Zeichn., Detail,
priv., Dublin



'Ladenschild',
Detail,
1720, Berlin

Weitere Rückenfiguren: 'Die beiden Basen', um 1716; dazugeh. Zeichnung (G./R., s356, Abb.); 'Die Liebe auf dem Lande', ca. 1716-1719 (G./R., s422, Abb.), dazugeh. Zeichn. (G./R., s423, Abb. 4, 6); 'Gesellschaft im Park', 1716-17 (G./R., s385, Abb.)

36 Kontrapost innerhalb der Bewegungen

Zur Paarfigur: „Die nur scheinbare Aktion... verwandelt sich zu etwas anderem. Dieser Eindruck entsteht durch... Kontrapost innerhalb der Bewegungen... Dem zögernden Zurückblicken der Frau entspricht eine symmetrische Drehung des Mannes, die genauso nach der anderen Seite drängt“. (Bauer 1980, s26)

37 Schlangenlinie in der Figurenkomposition

„Die Figurenkomposition bildet insgesamt eine Art von“ (Bauer 1980, s49) „Schlange““. (B., s47) „Was einerseits getrennte Sphären sind, wird andererseits durch diese Mittel zu einer Einheit“. (B., s49)

38 Selbstdarstellung: Kunst und Galanterie

„Die Kunstwelt der Bilder eröffnet einen Tiefenraum wie eine traumhafte Landschaft... Die Bilder weiten sich als mythologische Schauplätze hinter dem galanten Genre“. (Bauer 1980, s44) „Nicht zu übersehen ist die Reflexion des Arkadischen“. (B., s51) „Typisch ist die Figur des knienden Kunstkenner, der... das große Ovalbild betrachtet. Der ‚Kenner‘ ist hier beinahe karikiert... Die Formel der Kunstkritik wird anschaulich zum Selbstzweck, das Bild ist ein eigener, abgeschlossener Bereich... Das galante Fest, ob es nun vor den Bildern einer Kunsthandlung oder vor dem Bild einer paradiesischen Götterlandschaft stattfindet, hat keinen anderen Schauplatz als das, was die Galanterie imaginiert... Der Aufenthalt vor der Kunst... ist... bereits Kunst.“ (B., s44)

39 Aufhebung des rein Theatralischen und rein Allegorischen

„Das Allegorische wird durch den theatralischen Realismus und das Theatralische durch die mythologische Einbindung annulliert... Der... Sinn des Bildes scheint uns da zu liegen, wo die einzelnen Sehmöglichkeiten einander aufheben.“ (Bauer 1980, s47)

40 Licht und Farbe als ‚Gegenstände mit Oberfläche‘

„Es gibt bei Watteau zwar noch den traditionellen Lichteinfall von links oben auf die Körper. Das Aufscheinen der Körper, der Gewänder, des Inkarnat etc. jedoch hängt nicht, wie etwa bei Rubens, mit der Erscheinung aller Gegenstände zusammen, es ist vielmehr das Aufleuchten des Gegenständlichen in einem künstlichen Bezirk der Verdunkelung, während im Hintergrund dieser als ebenfalls jetzt Bildgegenstand... als Hintergrundsbild... aufleuchtet“. (Bauer 1980, s114) „So ist... die... seit Leonardo übliche Lichtperspektive nur noch versatzstückhaft vorhanden... Farbe und Licht... sind... nicht mehr Basis und Kontinuum des Bildes... sondern ‚Gegenstände mit Oberfläche‘.“ (B., s117)

41 Watteau-Genre und Watteau als Bildmotiv

„Nach Watteaus Tod entstand ein sogenanntes ‚Watteau-Genre‘. Der Stil wurde international. Pesne brachte ihn nach Preußen, Quillard nach Portugal, de La Joue übersetzte ihn in Ornamentformen... Vor allem aber Pater (1695-1736) und Lancret (1690-1745)... führten das Erbe Watteaus fort. Das... Neue der beiden Maler liegt darin, daß sie Watteau nicht einfach kopierten, sondern dessen Bildthemen zum Bildmotiv machten... Liebespaare treffen sich, als Pilger oder Hirten verkleidet, in pastoraler Umgebung“. (*Bauer 1980, s14*) „Die Kostümierung... wirkt... als Verkleidung nach Motiven Watteaus... Diese Konkretisierung im Thematischen... hat das Eigentliche bei Watteau weggelassen und Watteaus Bildthemen zum Spiel gemacht. Seine Bildwelt wird Bildinhalt... Man spielt jetzt gleichsam ‚Watteau‘, hier wird ein ‚Watteau‘ aufgeführt“. (*B., s50*)



Nicolas Lancret:

‘Tanzbelustigung im Schlosspark’ Leinwand, 207x207cm, 1754,
Gemäldegalerie Dresden (*Abbildung, Walther 1987 (1979), s219*)

42 ‚Dans le gout‘ und Rokoko

„Im Rokoko... gibt es... im Kunstwerk... kaum mehr... Bezug... zum Naturvorbild... noch zum Symbol. Es ist... ein künstliches Gebilde, erstellt aus... einer... Kunsttradition“. (*Bauer 1980, s12*) „Ein... Rokokomaler... malt... ‚dans le goût‘... der alten Niederländer... eines... Rubens und der... Venezianer des 16. Jahrhunderts... In dieser... zeitgenössischen Formulierung drückt sich das Verhältnis des Rokoko zur Vergangenheit aus. Diese... ist ein großer Bildersaal.“ (*B., s13*) „Die täuschende Nachahmung... hat... ihren Reiz da... wo sie als Nachahmung erkannt wird“. (*B., s16*) „Gestaltung des Transitorischen“ ist zum „immanenten Kunstprinzip geworden“. (*B., s12*)

→

→

„Diese Periode“ hat auch die „Bezeichnung ‚Style Pompadour‘“. (B., s13) „Die Porzellanblumen der Pompadour... (1745-1764)... sind ein Symbol der Kunst ihres Lieblingsmalers Boucher (1703-1770)... Bei Porzellan... gibt es keine leuchtenden Tiefen, sondern Farben, die auf Weiß aufgebaut und äußerste Oberflächen sind“. (B., s16) „Farben sind... bei Boucher... nicht traditionell aufgebaut... zur Tiefe hin in transluziden Stufen, ihre Helligkeit besteht nicht aus ‚Durchsichtigkeit‘, sondern ist hergestellt durch Beigabe von Weiß... Die Farbe wird dadurch nicht ‚lichthaltiger‘, sondern geschlossen“. (B., s117) „Das Rokoko kennt weniger Licht als Helligkeit... Es entstehen spiegelnde Reflexe und Glanzlichter, aber kein... Raum der Farbe... Weil das Rokokobild dort, wo... Dunkel auftaucht, zu Ende ist... existiert dieses Dunkel als Gegenwelt... nicht“. (B., s16) „Als Quintessenz des Rokoko“ gilt „Fragonards... Bild... ‚Die Schaukel‘... Zeigten Watteau und Lancret die Schaukel... in Ruhestellung“ (Rees 1997, s125) „so spitzt Fragonards Bild... die Komposition auf das maximale Ausschwingen des luftigen Sitzes zu, da sich nur an diesem Kulminationspunkt der Bewegung jene Blickkonstellation ergibt, die sich als das... Thema des Bildes erweist. Nur aus der Position des Betrachters sind alle Figuren des Bildes zu sehen, aber er sieht nicht alles... Bereits... Roger de Piles... dem Vordenker des Kolorismus war... deutlich, dass... die... Erfassung des Bildgeschehens im ersten Augenblick... weniger eine Frage der... Raumillusion, als vielmehr eine der Farb- und Lichtregie ist... Entsprechend verwendet Fragonard, bei aller... koloristischen Binnendifferenzierung, nur drei wesentliche Farb- und Lichtwerte, aber kaum raumschaffende Elemente: die das Bild an allen Seiten umschließende dunkle Laubwerkfolie, die auf die Schaukel zulaufende bläuliche Lichtbahn des Hintergrunds und... die Ballung hellster Rosa- und Inkarnattöne im Zentrum. (R., s126)



Jean-Honoré Fragonard: ‚Die Schaukel‘, 1767, Wallace Collection, London, (Pischel 1979 (1966), s558, Abb.)

43 Vita und ‚Caprice‘: Spontaneität, Regelverstoß, Virtuosität

Gersaint erinnerte an Watteaus „Verstöße gegen Regeln einer sorgfältigen maltechnischen Durchführung... die zum... fortschreitenden Verfall seiner Werke führte, ‚Seine Bilder atmen... den Geist der Ungeduld und Unbeständigkeit, die seinen Charakter ausmachten: ein Gegenstand, den er einige Zeit vor sich sah, langweilte ihn‘“. (Gersaint 1744, o. A.; zit. in. Grasselli / Rosenberg 1984, s40; in: Rees 1996/97; s114/115) „Von seinem Hang zum ‚Wechselhaften‘ ist schon in der ersten... Biographie von Jean de Julienne mit leicht tadelndem Unterton die Rede. (Vgl. G./R., s14) Als ‚bizarr‘ habe er bei jenen gegolten, die ihn nicht kannten... (Vgl. G./R., s10) ‚Die Liebe zu Freiheit und Unabhängigkeit‘ habe Watteau auch die... von Mäzenen angebotene Gastfreundschaft aufkündigen lassen: ‚Er wollte nach seiner Phantasie leben, selbst im Verborgenen.‘ (Gersaint, zit. n. G./R., s34) ‚Stetige Arbeit, die Empfindlichkeit seines Temperaments, aber auch sein hinfalliger Körper hätten ihm einen ‚humeur difficile‘ verliehen‘“. (Gersaint, zit. n. s39, G./R.; in, Rees 1996/97, s113) „Der Comte de Caylus“ notiert „ses [Watteaus] compositions n’ont aucun objet.“ (Caylus 1748, zit. n. G./R., s80)... Dem Willen Watteaus“ überließ man das Thema „seines... akademischen Aufnahmestücks... Dennoch bedurfte der Maler fünf Jahre, um das mehrmals angemahnte Bild einzureichen. Der offenkundigen Gleichgültigkeit gegenüber einer offiziellen Verpflichtung lassen sich weitere Bemerkungen der Biographen zuordnen: Er malte nur, wenn er es wollte, dann aber in einer Schnelligkeit, die seine Malerei auf jenen schmalen Grat zwischen Virtuosität und Nachlässigkeit führte... Bezüglich... Watteaus Kunst... stößt... die Sensibilität gegenüber der durch die malerische Gestik beglaubigten Spontaneität rasch an ihre Grenzen, wenn die Ansprüche an die handwerkliche Solidität eines Werkes und der geregelte Ablauf des akademischen Bildverfahrens tangiert scheinen“. Andererseits „erscheint... Watteaus Kunst... als Indiz für eine frühe Wertschätzung der malerischen Faktur um ihr selbst willen... ‚Les sujets de ses tableaux sont de pure fantaisie.‘ (Jaurat 1729, zit. n. G./R., s23)... „Die Hinweise der Watteauliteratur auf die... ‚alla prima‘-Malerei des Künstlers... suchen bewusst... die Nähe zu dem Wertekanon des improvisationsfreudigen ‚honnête homme‘... dem aristokratisch geprägten Bildungsideal der Hofkultur“. Danach galt es eine Vielfalt der Beschäftigungen... mit... spielerischer Leichtigkeit und Eleganz“ auszuüben. „Anzeichen mühevoller Anstrengung... waren... zu vermeiden“. (R., s115/16) „Gersaint hatte allen Grund... Watteaus ‚fa presto‘... zu loben. Verdankte er doch einem offenkundig spontan gefaßten Entschluß Watteaus ein Werk, das... die Bewunderung der Kenner erregen sollte: Jenes ‚Ladenschild‘, welches kurz... die Boutique Gersaints... schmückte“ Watteau hätte es nur gemalt, um „sich die Finger zu lockern.“ (Gersaint, zit. n. G. / R., s37) Die unbedeutende „Bildaufgabe“ eines Ladenschildes „sei... in nur acht Tagen vollendet worden... und... unterläuft den üblichen Zeitablauf eines akademisch geregelten Bildverfahrens... Gersaints Bericht... darf... als... wohlkalkuliertes... Statement... als Topos der Vitenliteratur verbucht werden“. (R., s114/15)

→

→

„Diese Schilderungen lesen sich wie Bestandteile jener Definitionen“ von „caprice“... der zeitgenössischen Wörterbücher... 'Caprice. Bizarrerie, dérèglement d'esprit. Morositas, levitas, inconstantia... au lieu de se conduire par la raison, on se laisse emporter à sa fantaisie, à l'humeur dominante où se trouve'... Individuelle Charaktereigenschaften“ wurden negativ „als Abweichung von der sozialen Norm vernunftgemäßen Verhaltens... als mangelnde Beherrschung des Selbst aufgefasst“. Derselben wurde „fruchtbare Aktivität zugesprochen... wenn sie in ein schöpferisches Produkt einfloß. 'Caprice, Fantaisie, se dit aussi des pièces de Poesie, de Musique, d'Architecture & de Peinture, qui réussissent plutôt par la force du génie, que par l'observation des règles de l'art, c'est pourquoi elles n'ont aucun nom certain“ et „doivent être d'un goût singulier et nouveau. On les appelle fantaisies, parce que ceux qui les composent se laissent aller à leur imagination“ (Dictionnaire 1734, in R., s113/14)

44 Werkdeutung als Ausdruck des Künstler-Charakters

„Watteaus Gemälde galten als Spiegelbilder seines Charakters - im guten, wie im schlechten... Der Pinselduktus... seiner malerischen Handschrift... scheint auf eigentümliche Weise als gestischer Ausdruck seines Charakters lesbar zu werden: Die ‚légèreté de son caractère‘, von der Gersaint spricht, kehrt verwandelt als ‚liberté de la main‘, als ‚légèreté de la touche‘ wieder, auch von ‚souplesse‘ und ‚légèreté‘ seiner Figurengestaltung ist wiederholt die Rede... Darin deutet sich der Versuch an, ein künstlerisches Idiom in seiner Individualität zu erfassen“. (Dezallier d'Argenville 1745, Bd. 2, s424, zit. n. Grasselli / Rosenberg 1984, s46; in Rees 1996/97, s114/115)

45 Grenze zwischen Mythos und Zeitgenössischem

„In dem 1726 publizierten 'Épitaphe de Watteau' des Abbé Fraguier... heißt es... zu der... künstlerischen Ambition Watteaus: 'Heureux en s'écartant du sentier ordinaire, - Sous des groupes nouveaux il fit voir les Amours, - Et nous représenta les Nymphes de nos jours - Aussi charmantes qu'à Cythère.' Die Transponierung mythischer Vorstellungen in ein zeitgenössisches Gewand kriert eine Ikonosphäre, die sich... jeder Zeit- und Ortsbestimmung entzieht... Watteaus Figuren... bewegen sich auf der Grenze zwischen der Vertrautheit zeitgenössischer Kleidung und Verfremdung durch artifizielle, theatralische Verkleidung. Weder von ganz fiktiver Gestalt, noch einem zweifelsfrei zeitgenössischen Typenrepertoire entnommen, bildet... sich... ein eigentümliches mixtum compositum“. (Rees 1996/97, s117, darin C. F. Fraguier: *Épitaphe de Watteau peintre flamand*. Zit. n. Grasselli ./ Rosenberg 1984, s18) „Obwohl... Watteau... nicht der ‚Erfinder‘ war, wurden die Doppelfalten im Rücken“ der Gewänder der gemalten Rückenfiguren „später ‚Watteaufalten‘ genannt.“ (Fukai 2002, s27)

46 Wandel der Selbstdarstellungsformen

In Watteaus Darstellungen „scheint... die an äußerlichen Insignien ablesbare Angemessenheit von Person, Rolle und historischer Zeit, reglementiert in der akademischen Theorie des costume... außer Kraft gesetzt“. (Rees 1996/97, s117) „'On y voit un agréable mélange du sérieux, du grotesque et des caprices de la mode française ancienne et moderne'. (A. de La Roque 1721. Zit. n., Grasselli / Rosenberg 1984, s6) Die Verbindung der Bildwelt Watteaus mit den caprices de la mode erscheint insofern bedeutsam, als sich hier eine geschärfte Wahrnehmung für die beschleunigte Wandlungsfähigkeit gesellschaftlicher Selbstdarstellungsformen mitteilt - ein Kardinalthema der von... politischen und wirtschaftlichen Umstrukturierungsprozessen gekennzeichneten Régence, die dem Tode Ludwigs XIV... 1715 folgte... eine Phase erhöhter gesellschaftlicher Mobilität, für die der kometenhafte Aufstieg der ‚nouveaux riches‘ ebenso kennzeichnend war, wie die gesellschaftliche Marginalisierung der Adelligen des ‚alten Hofes‘. Das soziale ‚decorum‘, die überlieferten Repräsentationsformen für das ‚Oben‘ und ‚Unten‘ in der ständischen Gesellschaft wurden im beschleunigten Wandel der Moden zunehmend unschärfer.“ (R., s118) „Die... Etablierung einer Kunstöffentlichkeit... deren Rezeption... von Kunstwerken zunehmend ihrer eigenen Regel folgte... erforderte... vom Künstler eine gesteigerte Anpassungsfähigkeit an wandelbare geschmackliche Präferenzen“. (R., s111) „1747, hatte sich die Situation“ wiederum „gewandelt... Die seit 1737 jährlich veranstalteten Salons... hatten... dazu... beigetragen... dass... Künstler... sich... zu sehr in den Fängen... des Marktes befanden... Weniger... ein Käuferpublikum, sondern... gebildete Kunstliebhaber... meldeten... an der... Verspieltheit, der mangelnden... Glaubwürdigkeit vieler Bilder Kritik“ in Form von „Salonkritiken... an“. (Kirchner 1991, s172)

47 Fiktionalisierung von Watteaus Werk, Leben und Tod

„Die poetische Fiktionalisierung des Malers begann... unmittelbar nach seinem Tode... parallel und in Konkurrenz zu den Watteau-Viten... Der Abbé de La Marre... publizierte... 1736... ein Gedicht... unter dem... Titel 'La Mort de Wateaux, ou la Mort de la Peinture.' Das unzeitige Ableben des Künstlers habe, so schickt der Autor voraus, 'Gelegenheit zu dieser Fiktion gegeben'... Watteaus Tod schildert der Abbé im wörtlichen Sinne als 'Laune der Götter'...'Il est des fous parmi les Dieux - Comme il en est parmi les hommes, - Ils sont souvent ce que nous sommes, - Sots, vains & plus capricieux'... Im folgenden entwickelt der Autor eine kleine literarische Kaprixe... Der Tod hat den ‚bizarren Plan‘ gefaßt, sich von der Malerei porträtieren zu lassen... Die Malerei, auf die Nachahmung verpflichtet, hält das Angesicht des Todes mit all seinen entstellten Zügen fest. Auf's tiefste entzürnt, rächt sich der Tod, indem er die Malerei ihren Liebling, niemand anderen als Watteau, zu rauben beschließt. Dieser ist gerade damit beschäftigt, eine fête galante zu malen... als ihn selbst der Tod ereilt. Die Leinwand, auf der die Malerei selbst den Pinsel führte, bleibt unvollendet“.

(Vgl. Grasselli / Rosenberg 1984, s25-28; Rees 1996/97, s112)
Neben literarischen entstanden graphische 'Denkmäler' für Watteau:



F. Boucher: Radierung, o. D.
'Die Grazien am Grab Watteaus'
(G. / R., s28, Abb. 9.)



Nicolas-Henri Tardieu: Stich, 1726. 379x294mm
Doppelportrait: Watteau, Jullienne. Aus: Portrait
Julliennes, Selbstportrait, Landschaftsdarstellung.
(Stuffmann 1982, s31, Kat. B4)

48 Bild als Frage ohne Schlußfolgerung, als 'semantic vacuum'

„Watteau's form is the koan - the question without closure. With Le Brun discourse stands to the image in a relation of power. It tells the eye where to look, what to find... Watteau's strategy is to release enough discourse for the viewer to begin to verbalise the image... With Watteau, discourse provides a way of triggering a... subjective reaction in the viewer - he hears unplayed music, imagines a consumptive body at the moment of seeing only healthy ones, describes the absence of explicit meaning as 'melancholy' and 'depth', and tries to fill the semantic vacuum set up by the painting with an inrush of verbal reverie". (Bryson 1986, s74) „Watteau's bodies are... the opposite of LeBrun's: they tell us nothing". (B., s81) „But from another point of view, Watteau is a master of the repertoire of gestures of attention. We may not be able to read the faces, but we see very clearly the exact inclination and mutual tilt of the heads." (B., s83) „Language rushes into Watteau image as though into a semantic vacuum, taking it by surprise because the image did not seem patently to ask for interpretation at all... Watteau sunders the link between signifier and signified which formed its basic sign-strategy. The meanings in Watteau, having no signifier to pin them down, are experienced mysteriously, as... atmospheres." (B., s88)

49 'Reverie' und Watteau-Literatur

„Reverie is the typical form of the Watteau literature... By reverie one should understand not simply a mental state but a linguistic activity with distinct and analysable features. The Goncourts show this activity in its purest form". (Bryson 1986, s73; *darin*, Goncourt 1985) „The literary form of the reverie, which tries to articulate these vague... emanations, always seems to its producers to be creative and never descriptive - 'all their own work', and at times a kind of self-display that uses Watteau as little more than pretext". (B., s88) „But... instead of setting up in competition against the image, text seeks an identity with the image". (B., s74)

50 Zeitgenössisches Theater – Theaterwirkung in der Gesellschaft

„1653 tanzte der junge Louis XIV in Benserade's ‚Ballet de la nuit‘... zum ersten Mal die Rolle der Sonne, seine eigene Allegorie... Der ganze Apparat des Hofes war eine täglich... aufgezogene Allegorie göttergleicher Macht“. (Boerlin-Brodbeck 1973, s83) „Nicht nur der Tänzer... auch der Schauspieler... musste lernen, sich im Bühnenraum nach den Gesetzen der Choreographie zu bewegen... Von der allgemeinen Bühnenpraxis her wirkt das Ballett zurück auf die Szenenaufnahme in Malerei und Zeichnung“. (B.-B., s41) „Zwischen Corneille (1606-1684) und Racine (1639-1699) einerseits und Voltaire (1694-1778) andererseits, zwischen Molière (1622-1673) und Marivaux (1688-1763)... hatte es eine Breitenentwicklung von Theaterkunst und Theaterwirkung gegeben“. (B.-B., s82) Erfolgreich waren Stücke „welche... die Ausstattung im Schäferkolorit... trugen“, (B.-B., s46) wie „Les Trois Cousines“ von „Dancourt (1661-1725)... aufgeführt... in der Comédie Francaise... 1700-02... und 1709“ (Stuffmann 1982, s96) „sowie... das... Markttheater (B.-B., s82) „Eine... variationsfähige Form des Stehgreifspiels mit maskierten, durch festgelegtes Rollenbild und signalhaftes Kostüm typisierten Darstellern... war... die Commedia dell'arte... Sie hatte... ihre theatralische Grundkonzeption... auch in der französischen Form als Théâtre Italien... bewahrt... Das Stehgreifspiel benötigte... weder ein stehendes Theater noch einen Bühnenapparat, sondern kam mit einer einfachen Podiumsbühne, angedeuteter Szenerie durch wechselnde Prospekte im Hintergrund und seitliche Winkelrahmenkulissen für... die Akteure... sowie wenigen... Requisiten oder Versatzstücken aus... Die Schauspieler... agierten nicht nach einer fixierten dramatischen Textvorlage, sondern nach Szenarien oder Regiebüchern... in denen... der Spielablauf... Handlungsdetails und Dialogvarianten skizziert waren, welche... in jeder Aufführung anders kombiniert oder improvisierend interpretiert... wurden... Der Rahmen... stereotyp wiederkehrender Spielsituationen und Figurenkonstellationen bot den Schauspielern, die zumeist auf einen Figurentyp spezialisiert waren... Freiraum zur Entfaltung einer von dynamischer Körpersprache, raumformenden Gebärden und improvisierten... Dialogen getragenen Schauspielkunst“. (S., s93) „Als Watteau 1702 nach Paris kam... waren die italienischen Schauspieler... seit fünf Jahren... durch eine zu freche Posse... aus... der Stadt... vertrieben... Er... kannte... die Masken der Commedia dell'arte allein... von Stichen... oder vom Jahrmarkt... von trivialen Spaßmachern oder Marionetten... des théâtre de la foire... das sich... zu einem Gegenentwurf zur comédie française entfaltete... U. a. Lesage“ entwarf „seit 1709... ein reflektiertes Jahrmarkt-Theater... Mit einem ständigen Hindernislauf über die Hürden der Zensur“ etablierte sich „aus der Pantomime... aus improvisierten Kurzszenen... eine... auf sinnliche Wahrnehmung ausgerichtete, teils zum Kürzel abbreviierte Theaterform, bei der das Zugleich von Bild, Spiel und Gesang... das Nebeneinander von Vorgang und Anspielung zu anderen, die bestimmenden Kriterien waren... Die Rückkehr der Italiener... 1716... nach Paris... als... Stehgreif-Ensemble... mit Luigi Riccoboni... konnte... für... Watteau... nur eine Bestätigung der eigenen Entwicklung sein... Die Truppe... wusste... mit den Vorzügen der Commedia dell'arte... im Zusammenspiel... eine Verfeinerung des Darstellungsstils und eine ganz vom Poetischen herkommende Gestaltung der Intrige zu verbinden...
→

→

Die Farce war ganz in der künstlerischen Geste aufgehoben, die Rüpel-Possen... zum Sinnzeichen des Masken-Ursprungs zurückgeführt, die Welt der Typenkomödie in den Traum überhöht... Der... von der... Truppe... Riccobonis“ heute überlieferte Eindruck ist allerdings „abhängig von den Stücken, die später J. Autreau und Marivaux für sie geschrieben haben“. (S., s99/100) Marivaux bezog sich „1720... auf eine... verwandelte... literarisierte Stehgreifbühne... deren... Charakteristikum - die Verfeinerung der Masken... war... Die Wiedereingliederung... der Kömodie... in den Kanon der Gattungen... die Hinwendung zum voll ausgeführten Lustspiel... war unwiderruflich... In... Marivaux' Kunst... ist... die Fabel von äußerster Simplizität und vermeidet... äußere Motivierung... Wie Watteau... spielt... Marivaux... die Vielfalt der Abschattierung gegen die Fülle und den Wechsel des Stoffs aus“, (S., s101) „zeichnet niemals fest umrissene Charaktere... sondern Theaterfigurinen, die zum Traum hin verwandelt sind“. (S., s98) „Marivaux... charakterisiert... seine Stücke... so: ‚In meinen Stücken geht es bald um eine Liebe, von der beide Liebenden nichts wissen, bald um eine Liebe, die sie empfinden, aber voreinander verstecken wollen, bald um eine schüchterne Liebe, die sich nicht zu erklären wagt, mitunter... auch um eine ungewisse... noch unentschiedene Liebe, eine erst halb geborene, wenn man so will, über die sich die Liebenden nicht ganz im klaren sind und an der sie darum zweifeln... Wo in alledem ist... die Gleichförmigkeit verborgen, die man mir vorzuwerfen nicht müde wird?“ (S., s101) „Marivaux'... und Watteaus... Liebespaare... sind... durchbrochen von ironischen Schlaglichtern, aber... frei vom zynischen Pragmatismus der ‚plaisirs solides‘ der Libertins... der Régence“. (S., s102) „Im Bürgertum, wie im Hofadel... arrangierte... man... Feste ‚à l'italienne‘... Die... französisierten Kostüme der Commedia dell'arte waren am beliebtesten“. (B.-B., s83) „Was früher, wie die Commedia dell'arte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, den Charakter eines volkshaft kräftigen... ‚Grandeur‘ persiflierenden Vergnügens trug, das wurde... in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zum Gegenstand modischen Spiels... das Spielen einer Rolle, das Sich-Verwandeln im Kostüm... war nicht mehr eine kongruente heroische Seite des höfischen Lebens... sondern... Kokettieren mit einer krisenhaften Doppelbödigkeit“. (B.-B., s72)

51 Theatergraphik Callots, Ornamentcapriccio und Figurine

„Neben... Jacques Callot's... (1592-1635)... Blättern... mit Theaterthemen“ (Boerlin-Brodbeck 1973, s63) „stand... dem Studium Watteau's“ (B.-B., s69) „in den Pariser Sammlungen des frühen 18. Jahrhunderts“ (B.-B., s62) „Blätter... der Zeichner und Stecher... zur Verfügung... die das Callot-Erbe der Theater-Graphik tragen“ (B.-B., s69) „von der eher volkstümlich gefärbten Souvenir-Tradition bis zur höfisch geschliffenen Kunst eines Stefano della Bella“, (B.-B., s57/58) „den Ornament-Capricci... und... den Figurinen... von Salvator Rosa“. (B.-B., s68) „Callots... Theaterthemen... beziehen... sich auf... Opernaufführungen... und... die Commedia dell'arte... Die... ‚Capricci di varie Figure‘, Florenz, 1617“ umfassen das profane Welttheater „Hier... folgt... die einzelne Linie... nicht dem Umriß des gegenständlich
→

→

Markierten, sondern... einer graphisch systematisierten Licht-Schatten-Vorstellung... In ihrer technisch systematisierten Form... zeigen... die Figuren... den Prozess der Illusionsentstehung... von der Wirkung auf der Fläche, von der einzelnen Linie und vom Linienorganismus". (Busch 1996/97, s55/56) „Die Liniendynamik... der... Gewänder... wurde... bei Callot... eine Kombination aller... Bewegungsmöglichkeiten... Mit der Tendenz zur Längung werden die Figuren... nach unten spitz ausgezogen und auf die Zehen gestellt. Das Balancieren... im labilen Gleichgewicht verleiht den Figuren latente Agilität und Momentaneität". (B., s106/107) „Callot... übt... das Prinzip... der... theaterhaften Rollenerscheinung... aus... der großen Vordergrundfiguren" (B., s66/67) „vor tiefem Horizont" (B., s107) „denen im Mittel- und Hintergrund kleine Figürchen als Kontrast beigegeben sind... Sie... sind rasche Skizzierung des wesentlichen Eindrucks von Typus und Bewegung", (B., s66) „richtungsweisend für die Gestaltung... der im 17. und 18. Jahrhundert... populären Rollenbilder... graphischen Einzeldarstellungen beliebter Schauspielertypenfiguren... bis... Watteaus 'L'Indifferent' oder 'Gilles'". (B., s68/69) „Auch... Rücken- und Repoussoirfiguren im Raumgefüge einer Szenenimpression... sind... im Umkreis von... Callot... vorgeformt" Ebenfalls „Mittel der Raumgestaltung, die... bühnenverwandt wirken... Architektur- und Landschaftskulissen... die Raumquerschichtung mit einem vorderen, breit über das Bild gezogenen Hauptaktionsraum". (B., s106/107)



,Rundtanz'



,General zu Fuß'



,Domplatz Florenz'

J. Callot:

(Hofmann 1996/97, s30, Abb. 6, 7, 8) Aus: 'Capricci di varie figure': 50 Radierungen, 5.5x8cm (B., 55/56)

„Callots Schüler Stefano della Bella... (1610-1664)... folgt dem ersten Ornament-Capriccio... von G. B. Montanos... 1625... in Rom". Er veröffentlicht „1646 in Paris... Kartuschen- und Ornamententwürfe... Aus dieser Tradition" wurde „der Typus für die französischen Ornamentstecher des 18. Jahrhunderts normbildend... In den Ornament-Capricci verbinden sich... die raffaelische Grotteske und manieristische Ornamentgraphik, spezialisiert auf... Kartuschen... mit dem Bereich... des Hirtengenres oder des Arkadischen und Mystisch-Okkulten". Hier „gibt es keine Helden, keine Über- und Unterordnung... die Dinge... treten aus der Geschichte heraus". Der Italiener „Salvator Rosa... hat diesen... Bereich ausgelotet". (B., s56/57) Er schuf „1656-1657... Figuren... die... er... als Figurine... bezeichnet... Die Figurine... wurden oft kopiert, besonders im 18. Jahrhundert... Wie im Falle Callots... handelt... es sich um Demonstrationen künstlerischer Versalität... nicht... um... bestimmte Themen in bestimmter Aussageabsicht, sondern Variationen von Themen, die in der Potentialität ihrer Erscheinungsweise vorgeführt werden". (B., s58)

52 Gillots Theatergraphik: Szenenimpression als Szenen-,Stimmung'

„Bei dem Theatermaler... Claude Gillot... wird... mit Hilfe des von schräg oben einfallenden... über die Gewänder spielenden Lichts (des hellen, ausgesparten Untergrundes des Blattes) und des... Schattens... nicht nur... die Binnenzeichnung der Figuren, Modellierung und Gewandfalten erreicht, sondern das Licht... zum Ausdrucksträger erhoben“. (Boerlin-Brodbeck 1973, s74) „Damit vermag Gillot der Szenenimpression eine... neue Dimension zu verleihen: die Szenen-,Stimmung'... Die... skizzenhafte... Zeichentechnik... legt... den Akzent nicht auf das dingliche Erfassen der Figur als solcher, sondern auf den schemenhaften Effekt der Rolle“. (B.-B., s75/76) Gillot überträgt „die Raumstruktur der Bühne als Kompositionsprinzip ins Bild“, (Stuffmann 1982, s61) „zitiert die umrisshaft-trocken gemalte, auf Fernsicht berechnete Perspektive des Theaterprospekts... der den... Bildgrund wie eine quergespannte Folie abriegelt... als... perspektivisch angelegtes... Bild im Bild und führt damit den schon auf dem Theater angezeigten Bruch zwischen angestrebter Raumillusion und desillusionierender Bühnenrealität vor... Auf der vorderen Ebene des flachen, quer über das Bild gezogenen Raumstreifens agieren... Komödianten... der Comédie Italienne... Die Figuren, die... isoliert und reliefhaft flach vor die Bildfläche gesetzt sind, scheinen zwar in lebhafter Gestik wie mitten im Spiel eingefangen, doch wirken die Bewegungen... steif und erstarrt... als... nur durch Kostüm und Rolle charakterisierte Prototypen des Theaters. (S., s62)



C. Gillot : 'Le tombeau de Maître André',
Leinwand, 1,00x1,39m, 1716/17, Musée Louvre, Paris (S., s61, Abb. Ce1)

53 Gillots Theatergraphik: Zuspitzen der Bewegung, Gestik und Raum

„Das... ‚Zuspitzen‘ der Bewegung als Ausdruck einer im Ablauf festgehaltenen Handlung entwickelt sich... zu einem wichtigen Mittel der Szenenimpression“. (Boerlin-Brodbeck 1973, s106/107) „Die ausgeprägte Gestik der Figuren... hat bei Gillot... auch... raumbildende Funktion“. (B.-B., s76)

54 ,Comédiens francais': Licht/Bühne/Illusionsraum

„In Watteaus Bild... ,Comédiens francais'" (Boerlin-Brodbeck 1973, s126) „fällt... die Hauptmasse des Lichts... von vorn oben links auf die rampennahen Hauptfiguren und spielt sich dort... auf den Stickereien und weich fallenden Seidenstoffen aus... Eine solche Lichtführung entspricht der damals üblichen Beleuchtung der Vorderbühne durch... über dem Proszenium herunter hängende Kronleuchter". (B.-B., s128) „Die Dekoration eines eingetieften, von festlicher Architektur umzogenen und nach hinten durch... Arkaden auf einen Illusionsraum... geöffneten Schauplatzes ist eine im 17. und 18. Jahrhundert... häufig verwendete Form." (B.-B., s126) In Watteaus Bildern „der... um 1703 bei Gillot in die Lehre ging" (Stuffmann 1982, s99) „ist... die Baustruktur der Bühne... meist" (S., s62) „als verborgenes Gerüst der Raumkonzeption zu erahnen... An Stelle des Bühnenbodens tritt der Steinbelag einer Terasse; die Nahtstelle zwischen Vorder- und Hinterbühne... ist kaschiert... die flachen Kulissenwände, die die... Bildseite begrenzen... durch massiv erscheinende Architekturelemente ersetzt". (S., s63) „Nahtlos vollzieht sich der Übergang von der hell ausgeleuchteten vorderen Bildfläche über einen schattenhaft verdunkelten Mittelgrund zu einem in... verschleiern dem Dunst sich verlierenden Bildgrund (S., s65)



Stich von J. M. Liotard nach A. Watteau: 'Comédiens Francois' (S., s90, Abb. 2.)



A. Watteau: 'Pour garder l'honneur d'une belle...' Stich v. Ch. N. Chochin, 1729, Watteau pinx.- Chochin Sculp. Städel. K. I., Frankfurt, n. Watteaus Gemälde 'Sujet de la Comédie-Italienne', 1706-11 (S., s63, Abb. Ce3)

55 ‚Comédiens français‘: Bühnengestus und Arabeske

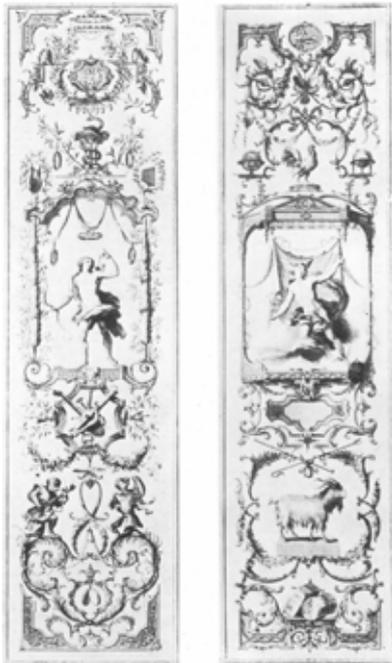
„Dem Kanon des Bühnengestus, wie er... in Anleitungen... und... bildlichen Darstellungen... in Dramentexten zu erschließen ist... entspricht die Drehung und Gegendrehung, Neigung und Gegenneigung, welche im Bild ‚Comédiens français‘ die Körperlinie... der Dame... zur dekorativen Arabeske und gleichzeitig zur inhaltlichen Aussage modelt... oder... die Gegendrehung des Kopfes... des Prinzen“
 „im Verhältnis zum leicht schräg zur Bildebene (und Rampenlinie) gedrehten Oberkörper... die Auswärtsstellung der Fußspitzen“. (Boerlin-Brodbeck 1973, s127/28)
 „Das Verhalten... der Figuren... ist schauspielerhaft, aber sie sind keine Schauspieler... Aktionen und Reaktionen... scheinen... nicht handlungsbezogen zu sein wie auf dem Theater, sondern auf die... dargestellten Charaktere abgestellt“. (Stuffmann 1982, s65)

56 Arabesken-Dekoration und Bühne (incl. ABF 2: K)

„Watteau... arbeitete... zwischen 1706 und 1709... bei... Audran III... Arabeskenentwürfe... aus“. (Stuffmann 1982, s50) „Die Probleme der Dekorationsmalerei... waren... denjenigen der Szenenimpression... verwandt... Watteau... spannte... über die Wandfelder... ein Arabeskenwerk... um... von.. Bänder- und Gitterwerk... gefasste... Hauptmotiv-Szenen“. (Boerlin-Brodbeck 1973, s95) Deren „Figuren stehen... auf... bühnenartigen Podesten... in starker perspektivischer Verkürzung... Die Wahl zwischen Unter- und Aufsicht richtet sich... nach dem Anbringungsort... Dank der architektonischen Konstruktion der Podeste wird für die Gestalten... ein... Handlungsraum artikuliert, der sie aus dem übrigen Kontext der Arabeske heraushebt“. (S., s51) „Watteau... deutet... das traditionelle, flächengebundene Bandwerk der Rahmencen um... in plastische gegenständliche Bänder und Pflanzen, oder reduziert... es... auf Linien von organischem Verlauf... Der scharfe Kontrast zwischen geraden und gebogenen Teilstücken... wird... aufgehoben... Pflanzenformen und Girlanden... umspielen oder... ersetzen... die architektonischen Bestandteile... ermöglichen... nahtlose Übergänge... die das... additive, kombinatorische Prinzip der Arabeske... mit dem... Gesamteindruck eines... organischen Ganzen... verbinden.“ (S., s52) „Wird... durch lineare Ornamentik die Wand als Fläche betont, so negieren... die figürlichen Kernstücke auf... Podest-Terrassen... diese Wandfläche... Sie... öffnen dem Auge einen Illusionsraum, der sich (im rechten Winkel zur... Wandfläche)... nach vorn... meistens auch nach hinten erstreckt... Ein solcher, ungefähr in Augenhöhe... sich öffnender Illusionsraum... der Hauptmotiv-Szene... der... durch die Ornamentik mit der Wand... verbunden wird, ist im kleinen eine Parallelerscheinung zum Illusionsraum der damaligen Bühne, welche, durch Architektur und Dekoration... mit dem Zuschauerraum verwachsen, diesen an einer Schauseite horizontal öffnet“. (B.-B., s94) „Commedia dell’arte-Typen sind... neben pastoralen und mythologischen Motiven... Singerien und Chinoiserien... nicht vorherrschend“. (B.-B., s94)

→

→



Claude Audran: Folge von 8 Stichen Monatsdarstellungen wahrscheinlich für die Innendekoration im Schloss Meudon (S., s50, Abb. 1a, Abb. 1b)



Antoine Watteau: Der Verführer. Holz 0,795x 0,93m. Folge von 8 Arabesken ca 1707/08; ehemals Hôtel de Nointel. (S., s49, Abb. Cc1)

57 'Parade' und Dekoration

Denkt man an die ‚Parade‘, „eine Art kleines Propagandastück im Vorspann des Hauptstückes... das... auf einer... Estrade über dem... Eingang des Theaters gespielt... wird... um das Publikum anzulocken“, (Boerlin-Brodbeck 1973, s52) „überträgt sich das ‚Parterre-Gefühl‘ des Zuschauers auf dem Platz vor dem Theater... auf den Betrachter in einem mit... dekorativen Theater-Panneaux geschmückten Raum.“ (B.-B., s96)

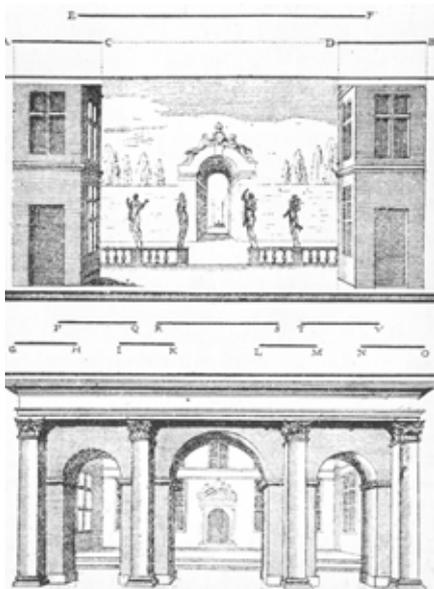
58 Ladenschild und Genre

„Das ‚Ladenschild‘... gehört... mit... der... Schilderung eines... Ausschnittes aus der Alltagswelt eines bestimmten Milieus, zur Gattung der Genreszenen“. (Boerlin-Brodbeck 1973, s201) „Die Verbreitung der Genredarstellung... bot im 17. Jahrhundert eine breite Grundlage zur Mode der gemalten Aufhängeschilder des 18. Jahrhunderts... Das ‚Ladenschild‘ stellt sich... einerseits... in die Gattung der niederländischen Galerie- und Kunstkabinettschilderungen... andererseits... in die Tradition der Boutiquen-Darstellungen“ (B.-B., s217) „mit dem Zweck, einem bestimmten Geschäft als Reklame zu dienen... was... eine Übernahme von außen vorgegebener Formen... verlangt. (B.-B., s218)

59 Bildraum und Bühnenarchitektur: Raumzonen

„Bei aller Rücksichtnahme auf die Wirklichkeit von Gersaint's Bilderboutique... wird“ (Boerlin-Brodbeck 1973, s218) „in... dieser, der französischen Bühnentradition... eng verwandten Anlage... von... Rampenzone, Aktionsfläche und Illusionszone“ (B.-B., s236) „die Bühnenoptik... spürbar“. (B.-B., s218) „Das... Reliefbühnenprinzip... das... auf den Bühnen aller Pariser Theater... des frühen 18. Jahrhunderts... angewandt wurde... war... das variable Grundmuster Dubreuil's... Ein flacher Bühnenraum mit einer schmalen, vorderen Bewegungszone... beweglichen Versatzstücken... und einem abschließenden Prospekt, vor dem in geringem Abstand ein feststehender Kulissenrahmen angebracht ist. Dieser Rahmen... kann, als Haus- oder Straßenecke, Palastfassade oder Innenraum bemalt... beliebige Örtlichkeiten anzeigen... Entsprechend der Vorschrift der Darstellung... des dramatischen Geschehens... als... Einheit von Ort, Zeit und Handlung... bildete sich für das klassische... Schauspiel eine zweischalige Einheitsdekoration heraus, bei der sich... die dramatische Handlung... vor dem eigentlichen Bühnenraum reliefartig... entfaltete... während die Hinterbühne mittels wechselnder Prospekte nur den jeweiligen Handlungsort anzeigte... aber nicht bespielt werden konnte...“

(Stuffmann 1982, s90/92)



Jean Dubreuil: Schema, Reliefbühne des franz. Theaters, aus: 'La Perspective pratique. III.' 1649 Paris (S., s91, Abb. 3)

Das 'Ladenschild' „zeigt... Einblick von aussen in ein kastenartiges Intérieur.“ (B.-B., s217) „Der Bildraum... fächert... sich... in horizontal hintereinander gelegte Streifen auf“. (B.-B., s236) „Die formalen Motive der Raumquerschichtung, der Tendenz zum tiefen Augenpunkt und der vorne ‚im Relief‘ aufgebauten Staffage scheinen sich in der flämischen Malerei vor allem aus der Berührung mit der französischen und der manieristischen Kunst franco-italienischer und italienischer Prägung entwickelt zu haben... Raumerfassung durch das schrittweise... Addieren von einzelnen... Schichten und das damit verbundene System des Ordens der Figuren in einer bestimmten Raumzone ist ein Prinzip, →

→
 das sich in der französischen Malerei und Graphik immer wieder findet“. (B.-B., s103/04) Im ‚Ladenschild‘ wird „die... Begrenzung... des mittleren Bildstreifens... nach vorne und nach hinten... sichtbar“. (B.-B., s236) „Nach vorne ist sie durch den scharfen Absatz der Steinplatten deutlich von dem distanzlegenden, die Funktion der Rampenzone vertretenden Band des Straßenpflasters abgehoben... Den hinteren Abschluß... bildet... eine Bilderwand, welche die für Bühnenaufbauten charakteristische, zentrale, sich nach hinten öffnende ‚Gasse‘ aufweist: hier ist es eine Art lichter Galerie, welche durch eine halbgeöffnete Glastür sichtbar wird... Keine... Figur ist in diesem Hintergrund zu sehen“. (B.-B., s218) „In niederländischen Galeriebildern... wird der bilderbehagene Raum... oft durch Fenster und Türen auf die Außenwelt oder andere Innenräume geöffnet. Meist sind diese anstoßenden Räume ebenfalls mit Figuren belebt“ (B.-B., s340) Im ‚Ladenschild‘ „soll... die... Glastüre... nicht... die Ebene der Figuranten“ (B.-B., s219) „erweitern und nach hinten fortsetzen... sondern“ (B.-B., s219) „diesen ‚Zwischenbereich‘... der Figurenzone“ (B.-B., s237) „nach hinten gegen die Andersartigkeit der reinen Illusionswelt... absetzen.“ (B.-B., s219)

60 Typenfigur und Tradition der ‚Figures de caractères‘

„Oft ist es in einem Bild eine einzelne Figur... durch Stellung, Gebärde und Tracht den Gepflogenheiten der Bühne angepasst... Die Tanzstellung bühngerechter Bewegung... die Körperhaltung des ‚dégagé croisé en avant‘... der elegant einladenden Geste des ‚Kavaliers‘ auf der linken Seite des ‚Ladenschildes‘... entspricht“ (Boerlin-Brodbeck 1973, s192) „der... des Bühnenprinzen der ‚Comédiens français‘... oder der im“ (B.-B., s202) „L’Indifférent‘ festgehaltenen Tänzerfigur“ (B.-B., s192) „Der ‚L’Indifférent‘... ist... eine... entpersönlichende Ueberhöhung des Rollenporträts“ (B.-B., s176) „Das Gesicht... wird... in wenigen Strichen angedeutet... ‚L’Indifférent‘... erscheint... als theatergerechte... anonyme Figur, deren Erscheinung in vibrierende Farb-, Licht- und Formakzente aufgelöst wird“. (B.-B.,s178) „Alle... Figuren zählen nicht als eigenständige, unauswechselbare Persönlichkeiten, obwohl sie... in Zeichnungen... vorformuliert... und in verschiedenen Variationen wiederkehren... Sie zählen als Typenfigur... als Chiffre“ (B.-B., s225) „Die Bezeichnung... ‚Figures à caractères‘... bezieht sich... auf die aus spätmittelalterlichen Formen entwickelte Charakterkomödie... in der... bei den... Figuren weniger der ‚Charakter‘ als allgemeiner Ausdruck der psychologischen Gesamtlage, als... ein meist einzelner Wesenszug einer Person zur grotesk vergrößerten Hauptsache gemacht wird. Die einzelnen Figuren sind nicht einmalige, differenzierte ‚Charaktere‘, sondern sie werden typisiert... an bestimmte Themata gebunden (der Schäfer, das Liebespaar...)... zur Rolle stilisiert... Watteau’sche... Einzelfiguren, die in der späteren... Stichausgabe ‚Figures à différents caractères‘ genannt werden... bleiben... innerhalb der zu ihrer Zeit in der Komödie... noch üblichen Tendenz zur Typendarstellung“ (B.-B., s170)

→

→



A. Watteau: Der Gleichgültige (L'Indifférent), Eichenholz, 25,5x18,7cm (vergr.: O./u. 8mm, r./l. 11mm), ca. 1716-18, M. du Louvre, Paris (Grasselli / Rosenberg 1885, s392, Abb.)

61 Rückenfiguren: Falten, Raumwirkung

„Durch... das... sich begegnende, sich kreuzende oder frei gezielte Gerichtetsein... der Figuren... entsteht ‚Raum‘“ (Boerlin-Brodbeck 1973, s226) „innerhalb einer Komposition... Für Watteau's Rückenfiguren muss das besonders hervorgehoben werden“. (B.-B., s225) „Die Rückenfigur... ist... schwer... in der Gleichung von Bühne und Bild... unterzubringen... denn die Bühnenpraxis des 17. und 18. Jahrhunderts erlaubt die Rückenansicht nur in seltenen Fällen... Man kann... den Grund... für... die... Abfolge verschiedener Rückenfiguren... in Watteaus Bildern... in der vermehrten Möglichkeit graziöser Faltenzüge, weich gebogener Kurven und unerwarteter Wendungen... suchen“. (B.-B., s224) „Meist... erstreckt sich... ihre Wirksamkeit... viel weiter... Die Rückenfiguren... schaffen... nämlich nicht nur Raum innerhalb... einer Figurengruppe“. (B.-B., s226) „Gerade die Stehenden sind oft von hinten gegeben, so dass sie Watteau zum Anlaß nimmt, Draperien auszubreiten und das Körperliche völlig unbetont zu lassen... Das verhüllende Gewand kann... damaliger Mode folgend, gerade bei den Rückenfiguren einen von der Tektonik des Körpers unabhängigen eigenen Rhythmus entwickeln... Bei der Rückenfigur“ welche in der Figurendarstellung des ‚Ladenschilts‘ dominiert „beherrschen die langen Faltenbahnen die ganze Gestalt... Das Auge wird von dem... Faltenspiel... das zu einer selbständigen Figuration geworden ist, angelockt und gefesselt, so dass das Uneindringliche der... Figur... betont wird“. (Knopp 1968, s243) „Die... Rückenfigur... ist... darauf spezialisiert... bestimmte Grenzsituationen im Bild zu verkörpern... Das wird... dadurch ermöglicht, dass sie davon befreit... ist... einen konkreten Handlungszusammenhang zu demonstrieren. (K., s255)

62 Figurenpaar mit Rückenfigur und S-förmige Figurenkomposition

Im 'Ladenschild' befindet sich links im Bildvordergrund die Rückenfigur „einer jungen... Dame... die mit dem 'Kavalier' ein Paar bildet... Nach vor und rückwärts gewendet... verklammert... das Paar... zwei Figurengruppen... in der Anlage einer S-förmigen... breit über das Bild gezogenen... Figurenkomposition“ Diese ist in der Blickrichtung „von links nach rechts“ zu lesen. (Boerlin-Brodbeck 1973, s200/201) „Die Ausrichtung der Figuren nach zwei entgegengesetzten Seiten hat eine... an manieristische Gestaltungen erinnernde körperliche Verspannung zur Folge, die... ein zeitliches Moment in sich birgt, indem sie eine Auflösung dieser Spannung impliziert“ (Knoop 1968, s251) „Die einzelne Figur... kann an die manieristische figura serpentinata erinnern, wenn sie in Körperhaltung und Blick divergierende Richtungen in sich vereinigt.“ (K., s24)

63 Rückenfigur: Bildtiefe und Bildoberfläche

„Im ‚Ladenschild‘ steht die den Bilderladen betretende Rückenfigur zwischen zwei Raumstreifen, einmal der Zone des Straßenpflasters und zum anderen der Steinplattenzone der Figurenzone. Die Stellung ihres rechten Schuhs zeigt zur Glastüre und zur Raumtiefe, sowie zur ‚Staffage... des teppichartigen Hintergrunds der mit Bildern verschiedener Epochen vollgehängten Wände‘. Zugleich hält sie den Blick abgewendet vom mittigen Zusammenfallen von Bildtiefe und Bildoberfläche im Stoß der beiden Leinwandstücke. Sie hat den Blick nach links gerichtet, auf eines der ‚Bilder im Bilde‘, das Portrait des Sonnenkönigs‘, (Boerlin-Brodbeck 1973, s200) das in eine Kiste verpackt wird, wodurch angezeigt ist, dass es bald aus dieser Raumzone verschwindet und damit aus dem Bildfeld hinausweist in den Raum des vor der Leinwand des ‚Ladenschildes‘ stehenden Betrachter.“ (Bauer, M.: Verf.)

64 Staffelung der Rückenfiguren und Raumgrenzen

„Zwei weitere Rückenfiguren rechts im ‚Ladenschild‘... sind ganz nahe vor dem anderen ‚Bild im Bild‘ positioniert, und scheinen in eine Betrachtung vertieft, die sich auf Details des Bildes der ovalen, hellen ‚Régencelandschaft mit den üppigen Nymphen‘ (Boerlin-Brodbeck 1973, s200) richtet. ‚Durch die Staffelung der Rückenfiguren erreicht... Watteau... ein stufenweises Hinausschieben der hinteren Raumgrenze‘ (B.-B., s226), ein Ablenken des Blicks von der Bildoberfläche der Leinwand.“ (Bauer, M.: Verf.)

65 Spiegel-Rückseite und Verborggehalten

„Ein drittes Figurenpaar blickt in der Darstellung auf dem ‚Ladenschild‘ in Richtung eines Klappspiegels, dessen Rückseite einen Schatten wirft, der zurück in die Raummitte führt. Die Rückseite des Spiegels lässt den Betrachter dessen Vorderseite imaginieren. Es ist verborgengehalten, was sich dort im atmosphärisch-dunstigen Licht genau reflektiert, inwiefern das Figurenpaar im Spiegelbild portraitiert wird und ein Ausschnitt des ovalen Gemäldes, der Bilderwand dahinter oder des großen dunkel-trüben Standspiegels erscheint.“ (Bauer, M.: Verf.)

66 ‚Nebeneinander im Raum‘ und ‚Nacheinander in der Zeit‘

In Watteaus Malerei wird „eine in der Zeit vor sich gehende Bewegung... ein ‚Nacheinander in der Zeit‘... in ein ‚Nebeneinander im Raum‘ übersetzt... als Ausgestaltung eines simultan dargestellten Ablaufs... in... Ausdrucksvarianten... ein und desselben übergeordneten Geschehens... Das kann allgemein als der Verlauf zwischen Ewigkeit und Vergänglichkeit aufgefasst werden, insbesondere als“ (Boerlin-Brodbeck 1973, s234/235) „das Schicksal der Kunst als Gegenstand des sich wandelnden Geschmackes“. (B.-B. s200)

67 ‚Verzauberung‘ und ‚Bewusstsein‘

„Neben der Verzauberung durch die Illusion... ist zugleich... das Bewusstsein von der Illusion.“ (Boerlin-Brodbeck 1973, s242)

68 'Figures de mode' und 'Figures françoises et comiques'

„Acht Stiche... die ‚Figures de mode‘... Modefiguren... vor einem Landschaftshintergrund... radierte Watteau selbst und... wurden... von dem jüngeren Thomassin mit dem Stichel vollendet... Zwölf... Stiche... die ‚Figures françoises et comiques‘... wurden von Kupferstechern ausgeführt... Watteau steht mit seinen Zeichnungen von Figuren... vor Landschaftshintergrund in einer Tradition... z. B. von... Claude Simpol oder Bernard Picart“. (Roland-Michel 1984, s271/272)



Poisson en habit de Païsan



*Omnivert...
en habit de poisson*



*M. Desmarais jouant le rôle
de Pélerin*

A. Watteau : Aus der Folge 'Figures françoises et comiques'. Radierungen à 114x70mm, Blatt 3, 5 und 7. (s79/80, Abbildungen D10, Stuffmann, M.: 1982)

69 Julliennes 'Figures de différents caractères'

„Fünf Jahre nach... Watteaus... Tod... 1726 kündigt der ‚Mercure de France‘ die Veröffentlichung des ersten Bandes der ‚Figures de différents caractères‘ an, zu deutsch mit vollem Titel: ‚Stiche verschiedener nach der Natur gezeichneter Charaktertypen, Landschaften & Studien von Antoine Watteau aus den schönsten Pariser Kunstkabinetten‘. Diese Sammlung, der... 1728 eine zweite folgte... leitet... Julliennes Unternehmung ein... die Zeichnungen und Gemälde seines Freundes in großem Maßstab in den Kupferstich übertragen zu lassen... und... liefert... die erste... Biographie Watteaus mit... Der ‚Mercure‘... kündigt ein ‚großes Werk‘ an, mit ‚Geist, Leidenschaft, Raffinement & Eleganz der Zeichnung, des Gesichtsausdrucks... und ein gewisses Etwas von Galanterie, Lebendigkeit und Wahrheit auf den Werken des berühmten Watteau, was Leute von Geschmack so angenehm berührt‘. Dank der Kupferstecher kann das Publikum ‚in Ermangelung der Originale seine Neugier befriedigen & die schönsten Werke dieses höchst geschickten Meisters besitzen‘“. (Roland-Michel 1984, s276) „Die Stiche der ‚Figures‘ sind von 1 bis 350 nummeriert... Sie sind im allgemeinen mit der Radiernadel ‚W d‘ oder ‚Wat. Del.‘ Signiert und tragen die Initialen des Graveurs. Jullienne berief dazu Jean Audran (131 Stiche)... Francois Boucher (105 Stiche)... und andere ... sowie Jullienne selbst... und... Caylus für acht der Radierungen“. (R.-M., s280)

70 Typologie in den 'Figures de différents caractères'

„Durch die 'Figures de différents caractères'... zeichnet sich... eine vollständige Typologie Watteaus ab... in allen möglichen Haltungen, von vorn, von hinten... im Profil, stehend, sitzend... liegend, sich verbeugend, schreitend, beim Hochheben der Falten eines Kleides, mit Haube, Umhang und Hut, weitem Mantel oder Halstuch, in dunklem, hellem oder gestreiftem Kleid, mit einem Fächer in der Hand... schaukelnd, gehend, ruhend... gestikulierende... Schauspieler, Musiker... die ihr Instrument spielen oder eine Partitur lesen, ernste oder lächelnde Gesichtsausdrücke von Kindern, Männer-,... Frauenköpfe, kurz: hundert Variationen über... Gesten.“ (Roland-Michel 1984, s280)

71 'Figures de différents caractères': Stiche ohne Hintergrund

„Es war zwar gang und gäbe, Stiche nach berühmten Gemälden zu veröffentlichen; anders verhielt es sich mit Zeichnungen... eines zeitgenössischen Künstlers“. (Roland-Michel 1984, s276) „Jullienne... betont... im Vorwort zum ersten Band... ‚Seine Zeichnungen, von einem ‚neuen Stil‘, sind ‚unnachahmlich. Jede Figur von seiner Hand so wahr, so natürlich, dass sie allein die Aufmerksamkeit erfüllen und befriedigen kann und offenbar nicht durch die Komposition eines umfassenderen Sujets gestützt zu werden braucht‘“. (R.-M., s277/78) „Jullienne... legte... seinen Kupferstechern... das... Prinzip... auf... die Figur... ohne... Landschaftshinzufügung... vor einen weißen Hintergrund zu stellen... und... Zeichnungen mit mehreren Figuren... zu zerteilen.“ (R.-M., s296) „Damit... gab er der ‚Figur‘... dem ‚Charakter‘ und damit... dem weiterverwendbaren Modell einen absoluten Vorrang“. (R.-M., s291) „Mit den ‚Figures de différents caractères‘... lieferte... Jullienne... dem Publikum und den Dekorationsschöpfern Muster von einzurahmenden Figuren, die man mit einer Phantasieverzierung umgeben... oder auf sonst eine Weise verwenden konnte.“ (R.-M., s335) „Indem... die Verbreitung der Stiche... eine neue Gattung... unbekannter Charaktere zum Gemeingut machten, regten sie dazu an, deren Merkmale zu reproduzieren und... den Dekorateur Muster zu liefern“. (R.-M., s321)



Stich nach Watteau: Aus den 'Figures de différents caractères' 301, (R.-M., s278, Abb. 236)

72 Stiche der 'Figures' mit neuem Hintergrund (Huquier) und Muster

„Huquier dagegen fügte... beim erneuten Stechen der ‚Figures‘... wieder Landschaften hinzu“ (Roland-Michel 1984, s291) „und... veränderte... damit zugleich die Bedeutung des Stichs... Er hält ihre... Gebrauchsmöglichkeit für größer, wenn man sie mit Architektur-, Landschafts- oder Innendekorationselementen verziert, die so gewählt sind, dass sie den Charakter der Gestalt noch betonen... Man... hat... hier... innerhalb von fünfzehn bis zwanzig Jahren... den Übergang von der Verherrlichung Watteaus als Zeichner und Modellschöpfer zur Verbreitung eines Musters vor sich“. (R.-M, s297)



Jaque de Lajoue II.: Rahmenzeichnung um einen Stich von Huquier; Aus: 'Figures de différents caractères', 250, Musée Dijon (R.-M, s334, Abb. 300)

73 Recueil Jullienne - Stiche von Gemälden - Watteaumarkt

„Auch... Watteaus... Gemälde wurden... durch Stiche stark verbreitet und machten infolgedessen verschiedene Verwandlungen durch.“ (Roland-Michel 1984, s299) „Der 1734 erscheinende... Recueil Jullienne... stellt in einer Luxusausgabe Stiche zusammen“. (R.-M., s300) „Auf zahlreichen dieser Stiche steht der Name des Sammlers, dem das Original gehört... Von 24 der Stiche, die zwischen 1729 und 1737 im 'Mercure' angekündigt werden... wird... bei 12 Jullienne als Eigentümer genannt... Dazu gehört das 'Ladenschild' das dreimal angekündigt wird“. (R.-M., s305) „Der Werbezweck des... Recueil Jullienne... ist... deutlich, ob nun die Beschriftung des Stiches den Beweis liefert, dass die wahren Kenner - Mariette, die Comtesse de Verrue u. a. - Gemälde von Watteau besitzen, oder ob sie daran erinnert, dass dieses oder jenes Bild Eigentum Julliennes ist, bei dem man es erwerben kann... Jullienne... will... im übrigen seine Stiche zu Echtheitsbescheinigungen umfunktionieren, gibt er doch im 'Prospectus' an: ‚Wie man seit einigen Jahren Watteaus Bilder imitiert hat, so hat man auch im Ausland mehrere der Stiche, die in Paris nach Originalgemälden und -zeichnungen angefertigt worden waren, noch einmal gestochen & sogar kopiert. Um Betrug zu vermeiden, signiert der Sieur de Jullienne jedes der Werke, das er aus der Hand gibt, & bescheinigt, dass das ganze nach den Originalen gestochen wurde‘“. (R.-M., s314) „Der Recueil Jullienne ist... eine Huldigung, der man wahrscheinlich die Erhaltung und die Identifizierung zahlreicher Gemälde verdankt. Er steht auch im Zusammenhang mit dem kommerziellen Erfolg Watteaus im ganzen 18. Jahrhundert, selbst in der Zeit des Klassizismus, als seine Gemälde zu einer Ästhetik gehörten, die man kritisierte... Jullienne... legte den Grund für den Watteau-Markt des 18. Jahrhunderts“. (R.-M., s320)

74 ‚Watteau‘ als Gattungsname

„Watteau... schuf... ein Genre... dessen Modelle von zahlreichen Künstlern... plagiiert und weiterentwickelt wurden, worunter sich ebenso gewöhnliche Kopisten wie große Maler finden“. (Roland-Michel 1984, s343) „Die Kategorie ‚Watteau‘ bildet sich... als Gattungsname... heraus“. (R.-M., s342) „Die Nennung... von Watteaus... Namen dient zur Beschreibung eines Gemäldes oder einer Zeichnung. So findet man“ (R.-M., s344) „Bilder, die ‚Watteaus darstellen‘... oder ‚Watteausche Themen‘“ (R.-M., s342) „bei dem Maler Desrais... 1740... ‚Andachtsbilder, Watteaus; Landschaften, Portraits‘: hier dient das Wort ‚Watteau‘... zur Bezeichnung einer Gattung, wohl des galanten Festes, dessen Erfolg zur gleichen Zeit... durch etwa vierzig Bilder ‚Kopien nach Lancre & Watout‘ oder ‚verschiedene Sujets nach Watot‘ bei dem Kunsthändler André Tramblin bezeugt wird... Dessen Sohn fertigt Gemälde nach dem Recueil Jullienne an und lässt sie als ‚den Stichen entsprechend, ohne jeden Makel & und kunstgerecht gemalt‘ beurteilen... Diese... Kopien erinnern an die Arbeit, mit der der junge Watteau auf dem Pont Notre-Dame beauftragt wurde“. (R.-M., s344) Um 1700, in seinen ersten Pariser Jahren arbeitete Watteau bei einem Kunsthändler auf der Pont Notre-Dame im Bereich des Serienbildes. →

→

Er kopierte für wenig Geld Portraits, Andachts- oder Genrebilder. (Vgl. *R.-M.*, s19/20) „Zahlreiche Werke... entstanden... fast gleichzeitig mit den Originalen... Sie... sind manchmal der einzige Überrest eines verschollenen oder durch den Stich dokumentierten Gemäldes“. (*R.-M.*, s344)

75 Vergilbung und Oberflächenverkrustung der Gemälde

„Die Zeitgenossen Watteaus... weisen... auf die... rasche Verschlechterung von Watteaus Farben hin“. (*Roland-Michel 1984*, s235) „Gersaint erklärt... ‚Um rascher mit einem begonnenen Werk fertig zu werden... tränkte er, wenn er gezwungen war es abzuschließen, seinen Pinsel in fettes Öl, um seine Farbe leichter auftragen zu können. Darum verschlechtert sich der Zustand einiger seiner Bilder von Tag zu Tag; ihre Farbe hat sich völlig verändert, oder sie sind rettungslos bräunlich geworden.‘“ (*R.-M.*, s233) „Caylus... spricht... von den Hauptbedingungen für die Erhaltung... der Bilder, die Watteau nicht beachtete... Er tadelt die ‚fette‘ Malerei, die den Effekt des Vollendeten rasch... erzielen will, und bemerkt, dieses Verfahren fordere bedeutende sorgfältige Vorbereitungen, um die sich Watteau kaum bemühte, ‚Stattdessen hatte er die Gewohnheit, ein Bild bei der Überarbeitung gleichmäßig mit Öl einzureiben und darüber zu malen. Dieser zeitweilige Vorteil hat seinen Bildern später sehr geschadet.‘“ (*R.-M.* s234/35) „Wahrscheinlich meinten die Zeitgenossen mit diesem... Hinweis auf das fette Öl... die Hinzufügung eines Lackes zu dem Öl, um ein rascheres Trocknen der Farbschicht zu erzielen... Man... kann... annehmen..., dass der übermäßige Gebrauch von Lacken... eine sehr harte Schicht auf einer vergilbten oder verdunkelten Oberfläche schuf, die schon zu Ende des 18. oder im Laufe des 19. Jahrhunderts Reinigungen notwendig machte... Die Figuren sind abgestumpft und kaum voneinander unterscheidbar... Die Sprünge bilden darauf eine Art Kruste... besonders bei... Hintergründen, bei denen... zuviel Öl auf eine unzureichende, von der Unterlage aufgesaugte Grundschicht aufgetragen wurde. Die spätesten Bilder... sind besser erhalten“. (*R.-M.*, s235/36) „Das ‚Ladenschild‘ hat trotz der raschen Entstehung, der Schäden und Veränderungen... im... 18. Jahrhundert... kaum gelitten; allerdings diente es auch nur wenige Tage als Ladenschild.“ (*R.-M.*, s241)

76 Stiche der Arabeskendekorationen

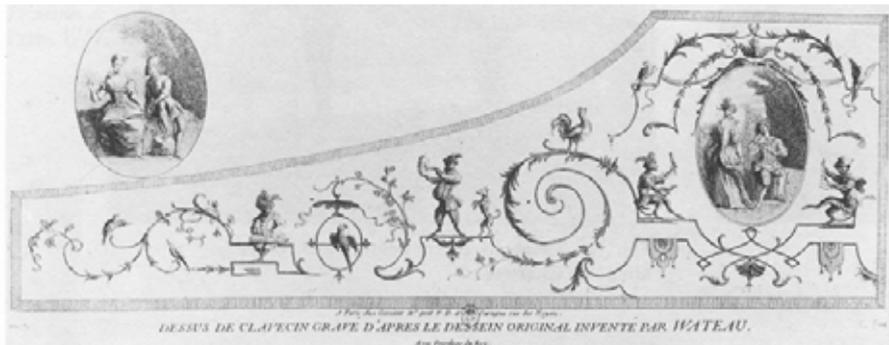
„Gersaint... veröffentlichte... 31 Arabeskenstiche“. (Roland-Michel 1984, s323) „Als Arabeskenmaler... ist... Watteau... nur über... Stiche zu beurteilen... da... die Arabesken“ zerstört wurden, wenn „die verzierten Räume umgestaltet... wurden... 60 Hochformate... und... 24 Querformate... bestehen aus ornamentalen Teilen... Laubwerk, Muscheln, Sockeln, Girlanden... die... ein... allegorisches... oder... galantes Motiv einrahmen“, auch „Figuren... der Commedia dell'Arte“. (R.-M, s324) „41... der in Kupfer gestochenen Dekorationsbilder... tragen die Inschrift ‚Watteau pinx.‘... 44 ‚Watteau inv.‘“ (R.-M., s323)



Arabeske gestochen von Louis Crépy, gemalt von Watteau:
'Pierrot debout' (Vgl. Grasselli / Rosenberg 1985, s436, Abb. 14)

77 Zweckfreie Mustermotive – vielfältige Anwendungsmöglichkeit

„Gersaint... weist... 1727 auf die Veröffentlichung einer Paraventdekoration von sechs Füllblättern... ‚Solche Motive... auf weißem Grund... eignen sich... für... Ausschneidarbeiten, mit denen die Damen... so schöne Möbel machen.‘... Der ‚Mercure‘... meldet... ‚Diese Mode... von Ausschneidarbeiten... hat den Preis von Bildern und Stichen... in die Höhe getrieben.‘“ (Roland-Michel 1984, s329) „1731... kündigt Gersaint... neue Stiche an und erinnert... an die... veröffentlichten, deren Ziermuster... Malern, Fächermachern... Goldschmieden... von großem Nutzen waren‘... Sind... Ziermuster... für keinen bestimmten Zweck vorgesehen... ist ihre Anwendungsmöglichkeit fast unbegrenzt“. (R.-M., s330)



Deckel eines Cembalos. Stich von Caylus nach Watteau,
B. N, Cabinet des Estampes, Paris (R.-M., s540, Abb. 14)

78 Watteau-Motive als Watteausches Muster

„Nur sieben Jahre... nach... der vollständigen Veröffentlichung des Recueil Jullienne... sind die etwa fünfundzwanzig Jahre zuvor von Watteau geschaffenen Figuren und Sujets Teil des internationalen Dekorationsrepertoires geworden“. (Roland-Michel 1984, s340) „Watteaus Modelle... werden... auf Verzierungen reduziert... die man... Kennern, Handwerkern... Malern anbietet... Die Dekoration... umfasst... Wände... Pfeiler... Türstücke... Paravents... Stickereien der Sitzmöbel... Tabakdosen, Porzellan, Fächer...“ (R.-M., s353) „In den Porzellanmanufakturen, in Sèvres, Meißen oder Dresden... auf der Delfter Fayence oder der portugiesischen Keramik... entstehen Genres, die durch Watteaus Namen bezeichnet werden... Der... Kaufmann Duvaux... liefert... 1750... Madame de Pompadour... ‚eine Garnitur aus sächsischem Porzellan mit Watteaumotiven...‘ 1751... nochmals ‚zwei Vasen im sächsischen Stil mit Motiven von Watteau...‘ Duvaux... notiert... in sein Geschäftsbuch... die Formulierung ‚mit Watteaumuster‘... und... ‚Mit Sujets von Watteau bemalt‘... Dabei spielt es keine Rolle, um welches Sujet es sich handelt, da es seine Eigenart verloren hat und Watteaus Figuren nun ebenso austauschbar sind wie seine Gruppen, während sie durchaus identifizierbar sind“. (R.-M., s355) →



Untertasse und Tasse, Meißener Porzellan,
ca. 1745 (R.-M., s355, Abb. 321)

79 ‚Überdauern‘ der Bildmotive Watteaus in der Dekorationskunst

„Gegen 1760... werden... in Deutschland, Belgien... England... Schweden... Schlösser und... herrschaftliche Häuser... mit Watteauschen Motiven verziert... In Frankreich wie in England, in Fulham oder in Exeter, vergrößern die Manufakturen die Stiche, um daraus Vorlagen für Teppiche zu machen, und reproduzieren oder modifizieren... einige berühmte Kompositionen Watteaus... Doch... der Geschmack... ändert... sich sowohl in der Malerei als in der Dekorationskunst... Madame Tessin... erklärt... 1762... Watteau eigne sich vor allem ‚zur Verzierung eines Waschzimmers‘... Später... sind... es die unbemittelten Leute... Provinzler und Ausländer... die für ihre... Tür- oder Fensterpfeiler... Dekorationen im Stil der galanten Feste kaufen“ (Roland-Michel 1984, s354) „In den Jahren nach 1760, als... in Frankreich keine Gemälde von Watteau mehr käuflich sind... bis zur Nachlassversteigerung Juliennes jedenfalls... als die Begeisterung für seine Werke nachlässt... überdauern die Schöpfungen, die jahrzehntelang den europäischen Geschmack beeinflussten... in den Dekorationskünsten“. (R.-M., s356) Diderot schreibt „1766... im... ‚Versuch über die Malerei‘“ (R.-M., s358) „über die Höflichkeit: ‚Diese so liebenswürdige, so angenehme und schätzenswerte gesellschaftliche Eigenart ist in den nachahmenden Künsten verdrießlich. Nur auf einem dekorativen Wandschirm erträgt man eine Frau, die das Knie beugt, einen Mann, der die Arme ausbreitet, seinen Hut vom Kopf nimmt und einen Fuß zurückstellt. Ich weiß, dass man mir Watteaus Bilder entgegenhalten wird; doch das ist mir gleich, und ich bleibe bei meinem Urteil.‘“ (R.-M., s357)

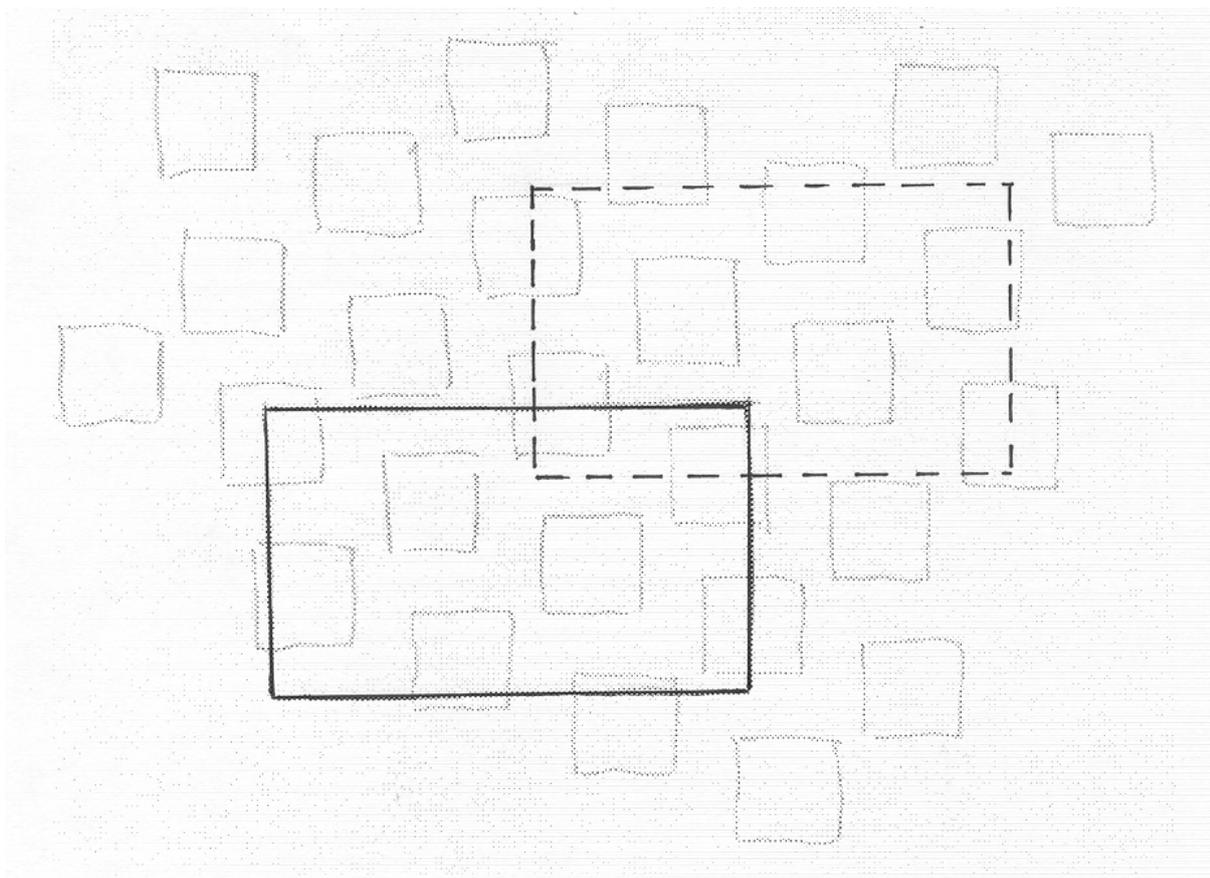
**FASSUNGSVORLAGE ZUR BILDFASSUNG
VON ERIC ROHMERS FILM:
,RENDEZVOUS IN PARIS', 1994**

**FILMAUSSCHNITT:
TEIL III ,MUTTER UND KIND', 1907'**

Tableaux: Filmstills und Textzitate

Zuordnung der alphabetischen Randmarkierungen zum Film

Anwendungsbeispiele



Verschiebung des Fokus von der Fassungskvorlage zu Watteaus ,Ladenschild' auf die Fassungskvorlage zu Rohmers ,Rendezvous in Paris'

Fünf Tableaux mit Filmstills und Textzitate aus Rohmers Film „Rendezvous in Paris“ sind der chronologischen Verlaufsform des Films entnommen. Im Anschluß daran sind die mit ® gekennzeichneten Randmarkierungen der Indextabelle zur Fassungsverlage des ‚Ladenschilds‘ in einer Tabelle zusammengefasst. Die Anordnung der Randmarkierungen folgt den sechs Motivgruppen „Schwelle“, „Figura serpentinata“, „Atmosphärisches“, „Changierender Blick“, „Bildausgestaltung“ und „Motiv-Rückbezüglichkeit“. In der Einstellung der Anpassung und Abweichung können Tableaux und Motivgruppen aufeinanderbezogen gesehen/gelesen werden. Weil der Film ein im Zeitverlauf immer dichter werdendes Gebilde wird, ist das Zusammenwirken der fünf Filmausschnitt-Tableaux und der sechs Motivgruppen gerade in der bestehenden Reihenfolge angemessen gegeben.

Der sechste Überbegriff „Motiv-Rückbezüglichkeit“ setzt Detail und Gesamtstruktur des Films in Bezug. Eric Rohmers Film ‚Rendezvous in Paris‘ von 1994 zeigt am Ort Paris in drei Episoden die erotischen Begegnungen von jungen Paaren. Im dritten Teil des Films findet die Begegnung eines Paares ihren ersten Höhepunkt im Picassomuseum, vor dem Bild Picassos ‚Mutter und Kind, 1907‘. Dieses Bild wird von den Verhaltensweisen der Darsteller und durch die Art ihrer Setzung im Filmbild ‚umspielt‘. Bild- und Tonstruktur stehen zueinander in einem komplexen Reflexionsprozeß. In der Gesamtstruktur des Films ist eine sich dreiteilig aufbauende Struktur mit dem Nebeneinander einer Episodenstruktur verknüpft. Im dritten Teil des Films, dessen Untertitel sich auf Picassos Bild „Mutter und Kind, 1907“ bezieht, ist mit diesem Bild ein zentrales Motiv gewählt, in dem ‚entsprechend der filmischen Gesamtstruktur, eine Dreieckskomposition in das Liniengebilde einer intermittierenden Welle vermittelt ist. Insbesondere, während der Maler vor einem blau-leuchtenden Gemälde zu einer Frau in roter Jacke über „Licht und Raum“ spricht, wird ein Zusammenwirken dieser Filmsequenz mit alle anderen bildlichen und sprachlichen Vernetzungen des Films sichtbar.

Das Zeigen von Gemälden im Film ist bei Rohmer nicht nur dramaturgisches Moment der Handlung. In einem Interview äußert sich Rohmer zur spezifischen Art seines Filmens: „Ich habe viele Filme über klassische Gemälde gemacht. So habe ich gelernt, ein Bild total und im Detail zu zeigen, ohne dauernd zu schneiden“. (Petz 1981, s84) Diese Art zu filmen verlangt nach einer präzisen Planung der Aufnahme. Beim Drehen läßt Rohmer Ungeplantes zu. Es wird Teil der Dramaturgie und verleiht seinen Filmen Leichtigkeit im Ausdruck.

Die Oberflächenstruktur von Tableaux und Tabellenzuordnung bleibt nicht erhalten, wenn sie in einzelne Bildbuttons und Textmarkierungen zerlegt wird und diese systematisch zueinander angeordnet werden. Vorstellbar ist jedoch, dass einzelne Bildbuttons z. B. in einer späteren elektronischen Bildfassung durch Zuordnung zu einer bestimmten Textmarkierung veranschaulicht werden oder als Einstiegsbuttons für eine verknüpfte Textstruktur fungieren. In einer dem Film „Rendezvous in Paris“ angemessenen Bildfassung werden durch eine bestimmte Auswahl und Zuordnung von Text und Bild Filmausschnitte sichtbar, die in Anpassung und Abweichung zur Gesamtstruktur des Films eingestellt sind.

FILMSTILLS, TEXTZITATE: ERIC ROHMER, „RENDEZVOUS IN PARIS“, DREITEILIGER EPISODENFILM, 1994

(85.45', deutsche Fassung); Aus Teil III: „Mutter und Kind (1907)“ (58.26'– 84.00' = 34.40')

(58.26'–)00.00–00.15': Zwischenspiel: Straßenmusikanten, Akkordeonist, Sängerin, Paris-Lied, Verkehrslärm. Titel: Mutter und Kind (1907)
Kamera: Begleitende, verfolgende und wartende Kameraführung, viel Halbtotale; ‚Blickkontakte‘ führen von einer Kadrierung zur nächsten.



00.16'

Im Atelier. Ruhe. Atmogeräusche: Entferntes Vogelgezwitscher, Geräusch mit Kaffeetasse



00.50'



00.50'



00.56'

2.02–2.05': Maler: Haben Sie leicht her gefunden./ Schwedin: Ja, ging schon. Du hast es mir am Telefon erklärt.



01.06'



02.05'



02.50'



02.58'



03.01'



03.39'



04.16'



04.44'

3.12–5.24': Kurzer Wortwechsel zu Übernachtung, frz. Sprache, Freunde, Picassomuseum. Wechsel vom ‚Sie‘ zum ‚Du‘. (3.59') M: Du bist in einer Malschule, glaube ich./ S: Nein, Raumgestaltung./ M: Mm, das ist das Gleiche./ S: Nein, eigentlich nicht, ich zeichne, aber ich male nicht, nein./ M: Also bei mir ist das das Gegenteil, ich male, ich kann nicht zeichnen./ S: Nein, wirklich?/ M: Na ja, ich male ohne zu zeichnen. Es ergibt sich alles beim Malen, verstehst du?/ S: Mm – Was machen die Leute da?/ M: Keine Ahnung, stell dir was vor, weißt du, ich mag kleine Geschichten in Bildern, aber nicht so präzise./ S: Es scheint, dass die Leute, die zur Arbeit gehen, nicht ganz wach sind. Es ist ein bisschen traurig../ M: Ah ja?/ S: Das erscheint mir wie Menschen, die darauf warten, getötet zu werden, wie in einem Konzentrationslager./ M: Ich finde, da übertreibst du ein bisschen, hn? Nein, ich finde das ist nicht traurig... das sind eher Leute, die von einem Picknick auf dem Land zurückkommen, und dort drüben, das sind Menschen, die vorwärts gehen. Es ist schon ein wenig zweideutig, es fehlt ein wenig Licht, aber das Bild ist noch nicht fertig../ S: Mm, alle Farben sind braun und grau, das ist traurig../ M: Die Farben des Lebens./ S: Ja, aber aufhängen würd ich mir so was nicht./ M: Na klar... weil du Dekorateurin bist./ S: Ja, wenn ich ein Bild sehe, überlege ich, wo ich's aufhänge...



05.08'



06.04'



07.36'

6.28–7.39': M: Es (Picassom.) ist fünf Minuten von hier... Magst du dieses Quartier?/ S: Nein, nicht besonders. Es ist traurig hier... / M: Meinst du... diese Häuser. Ich mag diese baufälligen Gebäude... Besser würden sie dir gefallen, wenn sie rosa, lila oder blau wären... bonbonfarben, das passt nicht zu Paris./ S: Das ist es nicht. In Schweden haben wir viel mehr Farben auf den Häusern... Mir gefällt es weiß... es ist viel sauberer / M: Das, was sauber ist, macht mich traurig. Wenn Paris zu neu ist, dann ist es nicht mehr Paris. Ich hätte keine Lust mehr zu malen. Mir gefallen die Farben dieser Straße auch wenn es keine gibt. Außer diesem Grau vielleicht, das ist zu blau. Das ist kein Pariser Grau...



11.11'



11.16'



11.18'



11.22'



11.25'



11.31'



11.34'



11.39'



11.52'

Im Picassomuseum vor dem Bild ‚Mutter und Kind‘, 1907: Drei Bewegungsabläufe (Frau, Besucher, Maler); fester Kamerastandpunkt (Schwenk, Zoom); Ton: Atmo-Geräusche, drei ‚laute Schläge‘, während ein Besucher ‚durch’s Bild‘ läuft.



11.58'



12.30'



12.38'

Kamera: Schuß - Gegenschuß: Maler-Schwedin; ‚Kameragang‘ vor und mit den Sprechenden führt zum Stehen vor Gemälden.

12.02-12.53': S: Wie geht's?/ M: Ich hatte recht, als ich sagte, der Einfluss von Picasso ist furchtbar. (Mit Hall) Wenn man ihn nicht sieht, ist er noch beängstigender, als wenn man ihn sieht. Spricht man erst mal von ihm, muß man es bis zum Ende durchziehen... (ohne Hall:) Damit es (Bild) aus meinem Gedächtnis verschwindet, muß ich es noch mal ansehen, sonst verfolgt es mich und ich kann nicht malen... Gefällt dir das Museum?/ S: Oh ja sehr... vor allem dieses Bild da./ M: Das ist aber grässlich./ S: Nein, es ist lustig mit all diesen Farben, es ist fröhlich./ M: Weil sie lebhaft sind?/ Ja, sie sind lustig, ja./ M: Also ich finde dieses Bild furchtbar. Man hat das Gefühl, die Frau sei von innen nach außen gestülpt, so wie ein Hasenfell und man sieht die Eingeweide. (Hall:) Darin liegt das ganze Drama von Picasso, der es nicht ertragen hat, nicht gleichzeitig Gesicht und Profil zeigen zu können, das Innen- und Außenleben./ S: Vielleicht, aber mir gefällts...



13.54'



14.05'



14.23'

13.34-14.42': M: Seh'n wir uns mein's an?/... Das ist es... / S: Nein, mir gefällt es nicht, zu gewaltsam die Farben, wie ein rosa Schwein. Gefällt's dir?/ M: Ich habe lange dazu gebraucht, aber ich finde es sehr stark. Vielleicht ist es das vollendetste der präkubistischen Periode. (14.04) Picasso war ein Meister der Linienführung. Er hätte die Richtung von Matisse einschlagen können. Aber einige Monate später machte er mit dem Kubismus genau das Gegenteil. Die Farben sind sehr originell, sehr gesättigt. Ich mag dieses Blau, dieses Grün, wie diese beiden Ziegelrötöne sich aufeinander beziehen.../ S: Na, ja, da das Beefsteak und da der Schinken... Ich möchte das nicht bei mir aufhängen./ M: Ich vielleicht auch nicht. Es ist die Periode der Negerkunst. Ziemlich zombiefhaft. Aber für die Entwicklungsgeschichte Picassos ist es, ist es wesentlich... Lass uns einen Blick auf die rosa Epoche werfen, um den Übergang zu sehen...



16.46'



17.14'



19.39'

16.44-18.50': F: Mit mir verschwenden Sie nur ihre Zeit... In 20 Minuten treffe ich mich mit meinem Mann, in 2 Stunden fahren wir nach Genf... / M: Kann ich Ihnen trotzdem eine Frage stellen? / F: Hm. / M: Wie- wieso interessieren Sie sich speziell für dieses Bild ‚Mutter und Kind‘ 1907? / F: Ich interessiere mich nicht speziell für dieses Bild. Aber mein Mann ist Kunstverleger... und ich überwache für ihn die Qualität der Abzüge. Ich bin hierher gekommen, um die echten Farben mit denen der Drucke zu vergleichen. Aber... mir gefällt dieses Bild. Die Farben sind – wirklich sehr originell, aber sehr schwierig zu reproduzieren. Ja, vor allem die Rottöne. / M: Ist das ein Buch über Picasso? / F: Nein, über das Thema ‚Die Mutter und das Kind‘. / M: Tja, das ist ein Thema, das ich nie angegangen bin. / F: Ah, Sie sind Maler? / M: Wieso? Mach ich nicht den Eindruck? / F: Doch, im Gegenteil, ich hab's mir schon gedacht. / M: Weil ich so über das Bild geredet habe, hn? / F: Ja und Nein. Sie hätten auch Lehrer sein können. Sie hatten einen Blick wie ein Maler... Aber wieso sagten Sie, dass sie das Thema ‚Mutter und Kind‘ nicht interessiert. / M: Das hab' ich nicht gesagt, ich hab gesagt, dass ich's noch nicht angegangen bin. / S: Sie haben keine Kinder? / M: Nein, und Sie? / F: Noch nicht. Ich bin jung verheiratet, mitten in den Flitterwochen...



19.49'



19.56'



20.07'

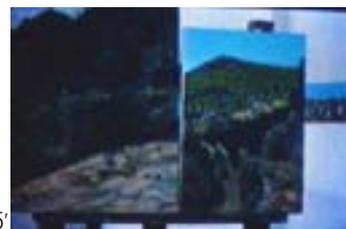
20.01-20.06': F: Sind die alle von Ihnen? / M: Aber ja, fehlt Ihnen der Zusammenhang? / F: Vor allem der, ja...



20.26'



21.01'



21.25'

21.03-21.39': Und das, sind das Studien oder Bilder? / M: Weiß ich nicht, für mich sind das eher Studien, aber, wenn es jemand kaufen will... Aber das ist wirklich keine kommerzielle Malerei. Finden Sie es photographisch? / F: Nein... / M: Das ist es aber, nur, dass ich der Photoapparat bin. Das heißt, ich verwandle mich vor einer Landschaft nicht in einen Photographen, sondern in einen Photoapparat. Wenn ich aber dann später in meinem Atelier bin, dann habe ich nicht mehr dieselbe Haltung dazu. Wenn die Landschaft als solche genial ist, dann sehe ich nicht ein, warum – warum ich sie ändern sollte...



21.32'



21.59'



22.09'

21.44-22.16': Na ja, ich suche was. Eigentlich wird bei diesen Landschaften nichts rauskommen. Wenigstens nicht direkt... Das sind keine Skizzen. Nein ich male sie um mich mit einem gewissen Licht zu umgeben. Ich sauge mich voll damit und wenn was anderes dabei raus kommt – auch gut. / (21.58') F: In der Tat erkenne ich den Zusammenhang nur sehr schwer. / M:... Sie werden gleich verstehen... Sehn Sie...



22.22'



22.23'



22.33'

22.17-22.37': Ich interessiere mich für den Raum, für den Himmel und für die Linie am Horizont. Ich versuche zu zeigen, dass die Erde gekrümmt ist, einzig und allein durch das Licht. Wenn es etwas gibt, was Picasso fehlt, dann ist es... die Sache mit dem Licht und dem Raum. Er glaubte vielleicht, dass das Licht und der Raum gut für ein Photo wäre, aber das stimmt nicht.



22.41'



22.52'



23.00'

23.39-23.00': Ein Photo gibt das nicht wieder, deshalb gehe ich nie von einem Photo aus, sondern verwandle mich in einen Photoapparat. Das ist was völlig anderes... (22.56') F: Ich finde gut, dass Sie suchen. Sie sind nicht festgefahren...



24.05'



25.10'



25.11'

23.15-25.11': F: Entschuldigung... dass ich Ihre Idylle mit der Blondine auseinander gebracht habe.../ M: Sie interessiert mich nicht. Zur Not, um sie zu portraittieren. Sie hat... eine malerische Seite, eine kleine Picasso-Seite./ F: Sie sind hart./ M: Wieso? Picasso hat nur sehr schöne Frauen geliebt. Finden Sie nicht, dass sie Dora Maar ähnelt oder Jaqueline seiner letzten Frau./ F: Ja... ein Auge von vorne, das andere im Profil. Sie sieht wie eine typische Malerfrau aus, eine Muse. Sie sollten sie heiraten... (24.03') Und mich? Möchten Sie mich... portraittieren?/ M: Ja natürlich, aber daran hab' ich nicht gedacht, als ich Sie gesehen habe. Da hatte ich überhaupt nicht den Blick eines Malers./ F: Ich bin sicher, dass Sie dieses Mädchen unsicher macht./ M:... Überhaupt nicht... Ich hab keine Lust, meine Zeit zu verlieren mit einem... Mädchen, das schon in ein paar Tagen wieder... in ihr Land zurückfährt./ F: Aber... bei mir sind es nur zwei Stunden...



25.13'



25.53'



26.36'



27.14'



27.21'



27.53'

25.52-27.40': Dann ist es... meine Schuld, dass sie mir gefolgt sind, das macht mich verlegen... Was haben Sie ihr gesagt, als Sie sie wieder trafen?/ M: Ach... daß ich ein Bild sehen wollte, das mich inspiriert hat./ F: Mutter und Kind, 1907?/ M: Genau das./... (26.33') F: Und haben ihr Ihre Bilder gefallen?/ M: Nein, nein ich glaube nicht, aber nicht deswegen... Ich habe keine Lust mit ihr... Banalitäten auszutauschen./ F:... Sie können mit ihr über Malerei sprechen. Sie reden gut darüber. Sie hing an Ihren Lippen./ M: Hm, ich hatte eher den Eindruck, sie macht sich über mich lustig... Ich hab nur geredet, um Sie zu beeindrucken./ F: Ja das hab ich gemerkt, das kam mir komisch vor. Da ich neugierig bin... wieso ist sie denn banal?/ (27.13') M: Das hab ich nicht gesagt. Aber mit einem Mädchen, das für ein paar Tage nach Paris kommt, tauscht man, selbst wenn man sich sprachlich gut versteht, notgedrungen Banalitäten aus. Ich habe keine Lust, Fremdenführer zu sein, noch weniger... den Professor für Malerei zu spielen. Das hab ich früher gemacht, zu lange.../ F: Und woher wollten Sie wissen, dass Sie mit mir keine Banalitäten austauschen würden?/ M: Oh, Sie sehn selbst, wir tun es nicht./ F: Ja, weil die Situation eben nicht banal ist...



29.38'



29.50'



30.38'

28.21-30.30': M: Ich hab mich... entschlossen... mich nur noch für Frauen zu interessieren, die mir absolut gefallen. Diesen Entschluß hab ich erst heute früh gefasst, als ich meine Schwedin ins Museum begleiten musste. Dann hab ich Sie unter dem Vorwand verlassen, ich müsste meine Arbeit beenden und... mich der Form halber mit ihr verabredet./ F: Der Form halber?/ M: Ja, ich werde die Verabredung nicht einhalten. Besonders, nachdem ich Sie getroffen hatte. Denn sofort als ich Sie sah, habe ich meinen Gedankengang fortgesetzt. Da ich doch heute morgen erst beschlossen hatte, mich nicht mehr für Frauen zu interessieren, die mir nicht besonders gefallen, hatte ich andererseits die Verpflichtung genau die zu suchen, die mir absolut gefallen. Na ja, ich sagte, Gedankengang. Aber die Notwendigkeit hat sich blitzartig

ergeben, ja und dann - bin ich Ihnen gefolgt./ F: Sie haben eine schlechte Wahl getroffen.../ M: Vielleicht, aber das Prinzip ist gut./ F: Jetzt sind Sie also gezwungen, alle Frauen anzusprechen, die Ihnen gefallen.../ M: Es gibt nur sehr wenige, die mir gefallen... / F: Komisch, mich haben Sie sofort gefunden./ M: Das war reiner Zufall... Sie werden mir... nicht glauben, aber Sie sind die einzige Frau, die ich auf der Straße ansprechen wollte./ F: Ach, ja? Seit wann?/ Na ja, seit immer, oder fast. (29.31') Ich, ich weiß nicht, Sie entsprechen irgendetwas, etwas Tiefem. Ich kann nicht erklären warum, es ist einfach so. Und, entschuldigen Sie bitte, ich hatte das Gefühl, dass es auf Gegenseitigkeit beruht./ F: Also wirklich nicht. Nein, nein, der Mann, den ich liebe, ähnelt Ihnen überhaupt nicht, wenigstens physisch nicht. Außerdem käm ich nie auf die Idee, mich mit einem Maler einzulassen. (29.49') Nein, nein. Ich liebe die Malerei viel zu sehr, als dass ich es ertragen könnte neben jemandem zu leben, der auf der Suche ist, der kein absolutes Genie ist und das absolute Genie, das macht mir auch Angst... Das soll nicht heißen, dass Sie keine Frau finden werden, die mir ähnelt und die Sie liebt./ M: Ich rechne damit. Sonst hätte mein Leben keinen Sinn mehr./ F: Und die Malerei?/ M:... Bei mir sind diese beiden Dinge eben nicht verknüpft wie bei Picasso./ F: Na - ja -... Es tut mir leid, dass Sie dieses Mädchen wegen mir verloren haben./ M:... Es gibt nur Frauen, die mich verknüpfeln wollen, komisch...



30.58'



31.12'



31.20'

30.43-31.22': F: Auf Wiedersehn./ M: Darf ich Sie küssen?/ F: Machen Sie sich doch nicht lächerlich, Sie der Sie keine Banalitäten mögen. Wohin bringt Sie das? Außerdem hasse ich diese Küsse für nichts und wieder nichts. - (30.59') Tun Sie mir einen Gefallen?... Küssen Sie Ihre Schwedin! (31.10') M: Ja ja ist schon geschehn. Na ja, auf die Wange./ F: Das ist schon ein Anfang, weiter so./ M: 2 Stunden trübsinniger Konversation, das ist teuer bezahlt. Nehmen Sie sie zu Freunden mit. Auf Wiedersehn, schönen Abend. / M: Sagen Sie lieber schönes Malen.



31.36'



31.44'



31.49'



31.55'



31.56'



33.09'



33.11'



33.13'



33.24'



34.08'



34.35'



34.38'

34.38-34.40': Alles in allem hab ich den Tag nicht ganz vergeudet. // 34.41-35.45': Nachspiel, Straßenmusikanten; Abspann

ZUORDNUNG DER RANDMARKIERUNGEN ZUM „LADENSCHILD“ AUF „RENDEZVOUS IN PARIS“

SCHWELLE

| | |
|----------|---|
| ABF 1:D | Intermittierende Wellenranke |
| ABF 1:P | Raumzone - Gotik |
| ABF 1:V | Symmetrie-, Fluchtachse, Oberfläche von Bildträger |
| ABF 1:X | Oberfläche - Fläche - Tiefe |
| ABF 1:AA | Sechs Prinzipien der arabischen Bildfassung |
| ABF 1:BB | Bildnerischer Prozess: Bildwerk-Vorstrukturierung |
| ABF 2:Q | Intermittierende Wellenlinie: Linie/Figur/Farbfleck |
| ABF 2:T | Musterformeln - Intermittieren - Atmosphäre |
| ABF 3:N | Romantische Arabeske: Allgemeines und Besonderes |
| ABF 3:Y | Bildgeschlossenheit/-offenheit; Farbe/Form |
| ABF 3:EE | Kunstwerk: Ideal/Skizze - öffentlich/privat |
| ABF 5:S | Schwellenfigur, Kunst und Plakat |
| ABF 5:W | Seitliches 'Ausfließen' - potentielle 'Ausstülpung' |
| ABF 5:OO | Groteskes/Arabeskes und Produkt/Geschöpf |
| ABF 6:F | Oberfläche: Öffnung anstatt unerreichbares Ziel |
| ABF 6:R | Raumzonen statt Richtungsangaben |
| ABF 6:UU | Menschenfassung: Grenze menschlichen Lebens |

FIGURA SERPENTINATA

| | |
|----------|---|
| ABF 1:N | Abgerundete Ecke |
| ABF 1:O | Perspektivisches und Flächig-Lineares |
| ABF 1:U | 'figura serpentina' und Bewegungsansatz |
| ABF 2:A | Gestalt- und Wahrnehmungsstruktur der Wellenlinie |
| ABF 2:C | Akanthuswellenranke und Schrift |
| ABF 2:H | Schlangelinie: Frei-metamorphotisch und konstruiert |
| ABF 2:L | "Arabesken" und Gemälde |
| ABF 2:M | Schlangen-/Schönheitslinie: Figur, Ornament, Schrift |
| ABF 3:C | Akademische Malerei: Poussin und Rubens |
| ABF 3:K | Form/Äußerungsart: Intermittieren zwischen Innen/Außen |
| ABF 3:O | Romantische Arabeske: Bildmitte und Bildrand |
| ABF 3:CC | >Farbiger Rand<: Arabeske Organisationsstruktur |
| ABF 5:C | Wellenlinie und gekrümmter Rahmen |
| ABF 5:D | Wellenranke und Körper/Raumbeziehung |
| ABF 5:E | Linie und Perspektive |
| ABF 5:K | Ornament und Perspektive - 2 |
| ABF 5:O | Wellenlinie und Blick |
| ABF 5:P | Schlangelinie: Ausdruck möglicher Gefühle (s. ABF 3: G) |
| ABF 5:PP | Arabeske Bildfassung: Differenz von Produkt/Geschöpf |
| ABF 6:U | Eleganz und Leichtigkeit der Geste |
| ABF 6:V | Grundmuster von Geste und Raum |
| ABF 6:Y | Bildfeld: "Cache" und "Cadre" |
| ABF 6:EE | Geste als Grenze zwischen Körperhaltungen |
| ABF 6:GG | Differenz statt Differenzierung oder Verknüpfung |
| ABF 6:KK | Decorum und Architektur |

ATMOSPHÄRISCHES

| | |
|----------|--|
| ABF 1:J | Schwebende Tektonik - islamisches Ornament |
| ABF 1:S | Groteske/Ornament in Bild/Atmosphäre |
| ABF 2:E | "Aspect" und Prospect |
| ABF 2:G | Autor und Werk: Zurechtgemachtes und Verborgenes |
| ABF 3:P | Goldgrund und farbiger Bildwandgrund |
| ABF 3:Q | Atmosphäre: Hell/Dunkel, Licht/Schatten |
| ABF 3:R | Hülle: Oberflächenfarbe und Flächenfarbe |
| ABF 3:S | Oberflächenfarbe, Flächenfarbe, Raumfarbe |
| ABF 3:T | Atmosphäre: Zwischenmedium und Luftschatten |
| ABF 3:U | Atmosphäre: Licht und Farbe |
| ABF 3:Z | Tendenz zur Gestaltungs-Farbe |
| ABF 3:AA | Schwebe zwischen Farbe und Licht (s. ABF 3: NN) |
| ABF 3:BB | Licht/Finsternis ist Allgemein, Farbe ist Besonders |
| ABF 3:OO | Skizze: Atmosphärisches Bildganzes |
| ABF 5:H | Farblicht - Eigenlicht: Original - Repro/Foto/Film |
| ABF 5:I | Atmosphäre/Faktor: Plastik/Relief und Projektion/Raum |
| ABF 5:NN | Arabeske Bildfassung: Atmosphäre - Verborgenenhalten |
| ABF 5:QQ | Arabeske Bildfassung: Sichtbarwerden/Verborgenenhalten |
| ABF 6:K | Atmosphäre/Farbhülle: Reflexionsprozeß - Stoff/Form |
| ABF 6:P | Schwebe von Darstellung und Leinwand-Oberfläche |
| ABF 6:Q | Atmosphäre: Stoff und Form in der Malerei |
| ABF 6:S | Schwebe von Licht/Form: Form entsteht nicht aus Licht |
| ABF 6:T | Schimmernde Oberfläche |
| ABF 6:FF | Veräußerlichung möglicher Verinnerlichung |
| ABF 6:MM | Leerstelle: Durch Licht/Schatten verhülltes Bild |

CHANGIERENDER BLICK

| | |
|---------|--|
| ABF 1:K | Bilddarstellung, Perspektive und arabische Optik |
|---------|--|

| | |
|----------|--|
| ABF 2:S | Zusammenschau von "Aspect"/"Prospect" |
| ABF 3:D | Autonome Kunst und Lebens-Ästhetisierung |
| ABF 3:LL | Sendelicht und Zeigelicht |
| ABF 5:X | Zusammenschau von Ornament und Bild |
| ABF 6:G | Welt-Anschauung und Imagination |
| ABF 6:L | Menschenfassung: Subjekt "von" - Projekt "für" |
| ABF 6:M | Rampenlicht und Subjekt als Weltbühnenbeleuchtung |
| ABF 6:N | Auf Strahlung und Reflexion hin geöffneter Prozess |
| ABF 6:Z | Mögliche Selbstwahrnehmung von "Innen" - Ausdruck |
| ABF 6:CC | "Ich ist ein anderer" in "Ich bin ein anderer" |

BILDAUSGESTALTUNG

| | |
|----------|--|
| ABF 1:B | Ensemble |
| ABF 1:F | Bedeutungslosigkeit und islamisches Ornament |
| ABF 1:Y | Euklidisch-geometrisches und Topographisches |
| ABF 1:Z | Arabeske Bildfassung |
| ABF 2:N | Ikonomisch - Ikonoklastisch |
| ABF 2:P | Schöpfung, Schöpfer, Sichtbarwerden |
| ABF 2:U | Arabeske Bildfassung und Sichtbarwerden |
| ABF 3:E | Klassizistische Kunst und Arabeske |
| ABF 3:F | Arabeske/Karikatur: Bedeutungslosigkeit/Eindeutigkeit |
| ABF 3:I | Arabeske: Unendliche Fülle und Einheit |
| ABF 3:L | Romantische Allegorie: Zeichen und Bedeutungsverlust |
| ABF 3:M | Romantische Allegorie und Arabeske: Prozess und Form |
| ABF 3:GG | Bedeutungslose Figur - Zustandsskizze: Sichtbarwerden |
| ABF 3:HH | Genrebild und Selbstwert des Künstlerischen |
| ABF 3:II | Skizze und fertiges Bild |
| ABF 3:MM | Sichtbarwerden und Sichtbarmachen |
| ABF 3:PP | Romantische Allegorie und Bedeutungslosigkeit |
| ABF 3:QQ | Verbildlichung und Selbstdarstellung der Bildlichkeit |
| ABF 5:A | Kunst und Verzeitlichung |
| ABF 5:B | Kunst und glattes Bildfeld |
| ABF 5:J | Selbstdarstellung und Sichtbarwerden |
| ABF 5:N | Kunst - Plakat: Unbestimmtheitsstelle |
| ABF 5:V | Kunst als Ausgestaltung von Präsenz |
| ABF 5:Y | Darstellung und Selbstdarstellung |
| ABF 5:Z | Kunst: Sichtbarwerden der Grenze von Funktion/Form |
| ABF 5:AA | Künstler |
| ABF 5:BB | Autonomie der Kunst |
| ABF 5:DD | Verbildlichung: Ensemble der Tendenz Ikon/Index/Symbol |
| ABF 5:EE | Selbstdarstellung: Tafelbild und Dekor |
| ABF 5:GG | Selbstdarstellung: Tafelbild und Repro-Klischee |
| ABF 5:HH | Selbstdarstellung: Rekapitulierende Vergegenwärtigung |
| ABF 5:KK | Selbstdarstellung der Wahrnehmung |
| ABF 5:JJ | Kunst: Selbstdarstellung und Bedeutungslosigkeit |
| ABF 5:II | Selbstdarstellung: Bildlich, Bildnerisch, Wahrnehmung |
| ABF 5:RR | Arabeske Bildfassung von Kunstwerken |
| ABF 6:J | Sichtbarwerden von Abstraktem als Verbildlichung |
| ABF 6:W | Erfassungen: Lichtfiguren und Wahrnehmungen |
| ABF 6:DD | Bewegungsansatz/Sichtbarwerden statt "reines Sehen" |
| ABF 6:TT | Selbstdarstellung: Drehender Bezug auf sich selbst |

MOTIV - RÜCKBEZÜGLICHKEIT

| | |
|----------|---|
| ABF 1:E | Ornamentale Motive in Figuren |
| ABF 1:G | Formale Motive und islamisches Ornament |
| ABF 1:R | Raumgefüge verschiedener Ort- und Zeitzonen |
| ABF 1:Q | Rückbezüglichkeit: Perspektive/Skenografie/Theater |
| ABF 2:F | Bildmotiv: "Ich am Rande" |
| ABF 2:R | Reflexionsprozess: Freie und konstruktive Linie |
| ABF 3:A | Groteske und Abgeschmacktes |
| ABF 3:H | Arabeske: Aktualisierung von Vergangenem |
| ABF 3:X | Raumschale und Ausschnitt |
| ABF 3:DD | Romantische Arabeske: Fragment - Prozess |
| ABF 5:MM | Motiv und Selbstdarstellung |
| ABF 6:A | Sichtbarwerden von Ware, Austausch und Kapsel |
| ABF 6:B | Werk/Bühne/Binnenraum in geöffnetem Raumgefüge |
| ABF 6:C | Identität durch Horizont und Wiederholung |
| ABF 6:E | Motiv statt Zeichen: Wiederholung, Isolation, Kontext |
| ABF 6:X | Momentbilder in der Pose |
| ABF 6:AA | Motive statt Klischees |
| ABF 6:BB | Raumgefüge: Anpassung-Abweichung von Bewegung/Zeit |
| ABF 6:HH | Problem: Ausdruck durch Existenzweise des Wählenden |
| ABF 6:LL | Decorum und Eigenwert: Architektur und Geste |
| ABF 6:NN | Musterformierung und arabeske Bildfassung |
| ABF 6:OO | Technische Musterformierung in arabesker Bildfassung |
| ABF 6:PP | Zeitverlauf: Reflexionsprozess statt Rückkopplung |
| ABF 6:QQ | Motiv: Rückbezüglichkeit zwischen Klischee/Bildwerk |
| ABF 6:RR | Menge/Motiv als Überschuß/Randfigur der Masse |
| ABF 6:VV | Motivation: Motive - atmosphärischer Zwischenraum |

ANWENDUNGSBEISPIELE ZU ROHMERS „RENDEZVOUS IN PARIS“

Beispiel 1:

ABF 5: S. Watteau + Schwellenfigur und Plakat

Zum Plakat des 19. Jahrhunderts: >An die Stelle der Direktheit idealer Darstellung wird die Indirektheit einer den Akt der Betrachtung lenkenden Präsentation gesetzt.< (s215, Henatsch, M.: 1995) >So ist die Rückenfigur als Identifikationsangebot an den Betrachter zu verstehen. Der Raum in dem sie sich befindet, öffnet sich zum Betrachter hin... Ihr Standort markiert den Verlauf der ästhetischen Grenze. An ihr endet nicht nur der Bereich illusionärer Verschmelzung mit dem Betrachterraum, sondern gleichzeitig auch die Sphäre der Abbildbarkeit und Faßbarkeit der Realität.< (s209, H.)



Fred Walker: Woman in White, 1871 (Abb. 4, H.)



Beispiel 2:

ABF 3: Y Watteau + Bildgeschlossenheit/-offenheit; Farbe/Form

>Im... Bild... „Der Abendstern“... von... Friedrich... sind... die Formwerte... so gehalten, daß ein Teil der Formen die Bildfläche ‚komponiert‘... ein anderer sich zur Forderung der Bildgeschlossenheit neutral verhält... und ein dritter Teil sich gar nicht an die Bildgeschlossenheit hält, sondern durch das Bild und über seine Grenzen hinaus ‚zieht‘... Das Bild... ist... offen nach allen Seiten (Bildfläche) sowie nach vorne und hinten (Bildtiefenraum)... Es entsteht eine Spannung zwischen Bildgeschlossenheit und Bildoffenheit<. (s212, *Schöne, W.: 1954*) >Die Farben... wie die Werte... der Helle und des Dunkels... verspannen sich, weisen nicht über die Bildgrenzen hinaus... Für sie ist das Bild kein ‚Ausschnitt‘... wie für die ziehenden Wolken... Die Wolken ziehen mit dem Abendhimmelstreifen aus dem Bilde hinaus, ihre Farbe bleibt darin... Das deutet auf eine Lösung der Farbe... als Eigenwert... vom Formwert des Gegenstands (Farbenträger), die auf die Malerei des 20. Jahrhunderts vorausweist, in der sich die Farbe dann auch als Darstellungswert vom Gegenstand ablöst<. (s214, S.)



C. D. Friedrich: Der Abendstern. 1820/30

32,5 x 45 cm, Frankfurt am Main, Goethehaus (s213, *Abb. 17, S.*)



Beispiel 3:

ABF 6: F Watteau + Oberfläche: Öffnung statt unerreichbares Ziel (-)

>Für uns gilt der Satz Picassos: je ne cherche pas, je trouve... Wir versuchen... aus der gähnenden Lücke in die Oberfläche zu dringen... diese Oberfläche wie eine Haut künstlich über den Abgrund zu spannen. Die Oberfläche... ist nicht mehr unser Ausgangspunkt, sondern sie ist unser nie... erreichbares Ziel<. (s46, *Flusser, V.: 1993 (1983)*)



21.44-22.16': Na ja, ich suche was. Eigentlich wird bei diesen Landschaften nichts rauskommen. Wenigstens nicht direkt...

22.56': F: Ich finde gut, dass Sie suchen. Sie sind nicht festgefahren...

28.21-30.30': Da ich doch heute morgen erst beschlossen hatte, mich nicht mehr für Frauen zu interessieren, die mir nicht besonders gefallen, hatte ich andererseits die Verpflichtung genau die zu suchen, die mir absolut gefallen... F: Jetzt sind Sie also gezwungen, alle Frauen anzusprechen, die Ihnen gefallen... / M: Es gibt nur sehr wenige, die mir gefallen... / F: Komisch, mich haben Sie sofort gefunden... Ich liebe die Malerei viel zu sehr, als dass ich es ertragen könnte neben jemandem zu leben, der auf der Suche ist, der kein absolutes Genie ist und das absolute Genie, das macht mir auch Angst...

Beispiel 4:

3: O Watteau + Romantische Arabeske: Bildmitte und Bildrand

Zu Runge's Werk: >Der Austausch von peripheren und zentralen Bildzonen, die Doppelbestimmung des Rahmens einerseits als Abgrenzung, andererseits als Vermittlung in einem dekorativen Zusammenhang, setzten einen Prozeß in Gang, der die Ontologie des Tafelbildes einem grundsätzlichen Wandel unterzog. Indem der materielle Träger zum Bestandteil der Bildaussage wurde, transformierte potentiell der Rahmen zum Rand und das Bild zum Objekt. Das Bild konnte nun prinzipiell vom Rand her definiert werden, und auf der anderen Seite begann das Bildinnere über den Rahmen hinaus strukturierend auf das Umfeld einzuwirken... Das Arabeskenornament entpuppte sich dabei als strukturelles Element, das diesen Prozeß quasi steuerte.< (s143/144, *Brüderlin, M. 1994*)



P. O. Runge: Der Kleine Morgen, 1808
(106 x 81cm), (Abb.18, *Schöne, W.:1954*)

3: CC Watteau + >Farbiger Rand<: Arabeske Organisationsstruktur

>Das Werk wird zum Werk, insofern es gleichsam herausgeschnitten wird aus der Totalität... Wenn... Übergang oder Grenze dasjenige Moment ist, in welchem das Werk zugleich zum je einzelnen, besonderen wird, wie auch das andere, worin es über sich hinausweist... so stellt die... dem Ursprung `beiwohnende` Dialektik sich als jene dar, die in einem principium individuationis und... Aufhebung aller Vereinzelung ist'. Die Arabeske als der `farbige Rand` (*n. Benjamin, W.: s84, Tiedemann, R.: 1973*) der Bilder, in dem Totalität sich offenbart, Zusammenhang gestiftet wird, bedarf für Runge... der Organisation... Als Formprinzipien der Arabeske bot die frühromantische Literatur an: kreisenden, gestaltlosen Rhythmus, künstlich geordnete Verwirrung, Häufung von Bildern, reizende Symmetrie, universale Korrespondenzen, musikalischen Aufbau, Fülle... Leichtigkeit.< (s51, *Busch, W.: 1985*)



Beispiel 5:

ABF 5: I Watteau + Atmosphäre/Faktor: Plastik/Relief und Projektion/Raum

>Technisches Kernproblem... der Impressionisten... war: die Farben zu ihrer elementaren Intensität, zum Leuchten zu bringen... entweder durch Nebeneinandersetzung von homogenen, reinen Farbwerten (gelb, rot, blau), oder durch Brechung (Nuancierung) der Töne. (Z. V. rot mit verschiedenem rosa – weißgebrochenes rot -, und mit verschiedenem braun – schwarzgebrochenes rot.)... Die Impressionisten behaupteten, daß die Atmosphäre trübend oder aufhellend auf die Farben wirkte... Daher malten sie keine homogenen Flächen, sondern eine jeder Fläche wurde in kleinste Teile gegliedert, in verschiedene Ton- und Helligkeitswerte aufgelöst. (s78, Moholy-Nagy, L.: 1968 (1929)) >Picasso... pinselt, spachtelt, kämmt, kratzt das Pigment; er mischt es mit Sand, Zement, Grafit. Alles, um das schillernd farbige Erlebnis der inneren und äußeren Lichterscheinungen – und nicht mehr die Gegenstände – festzuhalten... Die Fakturerfindungen übersteigern sich. (s85, M.-N.) >Jetzt beginnt der Bildraum, die Fläche selbst, Gegenstand der Analyse zu sein. Er... wird als ein starrer Körper angenommen... wird gegliedert... mit Schnitten und Durchdringungen, mit Umstülpen und Fellabziehen (was die eigentliche Technik des Films ist)... Sogar die reliefartigen Fakturerwerte werden aufgegeben, die durch Schatten und Glanzlichter die Farbe selbsttätig intensivierten. Sie weichen einer illusionistischen Faktor, einer Flächenmusterung, die aus der feinsten Verteilung der verschiedenfarbigen, hellen und dunklen Flecken und Lineamenten besteht. Die reliefartige Faktor wurde damit in die Fläche transportiert... In diesem Augenblick mündet Picasso von dem bisher konsequent vorstoßenden Weg in den des üblichen 'Malers'. Das wirkliche Problem bog er dadurch um. Es wurde später von... Konstruktivisten... Neoplastizisten... Suprematisten... von Malern der... abstrakten Malerei... fortgesetzt: Insbesondere in der Umsetzung der... von allen äußeren Anlässen... unabhängigen Farbform. (s86, M.-N.) >Auf polierte Flächen, Metall... werden mit Hilfe von Spritzapparaten dünnste, irisierende, fließende Farbschichten aufgetragen, die durch den reflektierenden spiegelnden Untergrund aufgelockert, fluktuierend erscheinen... Statt Farbe: Licht. (s88/89, M.-N.) >Durch Spiegelung und Reflexe dringt die Umgebung in die Bildebene ein... die Fläche wird zu einem Teil der Atmosphäre, des atmosphärischen Grundes, indem sie die außer ihr existierenden Lichterscheinungen aufsaugt: sehr im Gegensatz zu früher, als das Bild nur ein zur Landschaft hin geschnittenes Loch, eine illusionistische Fensteröffnung war. Dieses Stadium ist... der Abschluß des Impressionismus: Die Überwindung der Fläche nicht zur Plastik, sondern zum Raum hin... Es scheint, daß - entwicklungs-technisch - das m a n u e l l e Bild von den reineren 'malerischen' Lichtgestaltungsmöglichkeiten der Projektion überholt wird... Der Kubismus... nimmt... besonders in der Behandlung der Fakturerwerte... ein ausgesprochen fotografisches Problem... vorweg... wie... die... simultane Sichtproblematik des Films. (Allerdings als Nebeneinander, gegenüber dem Nacheinander der kinetischen Projektion) Die Simultanität wird im Kubismus durch die Methode der gleichzeitigen Aufsicht, Schrägsicht, Zerlegung... erzielt... als räumliche 'Überblendung'. (s90, M.-N.)



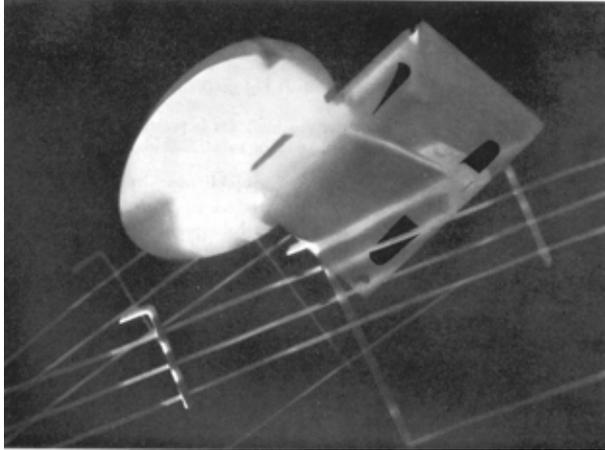
P. Picasso: Stilleben. Zeichnung mit geklebten Papierstreifen, 1913
(s81, Abb. 60, M.-N.)

→



P. Picasso: Harlekin mit Gitarre.
1924, Ölbild (s87, Abb. 64, M.-N.)

-->



L. Moholy-Nagy: Fotografische Faktur („Fotogramm“

kamaraloses Foto) 1925 (s89, Abb. 66, M.-N.)



12.02-12.53' M: Ich hatte recht, als ich sagte, der Einfluss von Picasso ist furchtbar. (Mit Hall) Wenn man ihn nicht sieht, ist er noch bezwingender, als wenn man ihn sieht. Spricht man erst mal von ihm, muß man es bis zum Ende durchziehen... (ohne Hall:) Damit es (Bild) aus meinem Gedächtnis verschwindet, muß ich es noch mal ansehen, sonst verfolgt es mich und ich kann nicht malen... Gefällt dir das Museum?/ S: Oh ja sehr... vor allem dieses Bild da./ M: Das ist aber grässlich./ S: Nein, es ist lustig mit all diesen Farben, es ist fröhlich./ M: Weil sie lebhaft sind?/ Ja, sie sind lustig, ja./ M: Also ich finde dieses Bild furchtbar. Man hat das Gefühl, die Frau sei von innen nach außen gestülpt, so wie ein Hasenfell und man sieht die Eingeweide. (Hall:) Darin liegt das ganze Drama von Picasso, der es nicht ertragen hat, nicht gleichzeitig Gesicht und Profil zeigen zu können, das Innen- und Außenleben./ S: Vielleicht, aber mir gefällt's...

13.34-14.42': M: Seh'n wir uns mein's an?/... Das ist es... / S: Nein, mir gefällt es nicht, zu gewaltsam die Farben, wie ein rosa Schwein. Gefällt's dir?/ M: Ich habe lange dazu gebraucht, aber ich finde es sehr stark. Vielleicht ist es das vollendetste der präkubistischen Periode. (14.04) Picasso war ein Meister der Linienführung. Er hätte die Richtung von Matisse einschlagen können. Aber einige Monate später machte er mit dem Kubismus genau das Gegenteil. Die Farben sind sehr originell, sehr gesättigt. Ich mag dieses Blau, dieses Grün, wie diese beiden Ziegelrottöne sich aufeinander beziehen.../ S: Na, ja, da das Beefsteak und da der Schinken... Ich möchte das nicht bei mir aufhängen./ M: Ich vielleicht auch nicht. Es ist die Periode der Negerkunst. Ziemlich zombiehaft. Aber für die Entwicklungsgeschichte Picassos ist es, ist es wesentlich... Lass uns einen Blick auf die rosa Epoche werfen, um den Übergang zu sehen...



22.17-22.37': Ich interessiere mich für den Raum, für den Himmel und für die Linie am Horizont. Ich versuche zu zeigen, dass die Erde gekrümmt ist, einzig und allein durch das Licht. Wenn es etwas gibt, was Picasso fehlt, dann ist es... die Sache mit dem Licht und dem Raum.

Beispiel 6:

ABF 5: H Watteau + Farblicht - Eigenlicht: Original - Repro/Foto/Film

>War die Oberflächenfarbe der Malerei des 16. bis 18. Jahrhunderts in erster Linie Oberflächenfarbe der dargestellten Gegenstandswelt und erst in zweiter Linie Oberflächenfarbe des Malgrundes... so dreht sich dieses Verhältnis... schrittweise um... Seit Constable, Delacroix, Courbet, Manet, Marées und den Impressionisten... wird die Farbe... in erster Linie zur Oberflächenfarbe der Bildleinwand.< (s254, *Schöne, W.: 1954*) >In der Malerei der Gegenwart ist die Farbe... so... an die Farbmaterie und an den Malgrund gebunden, daß diese materielle Bindung sowohl die zur optischen Ebene drängenden Kräfte wie die eigenen Raumkräfte der Farbe überspielt... Damit wird... das Erscheinen der Helle... an ihr Erscheinen als 'spezifische Helle' gebunden... unterliegt der Besonderung vom Allgemeinen ins Spezifische. Daher das Phänomen, daß - etwa bei Matisse - ein Weiß (das ja keine 'spezifische' Helligkeit hat) weniger 'hell' wirken kann als ein sattes Gelb.< (s204, S.) >Bei... Matisse, Bracque, Picasso... gibt... es... kein Beleuchtungslicht mehr... Licht und Schatten sind zur Farbe geworden, desgleichen gehören Schwarz und Weiß zur Farbenskala und drücken nicht mehr Licht und Finsternis aus.< (s200, S.) >Der Beleuchtungseindruck ist... an die... Oberflächenfarbe der Bildleinwand gebunden... Die Farbe... ist als... Oberflächenfarbe der Bildleinwand zugleich auf abstrahierende Gegenstandszeichen bezogen, die keine... gegenständliche Oberfläche besitzen... Ein Bild... etwa von Matisse erscheint... zwar... als ein beleuchtetes, aber als ein... vom Standortlicht beleuchtetes; das Bild als Kunstgegenstand gewinnt damit einen konkret-dinglichen Charakter... Als Ausgangspunkt dieser Farbe, so stark die Farbe... auch als Flächenfarbe zur Wirkung gelangt... bleibt die vom Standortlicht beleuchtete Oberflächenfarbe immer spürbar... Es kann daher nicht zur Bildung eigenlichtigen innerbildlichen Bildlichts kommen... Der Unterschied zum Mittelalter liegt in der Entgegengesetztheit der Ausgangspunkte: dort die Flächenfarbe, hier die Oberflächenfarbe.< (s255/56, S.) >Das Bildlicht steckt in der Farbe. Es wird von der Farbe gestaltet, indem sie... ihre 'spezifische Helligkeit' einsetzt... Das Farbganze der Bilder... entläßt... auch Licht aus sich... und zwar als demonstrativ materiell-stoffliche Farbe ein demonstrativ qualitativ bestimmtes Licht... Doch... dieses Licht ist nicht als Eigenlicht zu bezeichnen, da es nicht sich selbst, sondern der Farbe eignet. Es ist auch kein... 'gefärbtes' Licht.< (s270, S.) >Die Farbe ist nicht mehr, wie in der... abendländischen Malerei vom Mittelalter bis zum Impressionismus, eine Funktion des Lichts, - sondern umgekehrt: das Licht ist zu einer Funktion der Farbe geworden.< (s200, S.) >Eine Verwechslung mit dem Eigenlicht des Mittelalters kann diesem Farblicht nur dann drohen, wenn... zum Beispiel die glattflächigen Reproduktionen moderner Malerei... welche die Bilder gleichsam zu farbigen Glasfenstern machen und damit das ihnen eigene funktionale Verhältnis zwischen Farbe und Licht umkehren, also den modernen Farblicht-Charakter... in einen 'mittelalterlichen' Eigenlicht-Charakter verfälschen.< (s270, S.)



22.17-22.37': Ich interessiere mich für den Raum, für den Himmel und für die Linie am Horizont. Ich versuche zu zeigen, dass die Erde gekrümmt ist, einzig und allein durch das Licht. Wenn es etwas gibt, was Picasso fehlt, dann ist es... die Sache mit dem Licht und dem Raum...



Beispiel 7:

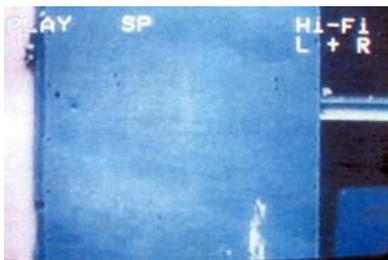
ABF 6: S. Watteau + Schweben von Licht/Form

>Der grundlegende Text zum Licht und seinen Beziehungen zum Dunklen und Opaken ist die Farbenlehre von Goethe. Das Licht im Expressionismus entspricht dem Goetheschen Licht. (s296, Deleuze, G.: 1989 (1983)) >In der... Beschreibung Goethes... begnügte... sich... die Intensivierung der beiden Seiten (Blau und Gelb) nicht mit dem rötlichen Schein, der sie als Wirkung eines immer stärkeren Glanzes begleitete, sondern sie kulminierte in einem lebhaften Rot, das sich als dritte Farbe verselbständigte. (s79, D.) Lichtauffassungen, die... im Grau kommunizieren und alle seine Nuancen durchlaufen, verdanken... viel der Farbgebung Delaunays. (s69, D.) >Das Licht der französischen Schule, das Delaunay verwandt ist... ist Newtonsches Licht... Für Delaunay hat Simultaneität mit kinetischer Bewegung nichts zu tun... aber mit einer reinen Beweglichkeit des Lichts, das seine Licht- und Farbformen hervorbringt. (s296, D.) >So können das Licht als Grad (das Weiß) und der Nullpunkt (das Schwarz) konkrete Kontrast- und Mischungsverhältnisse eingehen. Das betrifft... die ganze Kontrastreihe weißer und schwarzer Linien, von Lichtstrahlen und Schattenflächen. (s76, D.)

Zu Murnaus Faust-Film: >Die Dinge haben keine eigenen Formen, erst das Licht gibt sie ihnen, indem es sie modelliert... Umriß... ist zugunsten des Kontrasts der Helldunkelvaleurs zurückgestellt... Der Gegenstand tritt desto voller in Erscheinung, je mehr er sich mit... Licht... identifiziert, als Lichtquelle oder Spiegel... Die Gegenstände... nur scheinbar... Schmuckgegenstände... strahlen... im... Licht... nicht materiell, sondern magisch... Das Licht kommt aus zwei Quellen. Erzengel und Teufel kämpfen mit derselben Waffe, ausgestattet mit derselben Kraft, die anzieht - wenn sie schmückt, was sie berührt - und abstößt - wenn das Auge ihren heftigen Glanz nicht zu ertragen vermag. (s57, Rohmer, E.: 1980) >Muster auf Kleidungsstücken würden Elemente ins Spiel bringen, die dem allgemeinen Spiel der Beleuchtung, dem... alles untergeordnet ist, entgegenstünden. (s61, R.)



3.59-5.24: S: Mm – Was machen die Leute da?/ M: Keine Ahnung, stell dir was vor, weißt du, ich mag kleine Geschichten in Bildern, aber nicht so präzise./ S: Es scheint, dass die Leute, die zur Arbeit gehen, nicht ganz wach sind. Es ist ein bisschen traurig.../ M: Ah ja?/ S: Das erscheint mir wie Menschen, die darauf warten, getötet zu werden, wie in einem Konzentrationslager... M: Ich finde das ist nicht traurig... das sind eher Leute, die von einem Picknick auf dem Land zurückkommen, und dort drüben, das sind Menschen, die vorwärts gehen. Es ist schon ein wenig zweideutig, es fehlt ein wenig Licht, aber das Bild ist noch nicht fertig.../ S: Mm, alle Farben sind braun und grau, das ist traurig.../ M: Die Farben des Lebens...

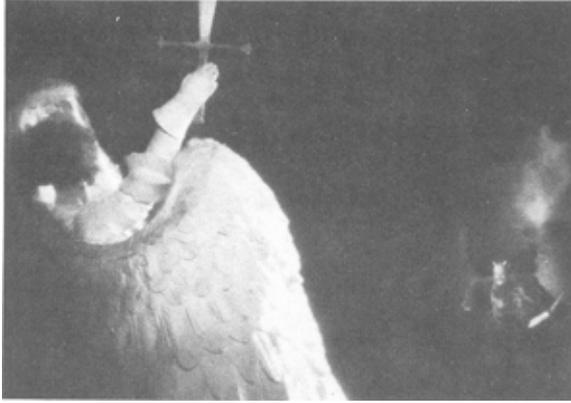


6.28-7.39: M: Magst du dieses Quartier?/ S: Nein, nicht besonders. Es ist traurig hier... / M: Meinst du... diese Häuser. Ich mag diese baufälligen Gebäude... Besser würden sie dir gefallen, wenn sie rosa, lila oder blau wären... bonbonfarben, das passt nicht zu Paris./ S: Das ist es nicht. In Schweden haben wir viel mehr Farben auf den Häusern... Mir gefällt es weiß... es ist viel sauberer / M: Das, was sauber ist, macht mich traurig. Wenn Paris zu neu ist, dann ist es nicht mehr Paris. Ich hätte keine Lust mehr zu malen. Mir gefallen die Farben dieser Straße auch wenn es keine gibt. Außer diesem Grau vielleicht, das ist zu blau. Das ist kein Pariser Grau...

Beispiel 8:

ABF 6: T Watteau + Schimmernde Oberfläche

Zu Murnaus Faust-Film: >Im Motiv des Erzengels... sind... die Formen seiner Flügel... geradlinig und schnörkellos... aber ihr Weiß ist nicht einförmig. Man erkennt die Oberfläche aus Federn... Die Vielzahl der Teilchen und ihre winzigen Bewegungen beleben sie und bewirken den Eindruck des Schimmerns... Diese Streuung erhält dem Licht das Blendende und vermittelt zugleich seine Intensität. So erscheint bei gleicher Lichtstärke eine derart fragmentierte Oberfläche noch schimmernder... Diese Auflösung und Verteilung ist... nicht rein ornamental... denn ohne Schatten gibt es kein Licht... das Weiß der Leinwand = nichts<. (s33/34, Rohmer, E.: 1980)



F. W. Murnau „Faust“ (1926): Filmstill, Weißer Flügel des Erzengels, (s237, Abbildung, R.)

ABF 6: P Schwebe von Darstellung und Leinwand-Oberfläche

Im achtzehnten Jahrhundert wird >mit... Watteau, Chardin, Fragonard< (s16, Rohmer, E.: 1980) >nicht... nur die dargestellte Landschaft und das sie darstellende Modell... in Betracht gezogen, sondern die Darstellung beider auf der Oberfläche der Leinwand: der Gesichtspunkt der Malerei<. (s37, R.) >Von... Murnaus... Filmen... hat... 'Faust' am meisten mit Malerei zu tun, weil der Kampf zwischen Licht und Schatten sein Thema ist<. (s14, R.)



F. W. Murnau „Faust“ (1926): Filmstill, Mephisto als dunkler Schatten, als unbelichtete Leinwand (s144, Abbildung, R.)



22.17-22.55' Ich interessiere mich für den Raum, für den Himmel und für die Linie am Horizont. Ich versuche zu zeigen, dass die Erde gekrümmt ist, einzig und allein durch das Licht. Wenn es etwas gibt, was Picasso fehlt, dann ist es... die Sache mit dem Licht und dem Raum. Er glaubte vielleicht, dass das Licht und der Raum gut für ein Photo wäre, aber das stimmt nicht... Ein Photo gibt das nicht wieder, deshalb gehe ich nie von einem Photo aus, sondern verwandle mich in einen Photoapparat.

Beispiel 9:

ABF 6: W Watteau + Erfassungen: Lichtfiguren und Wahrnehmungen

>Nennen wir Bild die Menge dessen, was erscheint.< (s86, Deleuze.: 1989 (1983)) >Das Auge ist in den Dingen, in den Licht-Bildern selbst. ‚Die Fotografie, wenn es überhaupt eine Fotografie ist, ist für alle Punkte des Raums im Inneren der Dinge schon aufgenommen und entwickelt‘... Es sind die Dinge, die aus sich selbst leuchten, ohne daß irgend etwas sie beleuchten würde. Wenn es später dazu kommt, daß sich ein faktisches Bewußtsein herausbildet, dann, weil ganz besondere Bilder das Licht absorbieren oder reflektieren und den ‚schwarzen Schichtträger‘ liefern.< (s89/90, D.) >Lebendige Materieformen... dienen... als der schwarze Schichtträger... der der Beschichtung der Fotoplatte fehlte und so das Sichtbarwerden der Bildeinwirkung (das Foto) verhinderte. In diesem Fall stößt die Licht-Linie oder das Licht-Bild - anstatt sich in alle Richtungen... zu verteilen... auf einen Widerstand... eine Undurchlässigkeit, die jene reflektieren wird. Eben dieses Bild, das durch ein lebendes Bild zurückgeworfen wird, wird man Wahrnehmung nennen... das lebende Bild - ist zugleich Zentrum der Indetermination und schwarzer Schichtträger.< (s92, D.) >Das Ding ist Bild, und in diesem Sinn nimmt es sich selbst und alle anderen Dinge wahr... Dinge und Wahrnehmungen sind Erfassungen... Wenn das Universum der Bewegungsbilder zu einem der spezifischen Bilder, das in ihm ein Zentrum bildet, in Beziehung gesetzt wird, krümmt sich das Universum und umschließt das Bild, organisiert sich als dessen Umgebung.< (s94, D.)

ABF 6: Z Mögliche Selbstwahrnehmung von „Innen“ - Ausdruck

>Die Personen können handeln, wahrnehmen, empfinden, aber es entgehen ihnen die Beziehungen, die über ihr Handeln, Wahrnehmen und Empfinden bestimmen. Diese Beziehungen liegen nur in den Bewegungen der Kamera und in den Bewegungen der Personen zur Kamera.< (s270, Deleuze, G.: 1989 (1983)) >Rohmer liefert vielleicht das auffälligste Beispiel für eine Konstruktion von freien indirekten Bildern.< (s108, D.) >Vom Standpunkt des menschlichen Auges aus ist die Montage... eine Konstruktion; unter dem Gesichtspunkt eines anderen Auges... ist sie... die reine Sicht eines nichtmenschlichen Auges, eines Auges, das in den Dingen wäre.< (s115, D.) >Indem sich das Subjekt selbst wahrnimmt... sich ‚von innen‘ empfindet oder spürt... wird... Bewegung< (s96, D.) Bewegung >die aufhört, Ortsveränderung zu sein< (s134, D.) >Ausdrucksbewegung... die ein unbewegliches Element erregt.< (s97, D.)

ABF 6: „Ich ist ein anderer“ in „Ich bin ein anderer“

>Einer... Formulierung des heiligen Augustinus zufolge gibt es eine Gegenwart der Zukunft, eine Gegenwart der Gegenwart, eine Gegenwart der Vergangenheit. Zwei Personen lernen sich kennen, kennen sich aber schon und kennen sich noch nicht.< (s135, Deleuze: 1991 (1985)) >Die drei implizierten Gegenwarten nehmen sich stets zurück, widersprechen sich, löschen sich aus, ersetzen einander, schaffen sich neu, verzweigen sich und kehren zurück.< (s136, D.) >Daraus entwickelt sich ein neuer Status der Erzählhandlung: sie hört auf, das Wahre anzustreben. Es geht... nicht... um den Grundsatz ‚Jedem seine Wahrheit‘, um eine den Inhalt betreffende Variabilität. Eine Macht des Falschen substituiert und verdrängt die Form des Wahren, weil sie die Gleichzeitigkeit der inkommensurablen Gegenwarten oder die Koexistenz der nicht notwendigerweise wahren Vergangenheiten setzt.< (s174, D.) >Die Erzählung wird... darin bestehen, die verschiedenen Gegenwarten auf die unterschiedlichen Personen zu verteilen, so daß jede eine sich mögliche Verbindung bildet, während alle zusammen eine ‚unmögliche Verbindung‘ ausmachen und dadurch das Unerklärbare aufrechterhalten und wecken.< (s136, D.) >Die falsifizierende Erzählung setzt in der Gegenwart unerklärbare Differenzen.< (s174/175, D.) >Die Macht des Falschen... ist... untrennbar von einer irreduziblen Multiplizität. Ich = Ich [Moi = Moi] wird ersetzt durch ‚Ich ist ein anderer‘ [je est un autre].< (s177, D.) >Der, der von der unaufhörlichen Verdopplung seiner Gegenwart... Kenntnis nimmt, vergleicht sich mit einem Schauspieler, der automatisch seine Rolle spielt und der sein Spiel zugleich hört und sieht.< (s109, D.)



21.03-23.00': M: Finden Sie es photographisch?/ F: Nein... / M: Das ist es aber, nur, dass ich der Photoapparat bin. Das heißt, ich verwandle mich vor einer Landschaft nicht in einen Photographen, sondern in einen Photoapparat. Wenn ich aber dann später in meinem Atelier bin, dann habe ich nicht mehr dieselbe Haltung dazu. Wenn die Landschaft als solche genial ist, dann sehe ich nicht ein, warum - warum ich sie ändern sollte... Ich male sie, um mich mit einem gewissen Licht zu umgeben. Ich sauge mich voll damit und wenn was anderes dabei raus kommt - auch gut... Ich interessiere mich für den Raum, für den Himmel und für die Linie am Horizont. Ich versuche zu zeigen, dass die Erde gekrümmt ist, einzig und allein durch das Licht. Wenn es etwas gibt, was Picasso fehlt, dann ist es... die Sache mit dem Licht und dem Raum. Er glaubte vielleicht, dass das Licht und der Raum gut für ein Photo wäre, aber das stimmt nicht... Ein Photo gibt das nicht wieder, deshalb gehe ich nie von einem Photo aus, sondern verwandle mich in einen Photoapparat. Das ist was völlig anderes...

Beispiel 10:



00.50'

Filmsequenz zu Bild: 00.50'

Bild/Text davor – danach

Links: Rohmer +

Intermittierende Wellenranke

Oberfläche – Fläche – Tiefe

Bildnerischer Prozess: Bildwerk-Vorstrukturierung

Symmetrie-, Fluchtachse, Oberfläche von Bildträger

Bildgeschlossenheit/ -offenheit; Farbe / Form

→

Arabeske Bildfassung 1-6

→

Kommentierte Randmarkierungen

ABF 1: D Watteau + Intermittierende Wellenranke

Die Erfindung der intermittierenden Wellenranke, sowohl als geometrische Form als auch als Pflanzenmotiv, geschah im Raum des mykenischen Griechenlands. Die Wellenlinie läuft hier nicht in einem ununterbrochenen Fluss fort, sondern intermittiert, „ungefähr in der Mitte einer jeden auf- und absteigenden Schwingung... wodurch sich im Wellenrankenschema ein... freier oder nur innerhalb loser Fesseln sich bewegender Zug... manifestiert.“ (Riegl 1985 (1893), s124/125)



Mykenisches Motiv (Riegl) (Gombrich 1982 (1979), s195, Abb. 223)

ABF 1: X Watteau + Oberfläche - Fläche – Tiefe

„Die selbstwidersprüchliche flache Tiefe eines Bildes... scheint... in der Darstellung eines Gegenstandes in einem künstlichen Rahmenwerk zu bestehen, das den Darstellungsaspekten widerspricht... Die Integration von Inkompatiblen in einem Bild eröffnet uns etwas völlig jenseits von Natur und menschlicher Praxis: denn was wir sehen, ist eine flache Oberfläche mit einer tiefen Perspektive.“ (Polanyi 1994, s155/156)

ABF 1: BB Watteau + Bildnerischer Prozess: Bildwerk-Vorstrukturierung

Im bildnerischen Prozess wird ein Bildwerk... als Bildwerk vorstrukturiert und damit zur Bildfassung eines bestimmten Bildwerks. Als Bildfassung kann ein Bildwerk... Indikator eines bildnerischen Prozesses werden. Der Indikator eines bildnerischen Prozesses organisiert und strukturiert Zustände vorgegenständlicher Art (z. B. Vorstellungen, Ideen), indem er sie verbildlicht: Befindet sich ein Mensch im bildnerischen Prozess mit seiner Umgebung, kann er sich in seiner Sichtbarkeitserfahrung imaginativ fassen. In einen Prozess von Fragen und Antworten fordert die arabeske Bildfassung die Frage nach ihren Grenzen, ihrer Bedingung, Wirkung und Funktion immer wieder neu heraus. In einer arabesken Bildfassung werden weniger Entscheidungen getroffen, sie ist vielmehr Auslöser eines Unterscheidungsprozesses.

ABF 1: V Watteau + Symmetrie-, Fluchtachse, Oberfläche von Bildträger

Durch Zusammenfallen von Symmetrie- und Fluchtachse ist die Grotteske weder ganz an die Oberfläche gebunden, noch ‚eigenständiger‘ Bildtiefenraum. (Vgl. Piel 1962, s143)



Tafel 411, 'Schule von Fontainebleau', Grottesken-Stich um 1540

ABF 3: Y Watteau + Bildgeschlossenheit/-offenheit; Farbe/Form

„Im... Bild... 'Der Abendstern'... von... Friedrich... sind... die Formwerte... so gehalten, daß ein Teil der Formen die Bildfläche ‚komponiert‘... ein anderer sich zur Forderung der Bildgeschlossenheit neutral verhält... und ein dritter Teil sich gar nicht an die Bildgeschlossenheit hält, sondern durch das Bild und über seine Grenzen hinaus ‚zieht‘... Das Bild... ist... offen nach allen Seiten (Bildfläche) sowie nach vorne und hinten (Bildtiefenraum)... Es entsteht eine Spannung zwischen Bildgeschlossenheit und Bildoffenheit“. (Schöne 1954, s212) „Die Farben... wie die Werte... der Helle und des Dunkels... verspannen sich, weisen nicht über die Bildgrenzen hinaus... Für sie ist das Bild kein ‚Ausschnitt‘... wie für die ziehenden Wolken... Die Wolken ziehen mit dem Abendhimmelstreifen aus dem Bilde hinaus, ihre Farbe bleibt darin... Das deutet auf eine Lösung der Farbe... als Eigenwert... vom Formwert des Gegenstands (Farbenträger), die... auf die Malerei des 20. Jahrhunderts vorausweist, in der sich die Farbe... auch als Darstellungswert vom Gegenstand ablöst“. (S., s214)



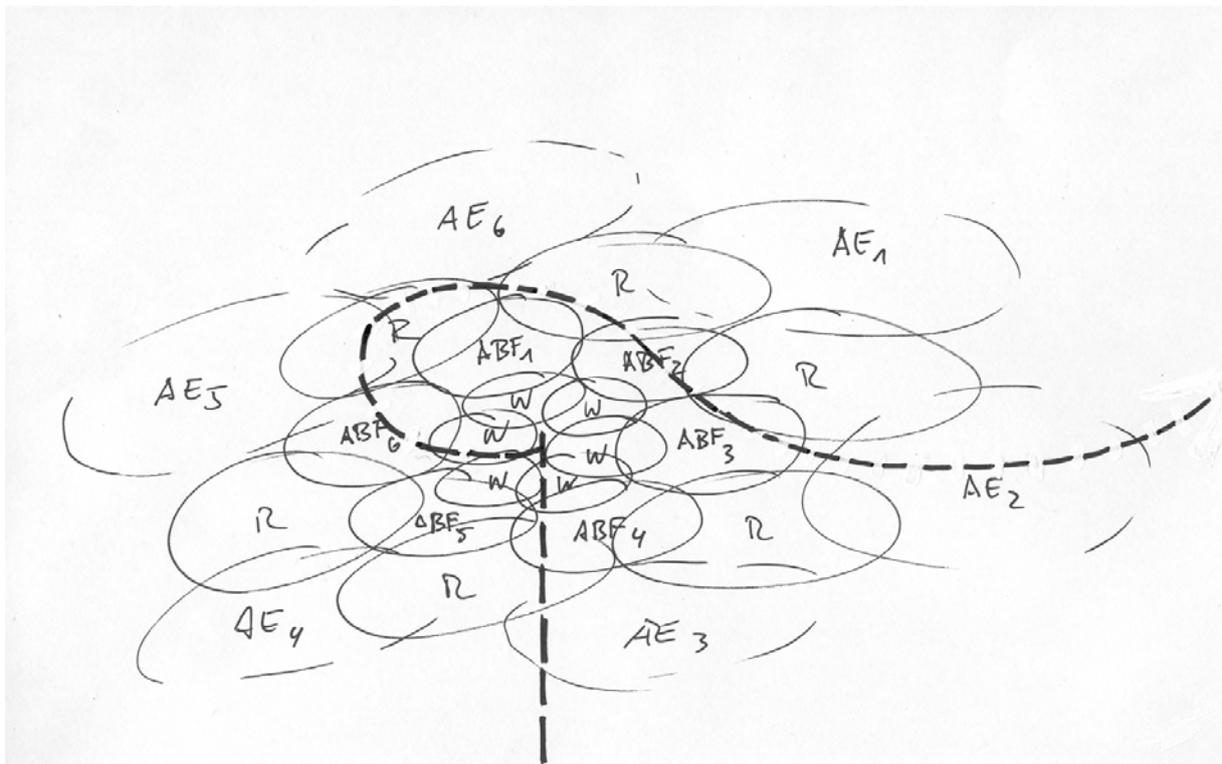
C. D. Friedrich: Der Abendstern. 1820/30

32,5 x 45 cm, Frankfurt am Main, Goethehaus (S., s213, Abb. 17)

ZUSAMMENFASSUNG

Organisationsstruktur der Studie

Erster und zweiter Teil vorliegender Studie stehen zueinander in der Einstellung der Anpassung und Abweichung.



- W = Watteau
- ABF = Arabeske Bildfassung 1-6 (Textfassung)
- R = Rohmer
- AE = Arabesker Entwurf

Die sechs Kapitel ‚Arabeske Bildfassung‘ stehen zu den sechs Prinzipien eines arabesken Entwurfs, sowie zu den sechs Motivgruppen für Watteaus Gemälde und für Rohmers Film in der Einstellung der Anpassung und Abweichung.

Arabesker Entwurf

Öffnung
 Organisation
 Figuration
 Zusammenschau
 Bedeutungslosigkeit
 Rückbezüglichkeit

Arabeske Bildfassung

Organisationsstruktur – Arabeske - Bildfassung
 Figura serpentinata
 Abgrenzungs- & Vermittlungsstruktur
 Changierender Blick der Imagination
 Darstellung, Selbstdarstellung und Sichtbarwerdung
 Musterformierung: Muster, Motive, Motivation

Watteaus ‚Ladenschild‘

Schwelle
 Figura serpentinata
 Atmosphärisches
 Changierender Blick
 Bildausgestaltung
 Motiv-Rückbezüglichkeit

Rohmers ‚Rendezvous in Paris‘

Schwelle
 Figura serpentinata
 Atmosphärisches
 Changierender Blick
 Bildausgestaltung
 Motiv-Rückbezüglichkeit

Zusammenfassende Reflexion

Vorliegende Studie war zunächst am Modus eines Möglichkeitsdenkens orientiert, für das jedes Ziel nur Zwischenergebnis, nur Partiaallösung sein kann. Damit war nicht ausgeschlossen, das „Ganze“ in den Blick zu nehmen. In diesem Sinne wurde im Einführungskapitel Robert Musil zitiert, mit seiner Forderung nach einer

„Übersicht der Gründe, der Verknüpfungen, der Einschränkungen, der fließenden Bedeutungen menschlicher Motive und Handlungen“, einer „Auslegung des Lebens“ (Musil 1922, s640)

Um Ausgestaltungen vergangener Menschenforschungen und Menschenbilder gegenwärtig und für zukünftige Möglichkeiten geöffnet zu halten, ist eine Darstellungsweise oder Geschichte vergangener Augenblicke so herauszuarbeiten, daß andere, noch nicht oder nicht mehr realisierte Darstellungsweisen oder Geschichten nicht verstellt werden. In einer solchen Organisationsstruktur sind bestimmte Zugänge vorstrukturiert, z. B. über die Auswahl eines Bestandes, der auf bestimmten Darstellungs- und Speichermedien sowie in Ordnern und Index-Verzeichnissen in bestimmter Formatierung und Systematisierung formiert ist. Verschiedene Anwender können als Verfasser zweiter Generation begriffen werden. Sie verändern die Organisationsstruktur über die Zeit der Anwendung hinaus, wenn ihre Anwendung innerhalb und in der Umgebung der Organisationsstruktur Spuren hinterlässt. Dadurch werden Zugänge aktualisiert und treten sichtbar in den Vordergrund, vor andere Zugänge, die als Hintergrund, als Möglichkeit vorstrukturiert, präsent bleiben.

Wolfgang Ernst weist darauf hin, dass Dinge gesammelt und katalogisiert werden, um sie als historisches Material verwendbar zu machen. Dabei ist,

„die Verlagerung... der... Dinge... auf Indexsysteme... selbst... als rhetorisch... zu definieren“. (Ernst W. 1996, s290/291) „Historiographie... ist... Ornament... im Sinne... der notwendigen Arabeske... Eine Bewußtwerdung der Rhetorik... ist... selbst eine rhetorische Figur der Autorreflexivität... Re-Rhetorisierung der Historiographie... heißt - allerdings unter Beibehaltung des „Vetorechts der Quellen“ (Koselleck 1977, s17-46)... jene präfigurativen Kategorien zu explizieren, die implizit... immer schon am Werk der Geschichtsdarstellung sind“. (E., s298/299)

Es bleibt die Frage nach einer dem Impliziten, „Präfigurativen“ angemessenen Explikation. Um dieser Frage nachzugehen, sei die Geschichte des Figurativen kurz umrissen, die aus westlich eingeschränkter Vorstellung so aussehen mag:

Es gibt die ikonoklastische Struktur des östlich-islamisch geprägten arabesken Musters, eine Ausschlussstruktur, in der das Figürlich-Räumliche, das Bild verboten ist. Und es gibt in der westlich geprägten ikonodulischen Kultur die Entwicklung einer Bildstruktur, die an Sichtbarwerden, Sehen und Gesehenwerden orientiert ist. Es ist eine Struktur, die das „Andere“ reflektiert. Mit der Bildkultur der Renaissance entstehen Bilder, die geprägt sind, von der Erforschung der Zentralperspektive, der Lichtüberwölbung des Bildraumes und der

Durchgestaltung eines Hell-Dunkel in Körperplastizität und Farbgebung. In den Schöpfern der Bildwerke werden Künstler-Individuen erkannt. Seit dem 18. Jahrhundert wird die Reflexion künstlerischer Bildwerke in den Bildwerken selbst explizit thematisiert. Spätestens seit Watteau gibt es Bildwerke, die als Selbstdarstellungsstrukturen den Wechselprozess zwischen metamorphotisch-figürlich-räumlichen Tendenzen und geometrisch-flächig-abstrakten Tendenzen, zwischen Einmalig-Besonderem und reproduzierbarem Muster ausgestalten. Im 20. Jahrhundert malt Malewitsch ein weißes Quadrat auf weißem Grund, das Moholy-Nagy als Projektionsschirm der figürlich/räumlichen Umgebung auffasst. Rohmer nimmt in Murnaus Faustfilm im Zusammenwirken der Lichtprojektionen von Figürlich/Räumlichem eine schimmernde Oberfläche der Leinwand wahr. Daneben entstehen im Bereich der Malerei Werke, in welchen eine Ausdifferenzierung von tendenziell Abstraktem stattfindet. Solche Bildwerke scheinen von einem Bilderverbot geprägt. Vergleichbar der östlich islamischen Arabeske weisen sie keine perspektivisch-räumliche und körperplastische Wirkung durch Licht- und Schattengebung auf. Als Beispiel seien hier Werke von Stella, Newmann oder Buren genannt. Das Bild ist hier jedoch nicht nur wie in einem ikonoklastisch geprägtem arabesken Muster negiert, sondern als in der Negation gegebenes Bildwerk reflektiert und eben als abstraktes Bildwerk ausgestaltet. Um als solches wirken zu können, wird ein Bildwerk, als Teil des Gesamtwerks eines einzigen Künstlers, auf einen Schöpfer zurückbezogen.

Es entsteht die Frage, inwieweit durch solche Ausgestaltungen der Wechselprozess zwischen der Existenz des reflektierenden Schöpfers eines Bildwerks und der Insistenz des Menschen als Geschöpf einer Bildkultur sichtbar wird; einer Kultur, in der das Figurative an sich nicht hinterfragt ist und noch viel weniger das Präfigurative expliziert wird.

Vision: Zum einen gestaltet sich Figürliches, das noch nicht im Streumuster des weißen Rauschens aufgegangen ist, wie ein Archipel aus, das durch die Erosion Umriss vereinzelter Figurationen ausbildet, bevor es unsichtbar wird. Zum anderen bilden sich im weißen Rauschen aus Figürlichem zusammengesetzte dunkle Löcher, bis die Reste des weißen Rauschens sichtbar werden, als Risse eines porösen Dunklen.

Ziel vorliegender Studie ist es, wie ein schimmernder Goldrahmen einen gleitenden Blick zwischen Bild und Nicht-Bild herauszufordern, sich als Abgrenzungs- und Vermittlungsstruktur zwischen der ikonoklastisch geprägten Musterstruktur und der Individual-Struktur eines Bildwerks auszugestalten.

Die Studie ist zunächst als arabesker Entwurf an den sechs Prinzipien einer islamisch geprägten Ausgestaltung orientiert. Im Hinblick auf ein Bildwerk gestaltet sie sich als vorliegende Textfassung aus, die eine arabeske Bildfassung anstrebt. Die Voraussetzung für eine arabeske Bildfassung sind bestimmte Bildwerke, die zu dieser Bildfassung in Anpassung und Abweichung eingestellt sind.

„Edgar Wind führt den Nachweis, daß das, was auf den ersten Blick wie ein „circulus vitiosus“ aussieht, nichts anderes als ein „circulus methodicus“ ist, in dessen Verlauf sich „Werkzeug“ und „Objekt“ an- und durcheinander bewähren, - wie denn die... alte

Geschichte von der Balancierstange". (Panofsky 1992(1924), s96; darin vgl. Wind 1926, s609ff)

Der Sohn fragt den Vater, wieso der Seiltänzer nicht vom Seil fällt. Der Vater antwortet ihm, dieser halte sich doch an der Balancierstange fest. Der Junge fragt weiter, warum denn die Balancierstange nicht runterfalle. Darauf erwidert der Vater, der Seiltänzer halte sie doch fest. Das „sich Festhalten“ an der Balancierstange wird ermöglicht, weil diese als Werkzeug, das als eigener Körper auf den Körper des Tänzers wirkt, sich zugleich an dessen Körperbewegung anpasst und doch die Bewegungswirkung des in Bewegung gebrachten eigenen Körpers (Schwerkraft und andere energetische Kräfte) behält; dadurch weicht sie von ersterem ab, wodurch sie wiederum zurückwirkt, indem sich der Tänzer auf ihre Bewegung konzentriert, und versucht, sich über diese Bewegung selbst in Griff zu halten. Durch diese Bewegung wird das „auf dem Seil Gehen“ ermöglicht. Die Seilbewegung verhält sich in Anpassung und Abweichung zur Bewegung der Balancierstange und zur Bewegung des Seiltänzers. Die Balancierstange ist in ihrer Doppelorientierung zu kennzeichnen: Einmal in ihrer Ausrichtung auf das Seil, dessen Befestigung an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit... zum anderen auf den Seiltänzer und seine Geschichte. Seiltänzer, Balancierstange und Seil stehen miteinander in Beziehung über ihr Eingebundensein in einen Zeitverlauf zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Soll die Technik des Seiltanzes nicht nur als stereotypes Muster erforscht werden, sondern das Ensemble Seiltänzer-Balancierstange-Seil sichtbar werden, ist sie durch ein bestimmtes Fallbeispiel auszugestalten. Der dreifache Verbund: Seiltänzer-Balancierstange-Seil sei als Figur-Grundbeziehung aufgefasst: Analog zum Verbund der Oberfläche: Wahrnehmung – Ornament (Arabeske) – Gebilde , sowie zum Verbund: Verfasser – Fassungsstruktur – Bildwerk.

Das Gemälde ‚Ladenschild für den Kunsthändler Gersaint‘ von Antoine Watteau und der Film ‚Rendezvous in Paris‘ von Eric Rohmer konnten als Auslöser für diese Studie wirken, indem die beiden Bildwerke durch die Verfasserin als Indikatoren einer arabesken Organisationsstruktur für Bildfassungen aktualisiert wurden. Der Entwicklung einer arabesken Organisationsstruktur für Bildfassungen entspricht weniger eine Methodologie als ein methodisches Verfahren: Ein Verfahren, um Bildwerke sichtbar werden zu lassen. Dazu werden die Bildwerke in einen Zustand der Vorstrukturierung des Ausdrucks versetzt. Die arabeske Organisationsstruktur hält Bildwerke als Ausgestaltungen der Vergangenheit für die Gegenwart und eine mögliche Zukunft geöffnet. Sie gestaltet sich als Frage nach ihren Oberflächenwirkungen, -funktionen und -bedingungen aus. Ziel der Studie ist es, dem ‚Ladenschild‘ und dem Film ‚Rendezvous in Paris‘ das Indikatorische zurückzugeben, sie als verwirklichte Möglichkeit sichtbar werden zu lassen.

Sowohl Watteaus ‚Ladenschild‘ als auch Rohmers ‚Rendezvous in Paris‘ erzeugen bei der Verfasserin einen Gesamteindruck, der schwankt, ob es sich hier um ein Sichtbarmachen oder ein Sichtbarwerden handelt. Jedes der Bildwerke besteht aus einem Ensemble von Indikatoren, die den Eindruck erwecken, als ob sie durch eine bestimmte Verbildlichung von Welt alles Mögliche verborgen halten. Sie lassen im Verborgenenhalten aller möglichen Ausgestaltungen von Welt eine Welt sichtbar werden, die in Ausschnitten gefasst ist. Das Gemälde Watteaus und der Film von

Rohmer sind demnach davon geprägt, selbst Fassung zu sein. Sie wirken als Bildfassungsstrukturen, die anderes als bestimmtes Motiv, als verwirklichte Möglichkeitsform ausgestalten. Das ist eine Form, die Bedeutungslosigkeit schafft und mit allem Möglichen gefüllt werden kann, aber nicht muß. Indem die Bildwerke als Fassungsstrukturen auf anderes weisen, sind sie, über den Umweg des Vorbeizeigens an sich selbst, auf sich selbst zurückgewendet. Sie stellen sich selbst verhüllend dar.

Der Film von Rohmer wirkt als Bildfassungsstruktur, die sich in ihren bildlichen und bildnerischen Mitteln darstellt: als bestimmtes Licht, Dunkel, bestimmte Technik, Farbe, Bewegung, Sprache, Geste, Materie, bestimmter Ausdruck einer bestimmten Zeit eines bestimmten Orts, eines bestimmten Denkens, Fühlens und Handelns, als bestimmte Ablichtung von Gemälden, Menschen, Figuren Darstellern und Selbstdarstellern, als bestimmte Selbstdarstellung des Filmemachers. Ein bestimmtes Gemälde von Picasso wird als Motiv für eine bestimmte Bildfassung, die Bildfassung ‚Rendezvous in Paris‘ sichtbar. Der Film wiederum ist eine bestimmte Bildfassung eines bestimmten Gemäldes Picassos.

Das ‚Ladenschild‘ Watteaus wirkt als Fassungsstruktur seiner selbst, indem es Motive der Tafelbild-, Dekoration-, Theater- und Ladenschildmalerei aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sichtbar werden lässt. So war das Motiv der Rückenfigur zu Watteaus Zeit in der Bildtradition bereits etabliert, als Zeichen mit der Bedeutung einer Einführungsfigur, die den Betrachter in ein Bild führt. Als solche ist sie schließlich zur austauschbaren Informationskapsel und in ihrer häufigen Verwendung zum Klischee geworden. Die geglättete Oberfläche des Klischees der Rückenfigur wird nicht mehr sichtbar; sie schimmert nicht mehr, sondern blendet. Erst durch die Differenzausgestaltung zwischen bestimmten, durch einen Verfasser gewählten, Klischees kann sich ein Zwischenraum ausbilden, der eine zum Klischee gewordene Musterfigur umhüllt und sie als eine verwirklichte Möglichkeit sichtbar werden lässt.

Eine arabeske Organisationsstruktur für Bildfassungen zielt nicht auf Schlussfolgerungen. Schlussfolgerungen würden die Differenzen negieren, die bestimmte Bilder in deren Ähnlichkeiten und Unterschieden, deren Anpassung und Abweichung zum Umgebenden sichtbar werden lassen. Gerade im Verborgenen, durch die Ausbreitung von Sinnüberschuß, werden Bildwerke sichtbar. Das Mittel dazu ist ein „changierender“ Blick auf begrenzte Musterschnitte, in dem sich ein atmosphärischer Raum zwischen den Musterfiguren ausbildet. Dazu wurden Fassungsvorlagen erstellt, welche arabeske Bildfassungen vorstrukturieren.

Der Verfasser einer bestimmten Organisationsstruktur wird zum Verfasser durch die Wahl zwischen verschiedenen möglichen Einstellungen. Mit seiner Wahl ist aus Möglichkeiten durch Zufall – unbewusster oder bewusster Entscheidung – die Notwendigkeit einer bestimmten Entscheidung entstanden. Möglicherweise hat er sich entschieden, selbst die Einstellung einer arabesken Organisationsstruktur einzunehmen; sich selbst im Zeitverlauf von Vergangenheit – Gegenwart – Zukunft zu fassen und als Ensemble aus Klischees und Motiven auszugestalten, das den Verfasser als atmosphärischen Zwischenraum sichtbar werden lässt.

„Das Wissen, das die Grenzen... erreicht hat, hört auf, Vorschläge zu machen, und bleibt bei Betrachtungen und Beschreibungen... der Phänomene stehen. So lernt das Herz, dass die innere Bewegung, die uns vor den Gesichtern der Welt hinreißt, nicht von deren Tiefe, sondern von der Mannigfaltigkeit dieser Gesichter herrührt. Die Auslegung ist wichtig“. (Camus 1950, s123)

LITERATURVERZEICHNIS

ADORNO, Theodor, W.: Soziologische Schriften I. Hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1979 (Literaturangabe aus: HENATSCH 1995)

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max.: Schema der Massenkultur. Kulturindustrie (Fortsetzung). In: Adorno, GES, Bd. 3, Frankfurt/M 1984 (Literaturangabe aus: WINKLER 1997)

ALBERTI, Leon, Battista: Della Pittura... Libre tre. Drei Bücher über die Malerei. Kleinere kunsttheoretische Schriften. Hrsg. u. übers. v. Hubert Janitschek, (Wiener Quellenschriften, XI) Wien 1877 (Literaturangabe aus: SCHÖNE 1979)

ALPERS, Svetlana: Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts. Köln 1985 (Literaturangabe aus: GRAEVENITZ 1994)

ARENDDT, Hannah: Vom Leben des Geistes. Das Denken. Bd. 1. Hrsg. v. Mary McCarthy, übers. v. Hermann Vetter. München/Zürich 1979 [Original 1971]

AUTHIER, Michel: Die Geschichte der Brechung und Descartes` vergessene Quellen. In: Michel Serres (Hrsg.): Elemente einer Geschichte der Wissenschaften. Übers. v. Horst Brühmann, Frankfurt am Main 1998

AVENARIUS, Ferdinand: Reklame und Kultur. In: Kunstwart, 1908 (Literaturangabe aus: HENATSCH 1995)

BACH, Friedrich, Teja: Struktur und Erscheinung. Untersuchungen zu Dürers graphischer Kunst. Berlin 1996

BARCK, Karlheinz: „Umwandlung des Ohrs zum Auge“. Teleskopisches Sehen und ästhetische Beschreibung bei Alexander von Humboldt. In: Bernhard J. Dotzler und Ernst Müller (Hrsg.): Wahrnehmung und Geschichte. Markierungen zur Aisthesis materialis. (Forschungsschwerpunkt Literaturwissenschaft) Berlin 1995

BAUDELAIRE, Charles: Salon de 1845. In: ders. Oeuvres complètes, ed. Claude Pichois. Brüssel 1968 (Literaturangabe aus: BUSCH 1985)

BAUDELAIRE, Charles: Correspondance. 2 Bde. Hrsg. v. Claude Pichois und Jean Ziegler. Paris, 1973 (Literaturangabe aus: SEGUIN 1996)

BAUDELAIRE, Charles: Le spleen de Paris, Pariser Spleen. In: Ders.: Prosadichtungen, Heidelberg 1974 (Literaturangabe aus: THIESSEN 1990/97)

BAUDELAIRE, Charles: Das Schöne, die Mode und das Glück. Constantin Guys, der Maler des modernen Lebens. (Schriften zur Kunsttheorie IV) Hrsg. v. Hein Stünke. Übers. v. Max Bruns, Berlin 1988 [1863]

BAUER, Hermann: Rocaille. Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs. (Neue Münchner Beitr. z. Kunstgesch. 4) Berlin 1962

BAUER, Hermann: Rokokomalerei. Sechs Studien. Mittenwald 1980

BAUER, Hermann / SEDLMAYR, Hans: Rokoko. Struktur und Wesen einer europäischen Epoche. Köln 1991

BAUER, Michaela: Die Fahrt ins Blaue oder die Watteausche Mustergültigkeit. (unveröffentl.) München 1990

BATAILLE, Georges: Der verfehnte Teil. In: Die Aufhebung der Ökonomie. München 1985 [Original frz. 1949] (Literaturangabe aus: WINKLER 1997)

BAXANDALL, Michael: Löcher im Licht. Der Schatten und die Aufklärung. Hrsg. v. Gottfried Boehm und Karlheinz Stierle, aus dem Engl. übers. v. Heinz Jatho, München 1998

BAZIN, André: Qu'est-ce que le cinéma? Paris 1975 [deutsch: Was ist Kino? Köln 1975] (Literaturangabe aus: DELEUZE 1989)

BECK, Hanno: Alexander von Humboldts, 'Essay de Pasigraphie', Mexiko 1803/04. In: Forschungen und Fortschritte. Nachrichtenblatt der deutschen Wissenschaft und Technik, 32. Jg., H. 2, Berlin Februar 1958 (Literaturangabe aus: BARCK 1995)

BEHNKE, Kerstin: Arabeske (und) Bedeutung bei Kant, Goethe, Hegel und Friedrich Schlegel. In: Susi Kotzinger / Gabriele Rippl (Hrsg.): Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. (Konferenz des Konstanzer Graduiertenkollegs <Theorie der Literatur> veranstaltet im Oktober 1992) Amsterdam/Atlanta 1994

BENJAMIN, Walter: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik. Hrsg. v. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt 1973 (Literaturangabe aus: BUSCH 1985)

BENJAMIN, Walter: Das Passagen-Werk. Frankfurt am Main 1982 (Literaturangabe aus: THIESSEN 1990/97)

BENJAMIN, Walter: Gesammelte Schriften, Bd. VII.1, Frankfurt am Main 1989 (Literaturangabe aus: BARCK 1995)

BENNETT, Charles H.: Logical Depth and Physical Complexity. Herken, o. A., 1988 (Literaturangabe aus: WIENER 1996)

BENOÎT, Paul und MICHEAU, Françoise: Die Araber als Vermittler? In: Michel Serres (Hrsg.): Elemente einer Geschichte der Wissenschaften. Übers. v. Horst Brühmann, Frankfurt am Main 1998

BENSE, Max: Zeichen und Design. Semiotische Ästhetik. (Internationale Reihe Kybernetik und Information Band 5) Baden-Baden 1971

BERCKEN, von der, Erich: Über einige Grundprobleme der Geschichte des Kolorismus in der Malerei. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, München 1928. (Literaturangabe aus: Schöne 1979)

BERGSON, Henri: Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist, Hamburg 1991. [Original frz.: 1896] (Literaturangabe aus: WINKLER 1997)

BERLINER, Rudolf / EGGER, Gerhart: Ornamentale Vorlagenblätter. 15.-17. Jahrhundert. Bd 2, München 1981

BERTSCH, Christoph: Industrielle Revolution in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts. In: „Technik und Kultur“, Bd. VII (hrsg. v. Georg-Agricola-Gesellschaft), Düsseldorf 1994

BERTSCH, Christoph / VOGELBERGER, Vera: Französische Lithographen aus der Frühzeit von Automobil und Aeroplan. In: Weltkunst 2/1988 (Literaturangabe aus: BERTSCH 1994)

BLOCH, Ernst: Experimentum Mundi. Frankfurt am Main 1975 (Literaturangabe aus: RAULET 1987)

BLUMENBERG, Hans: Die Lesbarkeit der Welt. Frankfurt am Main 1981 (Literaturangabe aus: BACH 1996)

BOEHM, Gottfried: Bild und Bilderverbot. Perspektiven zu einer Bildgeschichte unveröffentl. Vortragsmanuskript 1988

BOEHM, Gottfried: Die Wiederkehr der Bilder. In: Ders. (Hrsg.): Was ist ein Bild? (Bild und Text) München 1994

BOERLIN-BRODBECK, Yvonne: Antoine Watteau und das Theater. Basel 1973

BÖRSCH-SUPAN, Helmut: Watteau. (Führer zur Ausstellung im Schloß Charlottenburg), Berlin 1985

BOLZANO, Bernard: Paradoxien des Unendlichen. Hrsg. v. A. Höfler, Hamburg 1955 [1921Original Leipzig 1851] (Literaturangabe aus: SÉGUIN 1996)

BOUDAILLE, Georges: Gauguin. Paris/Köln ohne Jahresangabe

BOURDIEU, Pierre: Die historische Genese einer reinen Ästhetik. In: Gebauer, Gunter / Wulf, Christoph (Hrsg.): Praxis und Ästhetik. Neue Perspektiven im Denken Pierre Bourdieus. Frankfurt am Main 1993

BRINCKMANN, Maria: Nachwort.: In: (Kat. D. Museums für Kunst und Gewerbe) Plakat-Ausstellung. Hamburg 1896 (Literaturangabe aus: HENATSCH 1995)

BROCK, Bazon: Zur Ikonographie der gegenstandslosen Kunst. In Bazon Brock / Achim Preiß (Hrsg.): Ikonographia. Anleitung zum Lesen von Bildern. (Festschrift Donat de Chapeaurouge) München 1990

BRÜDERLIN, Markus: Ornamentale Gebärde abstrakter Malerei. In: (Kat.) Thomas Werner. Karlsruhe 1990 (Literaturangabe aus: BRÜDERLIN 1994)

BRÜDERLIN, Markus: Die Einheit in der Differenz. Die Bedeutung des Ornaments für die abstrakte Kunst des 20. Jahrhunderts. Von Phillip Otto Runge bis Frank Stella. O. A. (Diss. GH Wuppertal) 1994

BRÜDERLIN, Markus: Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog. (Fondation Beyeler, Ausstellungskatalog) Basel/Köln 2001

BRYSON, Norman: Word and Image. French painting of the Ancien Régime. Cambridge/London/New Rochelle/NewYork/Melbourne/Sydney 1986

BUDDEMEIER, Heinz: Panorama, Diorama, Photographie, Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert. (=Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, Texte und Abhandlungen, Bd. 7) München 1970 (Literaturangabe aus: BUSCH 1985)

BÜCKING, Johann, Jacob, Heinrich: Anweisung zur Geheimen Correspondenz systematisch entworfen. Wolfenbüttel 1804 (Literaturangabe aus: RIEGER 1994)

BUREN, Daniel: Rahmen (1970). In: D.B. (Kat.), Stuttgart 1990 (Literaturangabe aus: BRÜDERLIN 1994)

BUSCH, Werner: Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin 1985

BUSCH, Werner: Die graphische Gattung Capriccio - der letztlich vergebliche Versuch, die Phantasie zu kontrollieren. In: Mai, Ekkehard (Hrsg.): Das Capriccio als Kunstprinzip. Köln/Zürich/Wien 1996/97

BUTLER, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt am Main 1991 [Original: 1990] (Literaturangabe aus: WINKLER 1997)

CAMUS, Albert: Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde. Bad Salzig/Düsseldorf 1950

CANTOR, Georg: Gesammelte Abhandlungen mathematischen und philosophischen Inhalts. Hrsg. v. E. Zermelo, Berlin 1932 [Hildesheim 1966] (Literaturangabe aus: SÉGUIN 1996)

CANTOR, Georg: Grundlagen einer allgemeinen Mannigfaltigkeitslehre, [1883]. Auszüge in: Oskar Becker: Grundlagen der Mathematik in geschichtlicher Entwicklung, Frankfurt am Main 1975 [1954] (Literaturangabe aus: DOTZLER 1996)

CASSIRER, Ernst: Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance. 5. Aufl. Darmstadt 1977 [Original: Leipzig/Berlin 1927] (Literaturangabe aus: BACH 1996)

CAYLUS, A. C. P., Comte de : Vie de Watteau. [Vortrag vor der Pariser Akademie, 3. Febr. 1748] (Literaturangabe aus: GRASSELLI / ROSENBERG 1984)

CHASTEEL, André: Die Grotteske, Streifzug durch eine zügellose Malerei. Übers. v. Horst Günther, Berlin 1997 [Original Paris 1988]

CLEINOW: Über Arabesken und Grottesken. [1795]. O. A. (Literaturangabe aus: LÜTTICHAU 1983)

COINEAU, Yves / KRESLING Biruta: Bionik - Die Technik lernt von Tieren und Pflanzen. Naturhistorisches Museum Paris, Paris 1987

COMENIUS, Johann Amos: Das Labyrinth der Welt und das Paradies des Herzens. Luzern/Frankfurt am Main 1970 [Original 1623] (Literaturangabe aus: DOTZLER 1996)

COXETER, H. S. M. u. a. (Hrsg.): Maurits Cornelis Escher. Art and Science. Amsterdam/NewYork/Oxford/Tokio 1986 (Literaturangabe aus: KITTLER / KOMMERELL, 1993)

CRAMER, Thea: Über die Beziehung des Zwischenmediums zu den Transformations- und Kontrasterscheinungen. In: Zeitschrift für Sinnesphysiologie, LIV, 1922. Wiederabdruck in E. R. Jaensch u. a. : Über Grundfragen der Farbenpsychologie. Leipzig 1930 (Literaturangabe aus: SCHÖNE 1979)

CREUZER, Friedrich: Symbolik und Mythologie der alten Völker besonders der Griechen. Erster Theil. Erste Ausgabe 1810. Zweite umgearbeitete Ausgabe, Leipzig/Darmstadt 1819 (Literaturangabe aus: BUSCH, 1985)

DANTO, Arthur, C.: Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst. Übers. v. M. Looser, Frankfurt am Main 1984 [Original 1981] (Literaturangabe aus: WIESING 2000)

DANTO, Arthur, C.: Die Malerei jenseits der Geschichte. In: Neue Rundschau. Poesie und Erlösung. Hrsg. von Martin Bauer, Helmut Mayer und Uwe Wittstock. Heft 4. Frankfurt am Main 1997

DELEUZE, Gilles: Logik des Sinns. (Aesthetica) Hrsg. v. Karl Heinz Bohrer, übers. v. Bernhard Dieckmann, Frankfurt am Main 1993 [Original frz. Paris 1969]

DELEUZE, Gilles: Proust und die Zeichen. Übers. v. Henriette Beese. Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1978 (Literaturangabe aus: DUGAST 1996)

DELEUZE, Gilles: Die Falte. Leibniz und der Barock.. Übers. v. Ulrich Johannes Schneider, Frankfurt am Main 1995 [Original Paris 1988]

DELEUZE, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Übers. v. Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann, Frankfurt am Main 1989, 1. Aufl. 1997 [Original frz. Paris 1983]

DELEUZE, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2. Übers. v. Klaus Englert, Frankfurt am Main 1991, 1. Aufl. 1997 [Original frz. Paris 1985]

DENIS, Maurice: Théories 1890-1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique. Paris 1920. [Original 1890] (Literaturangabe aus: BRÜDERLIN 1994)

DERRIDA, Jacques: Grammatologie. Übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. 3. Aufl. Frankfurt am Main 1990 (Literaturangabe aus: BACH 1996)

DEZALLIER D'ARGENVILLE, A.-J.: Abrégé de la vie des plus fameux peintres. Paris 1745, Bd.2 (Literaturangabe aus: REES 1996)

DICTIONNAIRE universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux. Nancy 1734 (Literaturangabe aus: REES 1996)

DOESBURG, Theo, van: Farbe im Raum. In: Die Form (Werkbundzeitschrift) Zit. Nach: (Kat.) Malerei-Wand-Malerei. Graz 1929 (Literaturangabe aus: BRÜDERLIN 1994)

DOTZLER, Bernhard J. / MÜLLER, Ernst (Hrsg.): Wahrnehmung und Geschichte. Markierungen zur Aisthesis materialis (Literaturforschung, hrsg. im Auftrage des Forschungsschwerpunktes Literaturwissenschaft v. Eberhard Lämmert) Berlin 1995

DOTZLER, Bernhard J.: Papiermaschinen. Versuch über Communication & Control in Literatur und Technik. Berlin 1996

DOTZLER, Gerhart: Ornament als Zeichen. Methodologische Probleme der archäologischen Interpretation. (Arbeiten zur Urgeschichte des Menschen, Band 8 Hrsg. v. Helmut Ziegert, Frankfurt am Main/Bern/ New York/Nancy 1984

DROSDOWSKY, Günther u. a. (Hrsg.): Duden. Bd.5. Bearbeitet v. Wolfgang Müller u. a.. Mannheim 1974

DÜNKELSBÜHLER, Ulrike: Kritik der Rahmen-Vernunft. Parergon-Versionen nach Kant und Derrida. München 1991 (Literaturangabe aus: BEHNKE 1994)

DÜRER. Schriftlicher Nachlass. Bd. I-III. Hrsg von Hanns Rupprich, Berlin 1969 [1956] (Literaturangabe aus: BACH 1996)

DÜRER, Albrecht: Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit. Faksimiledruck, hrsg. v. Alvin Jaeggli, Zürich 1966 [Original 1525] (Literaturangabe aus: GRAEVENITZ 1994)

DÜRER, Albrecht: Das Gebetbuch Kaiser Maximilians. Der Münchner Teil mit den Randzeichnungen von Albrecht Dürer und Lucas Cranach d. Ae., Rekonstruierte Wiedergabe, Einführung von Hinrich Sieveking, München 1987 [Original 1514/15] (Literaturangabe aus: GRAEVENITZ 1994)

DUGAST, Jacques: Raum-Zeit-Strukturierung in der Erzählprosa der Moderne. Marcel Proust und Georg Simmel. In: FRANKE, Ursula / PAETZOLD, Heinz (Hrsg.): Ornament und Geschichte. Studien zum Strukturwandel des Ornaments in der Moderne. Bonn 1996

ECO, Umberto: Das offene Kunstwerk. Frankfurt am Main 1977 [Original Mailand 1962] (Literaturangabe aus: HENATSCH 1995)

ECO, Umberto: Sémiologie des messages visuels. In: Communications, Nr. 15. Paris 1970. (Literaturangabe aus: DELEUZE 1991)

ERNST, Jutta: Edgar Allan Poe und die Poetik des Arabesken. Würzburg 1996

ERNST, Wolfgang: Rhetorik des Ornaments. In: Ursula Franke / Heinz Paetzold (Hrsg.): Ornament und Geschichte. Studien zum Strukturwandel des Ornaments in der Moderne. (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft: Beiheft 2) Bonn 1996

EPSTEIN, Jean: Écrits sur le cinéma. Band 1. Paris 1974 (Literaturangabe aus: DELEUZE 1989)

FIORELLO, Johann Dominik: Über die Grotteske. Göttingen 1791

FIRTH, J. R.: Papers in Linguistics. 1934-1951. London/NY/Toronto 1957 (Literaturangabe aus: WINKLER 1997)

FLAM, Jack: A Continuing Presence: Western Artists/African Art. In: Daniel Shapiro: Western Artists/African Art. The Museum of African Art, New York 1994 (Literaturangabe aus: DANTO 1994)

FLEMMING, Willi: Deutsche Kultur im Zeitalter des Barocks. Konstanz 1960 (Literaturangabe aus: RAULET 1987)

FLUSSER, Vilém: Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien. [Schriften, Band 1; 1978-93] Hrsg. v. Stefan Bollmann und Edith Flusser, Bensheim/Düsseldorf 1993

FLUSSER, Vilém: Typen und Charaktere. Vortrag für die Typographische Gesellschaft, München 8. Okt. 1991. München 1993

FORREST, Neil: Ornamentale Felder. Übers. Fritz Schneider. In: Arch+, Heft 159/60, Mai. Aachen 2002

FOUCAULT, Michel.: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Übers. von Ulrich Köppen, Frankfurt am Main 1974 [1971, Original frz. 1966](Literaturangabe aus: BACH 1996)

FRANCASTEL, Pierre (Hrg.): Robert Delaunay. Du cubisme à l'art abstrait. Paris 1957 (Literaturangabe aus: DELEUZE 1991)

FRANKE, Ursula: Bausteine für eine Theorie ornamentaler Kunst. Zur Autonomisierung des Ornaments bei Karl Philipp Moritz. In: Ursula Franke / Heinz Paetzold (Hrsg.): Ornament und Geschichte. Studien zum Strukturwandel des Ornaments in der Moderne. (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft: Beiheft 2) Bonn 1996

FRIEDRICH, Hugo: Die Struktur der modernen Lyrik. Hamburg 1956 (Literaturangabe aus: PIEL)

FUKAI, Akiko: Fashion; Die Sammlung des Kyoto costume Institute, Eine Modegeschichte vom 18. bis 20. Jahrhundert. Übers. a. d. E. v. A. Mayerhofer und M. Welt. Kyoto/Köln 2002

GADAMER, Hans-Gregor: Wahrheit und Methode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen 1975 [Original: 1960] (Literaturangabe aus: WINKLER 1997)

GAETHGENS, Thomas, W. (Hrsg.): Schloss Charlottenburg, Berlin. (Museen, Schlösser und Denkmäler in Deutschland) o. A. 1995

GARDIN, Jean-Claude: Code pour l'analyse des ornements. Paris 1978

GAUGUIN, Paul: Lettres à sa femme et ses amis. Hrsg. v. Maurice Malihgue, Paris 1946. (Literaturangabe aus: BRÜDERLIN 1994, darin zit. nach Werner Hofmann: Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit. Köln 1970)

GEBAUER, Gunter / WULF, Christoph: Zeitmimesis. In: Dieselben (Hrsg.): Praxis und Ästhetik. Neue Perspektiven im Denken Pierre Bourdieus. Frankfurt am Main 1993

GEHLEN, Arnold: Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei. Bonn/Frankfurt am Main 1960 (Literaturangabe aus: BRÜDERLIN 1994)

GERSAINT, Edme-François: Abrégé de la vie d'Antoine Watteau : Catalogue raisonné des diverses curiosités du cabinet de feu M. Quentin de Lorangère. Paris 1744. (Literaturangabe aus: GRASSELLI/ROSENBERG 1985)

GÖDEL, Kurt: Über formal unentscheidbare Sätze der Principia Mathematica und verwandter Systeme. Monatshefte für Mathematik und Physik 38. O. A. 1931 (Literaturangabe aus: SEGUIN 1996)

GOETHE, Johann Wolfgang v.: Arabesken (Xenion). In ders.: Werke [= Hamburger Ausgabe], 10. Auflage. München 1974 (Literaturangabe aus: BEHNKE 1994)

GOETHE, Johann Wolfgang v.: Von Arabesken. In: Berliner Ausgabe. Hrg. v. Siegfried Seidel. Bd. 19 Berlin-Weimar 1973. (Literaturangabe aus: BEHNKE 1994)

GOLDMAN, Judith: Frank Stella. (Kat., Haus der Kunst) Madrid/München 1996

GOLDSCHMIDT, Victor: Le système stoicien et l'idée de temps. Paris 1953 (Literaturangabe aus: DELEUZE 1993)

GOMBRICH, Ernst: Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Köln 1967 (Literaturangabe aus: BOEHM 1994)

GOMBRICH, Ernst. H.: Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens. Übers. v. Albrecht Joseph, Stuttgart 1982 [Original London/Oxford 1979]

GONCOURT, Edmond/Jules de: L'Art du dix-huitième siècle. 1. Watteau-Chardin-Boucher-La Tour, (Oeuvres complètes I-III) Genf/Paris 1985

GRABAR, Oleg: Die Entstehung der islamischen Kunst. Übers. v. Frank Rainer Scheck, Köln 1977 [Original New Haven 1973]

GRAEVENITZ, Gerhart von: Das Ich am Rande. Zur Topik der Selbstdarstellung bei Dürer, Montaigne und Goethe. (Konstanzer Universitätsreden 172) Konstanz 1989

GRAEVENITZ, Gerhart von: Das Ornament des Blicks. Über die Grundlagen des neuzeitlichen Sehens, die Poetik der Arabeske und Goethes „West-östlichen Divan“. Stuttgart/Weimar 1994

GRAEVENITZ, Gerhart v.: Locke, Schlange, Schrift. Poetologische Ornamente der Lyrik (Zesen, Klopstock, Goethe, Handke) In: Susi Kotzinger / Gabriele Rippl (Hrsg.): Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. (Konferenz des Konstanzer Graduiertenkollegs <Theorie der Literatur> veranstaltet im Oktober 1992) Amsterdam/Atlanta 1994

GRASSELLI, Margret Morgan / ROSENBERG, Pierre: Watteau. 1684 - 1721. (Ausstellungskatalog) Washington/Paris/Berlin 1984/85

GUDERIAN, Dietmar: Mathematik in der Kunst der letzten dreissig Jahre. Von der magischen Zahl über das endlose Band zum Computerprogramm. Ludwigshafen am Rhein 1987

GUICHARD-MEILL: Henri Matisse. Zürich 1968 (Literaturangabe aus: BRÜDERLIN 1994)

GUILBAULT, Serge: How New York stole the Idee of Modern Art. (Univ. of Chicago Press) 1983 (Literaturangabe aus: BRÜDERLIN 1994)

GUILBAUT, Serge: Kunstvorhang und Eiserner Vorhang: Perspektiven der Kunstkritik im Jahre 1948. In: (Kat.) Extra Muros – Zeitgenössische Schweizer Kunst. Musée d'Art et d'Histoire, Neuchâtel 1991 (Literaturangabe aus: BRÜDERLIN 1994)

HANKEL, Hermann: Untersuchungen über die unendlich oft oszillierenden u. unstetigen Funktionen. In: Oskar Becker: Grundlagen der Mathematik in geschichtlicher Entwicklung. Frankfurt am Main 1975 (Literaturangabe aus: DOTZLER 1996)

HEGEL, Georg, Wilhelm, Friedrich: Ästhetik. Hrsg. v. Friedrich Bassenge. Berlin 1955 (Literaturangabe aus: KROLL 1987)

HEGEL, Georg, Wilhelm, Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. 3. In: ders. Werke, Bd. 15, Frankfurt 1970 (Literaturangabe aus: BUSCH 1985)

HEINRICH, Klaus: Versuch über die Schwierigkeit „Nein“ zu sagen. Frankfurt 1964 (Literaturangabe aus: THIESSEN 1990/97)

HENATSCH, Martin: Die Entstehung des Plakates. Eine rezeptionsästhetische Untersuchung. Hildesheim/Zürich/NewYork 1995

HETZER, Theodor: Über Dürers Randzeichnungen im Gebetbuch Kaiser Maximilians. In: Ders., Die Bildkunst Dürers. Hrsg. von Gertrude Berthold. Mittenwald/Stuttgart 1982 (Literaturangabe aus: BACH 1996)

HETZER, Theodor: Das Ornamentale und die Gestalt. Stuttgart 1987 (Literaturangabe aus: BRÜDERLIN 1994)

HOCKE, G. R.: Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur. Hamburg 1987 [Original 1957] (Literaturangabe aus: KOTZINGER 1994)

HOFFMANN, Klaus: Neue Ornamentik, Kunst und Ornament im 20. Jahrhundert. Köln 1970 (Literaturangabe aus: BRÜDERLIN 1994)

HOFMANN, Werner: Ars combinatoria. In: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, Bd. 21, Hamburg 1976 (Literaturangabe aus: BRÜDERLIN 1994)

HOFMANN, Werner: Das Capriccio als Kunstprinzip. In: MAI, Ekkehard (Hrsg.): Das Capriccio als Kunstprinzip. Köln/Zürich/Wien 1996/97

HOGARTH, William: The Analysis of Beauty (...). Hrsg. mit Vorwort v. Joseph Burke, Oxford 1933 [Original 1753] (Literaturangabe aus: GRAEVENITZ 1994)

HOLLFELD, Ludwig: Das moderne Plakat. In: Die Kunst für Alle (Heft 13). 1897/98 (Literaturangabe aus: HENATSCH 1995)

HOLZ, Hans Heinz: Die Repristinaton des Ornaments. In: Ders: Vom Kunstwerk zur Ware. Neuwied/Berlin 1972 [Ersterscheinung 1968] (Literaturangabe aus: BRÜDERLIN 1994)

HOLZ, Hans Heinz: Vom Kunstwerk zur Ware. Studien zur Funktion des ästhetischen Gegenstands im Spätkapitalismus. Neuwied/Berlin 1972 [Ersterscheinung 1968] (Literaturangabe aus: HENATSCH 1995)

HORSTIG, K. G.: Erleichterte deutsche Stenographie, Leipzig 1797 (Literaturangabe aus: RIEGER, 1994)

HUME, David: Of the Standard of Taste. Essays, Literary, Moral, and Political. London 1898 (Literaturangabe aus: DANTO 1994)

HUSSERL, Edmund: Image/Imago/Imagination. New Literary History 15, 3, o.O. 1984 (Literaturangabe aus: BOEHM 1994)

IMDAHL, Max: Is it a Flag, or is it a Painting? Über mögliche Konsequenzen der konkreten Kunst. In ders.: Bildwirklichkeit und Autonomie. Mittenwald 1981 (Literaturangabe aus: BRÜDERLIN 1994)

IMDAHL, Max: Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich. München 1987

INBODEN, Gudrun: Die Demontage des Bildes oder der verführerische Blick der leeren Zeichen. In: (Kat.) Frank Stella: Black-Paintings 1958-60, Cones-and-Pillars 1984-87. Stuttgart 1988/89 (Literaturangabe aus: BRÜDERLIN 1994)

IRMSCHER, Günter: Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400-1900). Darmstadt 1984

ISER, Wolfgang: Die Appellstruktur der Texte. (Konstanzer Universitätsreden). Konstanz 1970 (Literaturangabe aus: HENATSCH 1995)

ISER, Wolfgang: Der Akt des Lesens. München 1976 (Literaturangabe aus: HENATSCH 1995)

IVERSON, Margaret: Alois Riegl. Art History and Theory, MIT Pree, 1993 (Literaturangabe aus: FORREST 2002)

JOSTMANN, Christian: Preis dir, Tochter des Himmels: Im Strahlenglanz der Alchemie. Süddeutsche Zeitung Nr. 65, München 2004

JOUBIN, André (Hrsg.): Delacroix, Eugène. Journal. 3 Bde. Paris 1932 (Literaturangabe aus: BUSCH 1985)

JOUIN, H. (Hrg.): Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture. Paris 1883 (Literaturangabe aus: IMDAHL 1987)

JUTZ, Gabriele: Geschichte im Kino. Eine Semio-Histoire des französischen Films: Rohmer, Resnais, Godard, Allio. Hrsg. v. Jürgen E. Müller (Film und Medien in der Diskussion, Bd. 1) Münster 1991

KAMMERLOHR, Otto: Epochen der Kunst. (Band IV, 19. und 20. Jahrhundert) Erlangen 1977

KAMPENHAUSEN, Alfred: Asmus Jakob Carstens. Neumünster in Holstein 1941 (Literaturangabe aus: BUSCH 1985)

KANDINSKY, Wassily: Essays über Kunst und Künstler. Hrsg. v. Max Bill. Stuttgart 1955 [Original 1935] (Literaturangabe aus: BRÜDERLIN 1994)

KANDINSKY, Wassily: Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente. Bern-Bümpliz 1964 [Original Bd. 9, Bauhaus-Bücher München 1926)

KANT, Immanuel: Kritik der Urteilskraft §16. In: ders.: Werkausgabe. W. Weischedel (Hg.) Frankfurt am Main 1979 Bd. 10 (Literaturangabe aus: KOTZINGER 1994)

KANT, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. In: Kants Werke. Akademie-Textausgabe. Band V. Berlin 1968 [Original 1790] (Literaturangabe aus: BEHNKE 1994)

KATZ, David: Der Aufbau der Farbwelt. Zeitschrift für Psychologie, Ergänz.-Bd. 7. Leipzig 1930 (Literaturangabe aus: SCHÖNE 1979)

KAYSER, Wolfgang: Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Oldenburg, 1962 [1957] (Literaturangabe aus: GRAEVENITZ 1989)

KEMP, Wolfgang (Hrsg.): Der Anteil des Betrachters. München 1983 (Literaturangabe aus: HENATSCH 1995)

KERNER, Justinus: Ausgewählte Werke. Hrsg. v. Gunter Grimm. Stuttgart 1981 (Literaturangabe aus: OESTERLE/BREMER 1994)

KIRCHNER, Thomas: l`expression des passions: Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts. Mainz 1991

KITTLER, Wolf / KOMMERELL, Gisela: Unendlicher Rapport. Maurische Muster in Turbo-Pascal. In: Kultur & Technik 3, 1993

KLEE, Paul: Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre. [1920-25] Hrsg. und bearb. v. Jürg Spiller, Basel 1956

KLOSSOWSKI, Pierre: Die Erfahrung der ewigen Wiederkunft. In: Nietzsche und der Circulus vitiosus deus. München 1986 (Literaturangabe aus: DELEUZE 1993)

KNOBELOCH, Heinz: Subjektivität und Kunstgeschichte. (Kunstwissenschaftliche Bibliothek, Bd.4) Hrsg. v. Christian Posthofen, Köln 1996

KNOPP, Norbert: Watteaus neue Bildform. In: Amici Amico (Festschrift für Werner Gross) Hrsg. v. Kurt Badt u. Martin Gosebruch, München 1968

KOSELLEK, Reinhart: Standortbindung und Zeitlichkeit. Ein Beitrag zur historiographischen Erschließung der geschichtlichen Welt. In: Koselleck u. a. (Hrsg.) Objektivität und Parteilichkeit in der Geschichtswissenschaft. München 1977 (Literaturangabe aus: ERNST 1996)

KOTZINGER, Susi: Arabeske - Grotteske: Versuch einer Differenzierung. In: Susi Kotzinger / Gabriele Rippl (Hrsg.): Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. (Konferenz des Konstanzer Graduiertenkollegs <Theorie der Literatur> veranstaltet im Oktober 1992) Amsterdam/Atlanta 1994

KRAUSS, Rosalind: Das Photographische. Eine Theorie der Abstände. (Bild und Text) Hrsg. v. Gottfried Boehm und Karlheinz Stierle. Übers. v. Henning Schmidgen, München 1998

KRAUSSE, Joachim: Buckminster Fuller und seine Modellierung des Universums. In: Wolfgang Krätschmer / Heike Schuster (Hrsg.): Von Fuller bis zu Fullerenen. Beispiele einer interdisziplinären Forschung. Braunschweig/Wiesbaden 1996

KROLL, Frank-Lothar: Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts. Hildesheim/Zürich/NewYork 1987

KÜHN, Christine: Eugène Atget. Frühe Fotografien. Ausstellungskatalog (Staatl. Museen zu Berlin, Kunstbibliothek) 1998

KÜHNEL, Ernst: Die Arabeske. Sinn und Wandlung eines Ornaments. Wiesbaden 1949

KUES, NIKOLAUS VON: De docta ignorantia / Die belehrte Unwissenheit. Lateinisch-Deutsch. Übers. u. mit Vorwort u. Anm. hrsg. von Paul Wilpert. Buch I-III.: Buch I: 2. verbess. Aufl. Hamburg 1970 (Literaturangabe aus: BACH 1996)

KURZ, Gerhard: Metapher, Allegorie, Symbol. Göttingen 1982

LANGE, Wolfgang: Watteau und Winckelmann oder Klassizismus als antik drapiertes Rokoko. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (72), Stuttgart 1998

LANGE, Wolfgang: Über Nuancen, Details und andere Kleinigkeiten (mit Blick, auf das Fin de siècle) bislang unveröffentlichtes Manuskript, Bielefeld 1996.

LAVATER, Johann Caspar: Physiognomische Fragmente... 4 Bde., Leipzig/Winterthur 1775-1778 (Literaturangabe aus: BUSCH 1985)

LE BRUN, Charles: Conférence sur l'Expression Générale et Particulière, Paris 1668. (Literaturangabe aus: BUSCH 1985)

LEDOUX, J. E.: Brain Mechanism of Emotion and Emotional Learning, (1992). In: Current Opinion in Neurobiology, 2. O. w. A. (Literaturangabe aus: MÜHLMANN 1996)

LEHNERT, Gertrud: Mode, Weiblichkeit und Modernität. Dortmund 1998

LENNIG, Walter: Edgar Allan Poe in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg, 1959 (Literaturangabe aus: SEGUIN 1996)

LEONARDO da Vinci: Das Buch von der Malerei. Hrsg. u. übers. von Heinrich Ludwig. In: Eitelbergers Quellenschriften für Kunstgeschichte, Bd. II. Wien 1882 (Literaturangabe aus: SCHÖNE 1979)

LESSING, Gottfried, Ephraim: Laokoon. O. A. 1766 (Literaturangabe aus: RAULET 1996)

LERMINIER, Pierre: L`art du cinéma. (daraus zit.: Abel Gance) Paris 1960 (Literaturangabe aus: DELEUZE 1989)

LINGNER, Michael: Zwischen Ausdrucksbewegung und Begriffsbildung. In: Ornament und Geschichte. Studien zum Strukturwandel des Ornaments in der Moderne. Hrsg. v. Ursula Franke und Heinz Paetzold. (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft: Beiheft 2) Bonn 1996

LISCHKA, Gerhard Johann; WEIBEL, Peter: Polylog. Für eine interaktive Kunst. In: Kunstforum, Nr.103, Sept./Okt. 1989 (Literaturangabe aus: WINKLER 1997)

L'ISLE-ADAM, Villiers de: Vera. In: Ders.: Erzählungen. o. O. 1970 (Literaturangabe aus: SCHWINGER 1988)

LISSITZKY, El: Schriften. In: El Lissitzky. Dresden 1927 (Literaturangabe aus: BRÜDERLIN 1994)

LONGINUS: Vom Erhabenen. Griechisch/Deutsch. Stuttgart 1988 (Literaturangabe aus: Kotzinger 1994)

LUKÁCS, Georg: Geschichte und Klassenbewußtsein. Neuwied/Berlin 1970 (Literaturangabe aus: THIESSEN 1990/97)

LÜTHY, Herbert: Michel De Montaigne. Essais. Auswahl und Übersetzung v. H. Lüthy, Zürich, 1953/1985. (Literaturangabe aus: GRAEVENITZ 1989)

LÜTTICHAU, Mario-Andreas von: Die deutsche Ornamentkritik im 18. Jahrhundert. Hildesheim/Zürich/NewYork 1983

LÜTZELER, Heinrich: Die Moschee. Raum in der islamischen Architektur. (Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 26) o. A., 1981. (Literaturangabe aus: KROLL 1987)

LYOTARD, Jean-Francois: Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens. Übers. v. Marianne Karbe. Berlin 1986

LYPP, Bernhard: Die Erschütterung des Alltäglichen. Kunst-Philosophische Studien. Hrsg. v. Michael Krüger, München 1991

LYPP, Bernhard: Spiegel-Bilder. In: Gottfried Boehm (Hrsg.): Was ist ein Bild? (Bild und Text) München 1994

MAI, Ekkehard (Hrsg.): Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Archimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya. Malerei - Zeichnung - Graphik. Köln/Zürich/Wien 1996/97

MARKOWITZ, Jürgen: Ist Technik ein technisches Problem? Mutmaßungen über ein Motiv elektronischer Ordnung. In: Manfred Faßler und Wulf Halbach (Hrsg.): Inszenierungen von Information: Motive elektronischer Ordnung. (Parabel) Giessen 1992

MARTIN, Jean Hubert: Einige Feststellungen zum Werk von Daniel Buren. In: (Kat.) Daniel Buren. Bern 1983 (Literaturangabe aus: BRÜDERLIN 1994)

MATISSE, Henri: Über Kunst. Zürich 1982 (Literaturangabe aus: BRÜDERLIN 1994)

MATURANA, Humberto R. / VARELA, Francesco J.: Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln des menschlichen Erkennens. Bern/München/Wien 1987 [Original 1984]

MCLUHAN, Marshall: Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters. Düsseldorf/Wien 1968 [Original am. 1962] (Literaturangabe aus: WINKLER 1997)

MEINHARDT, Johannes: Gesperrter Raum, Frank Stella 1958-88. In: (Kat.) Frank Stella. Stuttgart 1988/89 (Literaturangabe aus: BRÜDERLIN 1994)

MERLEAU-PONTY, Maurice: Der Philosoph und sein Schatten (1960). In: Das Auge und der Geist. Philosophische Essays. Hrsg. und übers. v. H. W. Arndt, Hamburg 1984

MESCHKOWSKI, Herbert: Problemgeschichte der neueren Mathematik (1800-1950). 3 Bde. Mannheim/Wien/Zürich 1978 (Literaturangabe aus: SEGUIN 1996)

METZ, Christian: Essais. Bd. 2. Paris 1972 (Literaturangabe aus: DELEUZE 1991)

METZ, Christian: The Imaginary Signifier. Bloomington 1982 [Original frz. 1973-76] (Literaturangabe aus: WINKLER 1997)

MEYER, P.: Das Ornament in der Kunstgeschichte. O. A. 1944 (Literaturangabe aus: Oesterle 1984)

MINOR, J. (Hrsg.): Friedrich Schlegel. Seine prosaischen Jugendschriften. 2 Bde., Wien 1906 (Literaturangabe aus: BUSCH 1985)

MITCHELL, William J. T.: Der Pictorial Turn. In: Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur. Hrsg. v. Christian Kravagna, Berlin 1997 [engl. erstm. veröffentl., Artforum 1992)

MOHOLY-NAGY, Laszlo: Malerei, Fotografie, Film. (Neue Bauhausbücher) Hrsg. v. Hans M. Wingler, Mainz 1967 [Original Passau 1927]

MOHOLY-NAGY, Laszlo: Von Material zu Architektur. (Neue Bauhausbücher) Hrsg. v. Hans M. Wingler, Mainz 1968 [Original Passau 1929]

MONDRIAN, Piet: Brief an James J. Swenney. In (Kat.) Westkunst, Köln 1981 (Literaturangabe aus: BRÜDERLIN 1994)

MORITZ, Karl, Philipp: Werke. (Bd. 2) Hrsg. v. Horst Günther, Frankfurt am Main 1981 (Literaturangabe aus: HENATSCH 1995)

MORITZ, Karl, Philipp: Einfachheit und Klarheit. O. A. (Literaturangabe aus: OESTERLE 1984)

MORITZ, Karl, Philipp: Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788. Verzierungen. O. A. (Literaturangabe aus: OESTERLE 1984)

MORITZ, Karl, Philipp: Die Säule. O. A. (Literaturangabe aus: OESTERLE 1984)

MORITZ, Karl, Philipp: Spielarten des Geschmacks. O. A. (Literaturangabe aus: OESTERLE 1984)

MORITZ, Karl, Philipp: Zufälligkeit und Bildung. Vom Isolieren, in Rücksicht auf die schönen Künste überhaupt. O. A. (Literaturangabe aus: OESTERLE 1984)

MORITZ, Karl, Philipp: Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente. Faksimile-Neudruck der Ausgabe Berlin 1793. Hrsg. von Hanno-Walter Kruft. Nördlingen 1986.

MÜHLMANN, Heiner: Die Natur der Kulturen. Entwurf einer kulturgenetischen Theorie. (Ästhetik und Naturwissenschaften; Bildende Wissenschaften – Zivilisierung der Kulturen) Hrsg. v. Bazon Brock, Wien/New York 1996

MÜLLER, Edith: Gruppentheoretische und strukturanalytische Untersuchungen der maurischen Ornamente aus der Alhambra in Granada. Rüschnikon 1944 (Literaturangabe aus: KITTLER/KOMMERELL 1993)

MÜLLER, Karl. H.: Symbole, Statistik, Computer, Design. Otto Neuraths Bildpädagogik im Computerzeitalter. Wien 1991

MUSIL, Robert: Das hilflose Europa oder Reise vom Hundertsten ins Tausendste, 1922. In: Ders.: Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden. Hrsg. v. Adolf Frisé. Hamburg 1955

MUSIL, Robert: Mann ohne Eigenschaften. Hamburg 1952

NASR, Seyyed Hossein: Islamic Art and Spirituality. University Press of New York, 1987, (Literaturangabe aus: FORREST 2002)

NEURATH, Otto: Gesammelte Bildpädagogische Schriften. Hrsg. v. Rudolf Haller und Robin Kinross, Wien 1991

O`DOHERTY, Brian: In der weißen Zelle – Anmerkungen zum Galerie-Raum. Teil 1. (Kasseler Hefte f. Kunstwiss. u. K.pädagogik), Heft 3) Hrsg. v. W. Kemp und G. Schweikhart, 1982 [Original 1976] (Literaturangabe aus: BRÜDERLIN 1994)

OESTERLE, Günter: „Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente“. Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske. In Herbert Beck / Peter C. Bol / Eva Maek-Gérard (Hrsg.): Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert. Berlin 1984

OESTERLE, Günter: Arabeske und Roman. Eine poetikgeschichtliche Rekonstruktion von Friedrich Schlegels 'Brief über den Roman'. In: Grathoff, D. (Hrg.): Studien zur Ästhetik und Literaturgeschichte der Kunstperiode. Frankfurt am Main 1985 (Literaturangabe aus: KOTZINGER 1994)

OESTERLE, Günter / BREMER, Thomas: Arabeske und Schrift. Victor Hugos „Kritzeleien“ als Vorschule des Surrealismus. In: Susi Kotzinger / Gabriele Rippl (Hrsg.): Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. (Konferenz des Konstanzer Graduiertenkollegs <Theorie der Literatur> veranstaltet im Oktober 1992) Amsterdam/Atlanta 1994

OSBORNE, Harald: The Art of Appreciation. London 1970 (Literaturangabe aus: BOURDIEU 1993)

OSTERWALD, Tilman: Popart. Köln 1989.

PANOFSKY, Erwin: Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers. Ins Deutsche übers. von Lise Lotte Möller, München 1977 (Literaturangabe aus: BACH 1996)

PANOFSKY, Erwin: Die Perspektive als „symbolische Form“ (Bibl. Nr. 36). In: Oberer, Hariolf v. / Verheyen, Egon (Hrsg.): Erwin Panofsky. Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Berlin 1992 [Original 1924/25]

PARACELsus. Das Buch von der Gebärung der empfindlichen Dinge in der Vernunft. In: Theophrastus Paracelsus Werke. Von Will-Erich Peukert. Bd. I: Medizinische Schriften. 2. unv. Aufl. Darmstadt 1990 (Literaturangabe aus: BACH 1996)

PETZ, Thomas: Verlust der Liebe. Über Eric Rohmer. (Arbeitshefte Film 8 Hanser) München/Wien 1981

PIEL, Friedrich: Die Ornament-Grotteske in der italienischen Renaissance. Zu ihrer kategorialen Struktur und Entstehung. Berlin 1962

PILES, Roger de: Cours de peinture par principes. Paris 1708 (Literaturangabe aus: BUSCH 1985)

PUTTFARKEN Thomas: Roger de Piles' Theorie of art. (1708) New Haven/London 1985 (Literaturangabe aus: BUSCH 1985)

PISCHEL, Gina: Illustrierte Kunstgeschichte der Welt. Übers. v. Wilhelm Meyer-Voigtländer, München 1979 [Original Mailand 1966]

PLANCHE, Gustave: Etudes sur l'école française (1831-1852). 2 Bde., Paris 1855 (Literaturangabe aus: BUSCH 1985)

POE, Edgar, Allan: Der stibitzte Brief. In: Werke. Bd 1. Olten 1966. (Literaturangabe aus: DOTZLER 1996)

POE, Edgar Allan: Grottesken. Band 1. Hrsg. v. Kuno Schumann und Hans Dieter Müller, übers. v. Arno Schmidt und Hans Wollschläger. Herrsching 1980 [1. Ausgabe 1966]

POE, Edgar Allan: Arabesken, Dedektivgeschichten. Band 2. (1834-1846). Darin: Berenice. 1835; Das ovale Portrait. 1842 (1. Titel: Life in Death). Hrsg. v. Kuno Schumann und Hans Dieter Müller, übers. v. Arno Schmidt und Hans Wollschläger. Herrsching 1980 [1. Ausgabe 1966]

POE, Edgar Allan: Phantastische Fahrten (Zweiter Teil), Faszination des Grauens. Band 4. (Darin: Der Massenmensch. 1840). Hrsg. v. Kuno Schumann und Hans Dieter Müller, übers. v. Arno Schmidt und Hans Wollschläger. Herrsching 1980 [1. Ausgabe 1966]

POE, Edgar, Allan: Ligeia. [1883] In: E. A. Poes Erzählungen. Deutscher Bücherbund, Stuttgart/München o. A. (Literaturangabe aus: SCHWINGER 1988)

POE, Edgar, Allen: Die schwarze Katze. Der entwendete Brief. Hrsg. und übers. v. Dietrich Klose, Stuttgart 1983

POE, Edgar Allan: The Philosophy of Furniture... [1804]. In: The Complete Works of Edgar Allan Poe. Bd. 10. Ohio 1908 (Literaturangabe aus: BEHNKE 1994)

POE, Edgar Allan: Collected Works of Edgar Allan Poe. Hrsg. Thomas Ollive Mabbott. 3 vols Cambridge 1969-78 (Literaturangabe aus: ERNST 1996)

POE, Edgar Allan: Collected Writings of Edgar Allan Poe. Hrsg. v. Burton R. Pollin. Vol.1-. Boston/New York 1981 (Literaturangabe aus: ERNST 1996)

POE, Edgar Allan: The Complete Works of Edgar Allan Poe. Hrsg. v. James A. Harrison. 17vols. New York 1965 [1902] (Literaturangabe aus: ERNST 1996)

POLANYI, Michael: Was ist ein Bild? In: Gottfried Boehm (Hrsg.): Was ist ein Bild? (Bild und Text) München 1994

POLHEIM, Karl Konrad: Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik. München 1966

POLKE, Sigmar: Schleifenbilder. Stuttgart 1992

POLLAK, Michael: Rassenwahn und Wissenschaft. Anthropologie, Biologie, Justiz und die nationalsozialistische Bevölkerungspolitik. Übers. v. Thomas Steinfeld, Frankfurt am Main 1990 [Original 1989]

PRIGOGINE, Ilya: Vom Sein zum Werden. Der Pfeil der Zeit und die neue Verzauberung der Natur. (Ilya Prigogine im Gespräch mit Edmond Blattchen) In: Lettre International, Heft 45 II. VJ. Berlin 1999

PURKERT, Walter / ILGAUDS, Hans Joachim: Georg Cantor. Basel/Boston/Stuttgart 1987 (Literaturangabe aus: SÉGUIN 1996)

PUTTFARKEN Thomas: Roger de Piles' Theory of Art. New Haven/London 1985 (Literaturangabe aus: BAXANDELL 1998)

RAULET, Gérard: Natur und Ornament. Zur Erzeugung von Heimat. Darmstadt/Neuwied 1987

RAULET, Gérard / SCHMIDT, Burghart (Hrsg.): Kritische Theorie des Ornaments. Wien/Köln/Weimar 1993

RAULET, Gérard: Von der Allegorie zur Geschichte. Säkularisierung und Ornament im 18. Jahrhundert. In: Gérard Raulet / Burghart Schmidt (Hrsg.): Kritische Theorie des Ornaments. Wien/Köln/Weimar 1993

RAULET, Gérard: Strukturwandel der repräsentativen Öffentlichkeit und Statuswandel des Ornaments in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts. In: Ursula Franke / Heinz Paetzold (Hrsg.): Ornament und Geschichte. Studien zum Strukturwandel des Ornaments in der Moderne. (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft: Beiheft 2) Bonn 1996

RAVE, Paul Ortwin: Antoine Watteau - Das Ladenschild des Kunsthändlers Gersaint. (Werkmonographien zur bildenden Kunst) Stuttgart 1957

REES, Joachim: „Glücklich, sich vom gewohnten Wege zu entfernen“? Le caprice und die Kunst der Abweichung in der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts. In: MAI, Ekkehard (Hrsg.): Das Capriccio als Kunstprinzip. Köln/Zürich/Wien 1996/97

REINHARDT, Ad: Kunst versus Geschichte. In: Reinhardt. Schriften und Gespräche. Hrsg. v. T. Kellein,, München 1984 (zuerst ersch. In: „Art News“ (NY),[January 1966] (Literaturangabe aus: BRÜDERLIN 1994)

RIEGER, Stefan: Die Polizei der Zeichen. Vom Nutzen und Nachteil der Arabeske für den Klartext. In: Susi Kotzinger / Gabriele Rippl (Hrsg.): Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. [Konferenz des Konstanzer Graduiertenkollegs <Theorie der Literatur> veranstaltet im Oktober 1992) Amsterdam/Atlanta 1994

RIEGL, Alois: Altorientalische Teppiche. Leipzig 1892 (Literaturangabe aus: KROLL 1987)

RIEGL, Alois: Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. (Kunstwissenschaftliche Studientexte) Hrsg. v. Friedrich Piel, München 1985 [Original Berlin 1893]

RIEM, Andreas: Über die Arabeske. In: Monatsschrift der Akademie der Künste und Wissenschaften zu Berlin 1, Berlin 1788 (Literaturangabe aus: LÜTTICHAU 1983)

RODTSCHENKO, Alexander: Die Linie [1921]. In: (Kat.) Rodtschenko/Stepanowa. Baden-Baden 1982/83 (Literaturangabe aus: BRÜDERLIN 1994)

ROHMER, Eric: Murnaus Faustfilm. Analyse und szenisches Protokoll, München/Wien 1980 [Original frz.: L'organisation de l'espace dans le „Faust“ de Murnau. Paris 1977]

ROHMER, Eric: Le film et les trois plans du discours, indirect, direct, hyperdirect. In: Cahiers Renaud-Barrault, Nr. 96, o. A. 1977 (Literaturangabe aus: DELEUZE 1989)

ROLAND-MICHEL Marianne: Watteau. München 1984

RUNGE, Phillipp Otto: Hinterlassene Schriften. Zwei Bd. Hrsg. v. dessen ältestem Bruder, Hamburg 1840/41 (Literaturangabe aus: BUSCH, 1985)

SCHAPIRO, Meyer: Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Kunst. Feld und Medium beim Bild-Zeichen. In: Gottfried Boehm (Hrsg.): Was ist ein Bild? (Bild und Text) München 1994

SCHIEBEN-LANGE, Brigitte: Schriftlichkeit und Mündlichkeit in der französischen Revolution. In: Aleida Assmann, Jan Assmann, Christof Hardmeier (Hrsg.): Schrift und Gedächtnis. Archäologie der literarischen Kommunikation. München 1993 [Original 1983] (Literaturangabe aus: WINKLER 1997)

SCHLEGEL, Friedrich: Dritter Nachtrag alter Gemälde [1805]. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 4 (Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst), Paderborn/München/Wien 1959 [Original 1805] (Literaturangabe aus: BUSCH 1985)

SCHMIDT-RADEFELDT, Jürgen (Hrsg.): Paul Valéry. Philosophie der Politik, Wissenschaft und Kultur. Tübingen 1999

SCHMIDT-WULFFEN, Stephan: Spielregeln. Köln 1987 (Literaturangabe aus: BRÜDERLIN 1994)

SCHMITZ, Hermann: Subjektivität. Beiträge zur Phänomenologie und Logik. Bonn 1968

SCHMITZ, Hermann: Selbstdarstellung als Philosophie. Metamorphosen der entfremdeten Subjektivität. Bonn 1995

SCHMITZ, Hermann: Der Spielraum der Gegenwart. Bonn 1999

SCHÖNE, Wolfgang: Über das Licht in der Malerei. Berlin 1979 [Original 1954]

SCHOLZ, Martin: Technologische Bilder. Aspekte visueller Argumentation. Wuppertal/Weimar 1999/2000

SCHWEITZER, Bernhard: Vom Sinn der Perspektive. In: Die Gestalt. Abhandlungen zu einer allgemeinen Morphologie. Heft 24. Tübingen 1953 [Original 1945] (Literaturangabe aus: WINKLER 1992)

SCHWINGER, Christian: Wirklichkeit und Traumstruktur. Paul Ernst, E. A. Poe, Villiers de L'Isle-Adam, Clemens Brentano, Luigi Pirandello, Jorge L. Borges. Würzburg 1988

SCOTT, Walter, Dill: The Psychology of Advertising. Boston 1913 [Erstauflage 1908] (Literaturangabe aus: HENATSCH 1995)

SÉGUIN, Philippe: Vom Unendlichen zur Struktur. Modernität in Lyrik und Mathematik bei Edgar Allan Poe und Georg Cantor. (Europäische Hochschulschriften: Reihe 20, Philosophie; Bd. 491] Frankfurt am Main/Berlin/Bern/ New York/ Paris/Wien 1996

SERRES, Michel (Hrsg.): Elemente einer Geschichte der Wissenschaften. Übers. v. Horst Brühmann. Frankfurt am Main 1998 [Original Paris 1989]

SEUPHOR, Michel: Piet Mondrian.. Köln 1956 (Literaturangabe aus: BRÜDERLIN 1994)

SIGL, Rudolf: Die Erde ist keineswegs rund, Zur Erdfigur und ihrer Bestimmung - Eine Aufgabe der Geodäsie. In: Kultur & Technik: 1 / 1994

SIMMEL, Georg: Philosophie des Geldes. Gesamtausgabe Bd. 6. Hrsg. v. David P. Frisby, Klaus Christian Köhnke, Frankfurt am Main 1989 [Original 1900] (Literaturangabe aus: HENATSCH 1995)

SIMONDON, Gilbert: L'individu et sa genèse physio-biologique. Paris 1964 (Literaturangabe aus: DELEUZE 1993)

SPONSEL, Jean Louis: Das moderne Plakat. 1879 (Literaturangabe aus: HENATSCH 1995)

STIEGLITZ, Christian Ludwig: Ueber den Gebrauch der Grottesken und Arabesken. Leipzig 1790.

STUFFMANN, M. (Hrsg.): Jean-Antoine Watteau, Einschiffung nach Cythera. L'île de Cythère. (Ausstellungskatalog: Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut) Frankfurt am Main 1982

SUMMERS, David: Maniera and Movement: The Figura Serpentinata. In: The Art Quarterly 35, o. O. 1972 (Literaturangabe aus: GRAEVENITZ 1994)

TAAFFE, Philip: (Interview). In: (Kat.) The Binational. Düsseldorf/Boston 1988/89 (Literaturangabe aus: BRÜDERLIN 1994)

TATARKIEWICZ, Wladyslaw: Geschichte der Ästhetik. Übers. von Alfred Loepfe. 3 Bde. Basel/Stuttgart 1979/1987 (Literaturangabe aus: BACH 1996)

TEYSSÈDRE, B.: Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV. Paris 1965 [1957] (Literaturangabe aus: IMDAHL 1987)

THIBAUDET Albert / RAT, Maurice (Hrsg.): Montaigne. Oeuvres complètes. Paris 1962 (Literaturangabe aus: GRAEVENITZ 1989)

THIEL, Manfred: Die Auflösung der Komödie und die Grotteske des Mythos. 1955. In: Ders.: Gesammelte Abhandlungen. Heidelberg 1983 (Literaturangabe aus: PIEL 1962)

THIESSEN, Rudi: Urbane Sprachen - Proust, Poe, Punks, Baudelaire und der Park. Vier Studien über Blasiertheit und Intelligenz. Eine Theorie der Moderne. Berlin 1997 [1990]

THOLEN, Georg, Christoph: Platzverweis. Unmögliche Zwischenspiele zwischen Mensch und Maschine. In: N. Bolz, F. Kittler, G. Tholen (Hrsg.): Computer als Medium. München 1994 (Literaturangabe aus: WINKLER 1997)

TIEDEMANN, Rolf: Studien zur Philosophie Walter Benjamins. Frankfurt 1973 (Literaturangabe aus: BUSCH 1985)

TOURNIER, Michel: Freitag oder im Schoß des Pazifik. Frankfurt am Main 1982 (Literaturangabe aus: DELEUZE 1993)

TRAEGER, Jörg: Das Ideale und Reale. Ph. O. Runges Bedeutung für die Kunst des 20. Jahrhunderts. In: Wege zur Kunst und zum Menschen. Festschr. f. H. Lützeler. Hrsg. v. F.-L.Kroll, Bonn 1987 (Literaturangabe aus: BRÜDERLIN 1994)

TURING, Alan Mathison: Rechenmaschinen und Intelligenz [1950]. In: Ders.: Intelligence Service. Schriften, Berlin 1987 (Literaturangabe aus: DOTZLER 1996)

VALÉRY, Paul: L'Infini esthetique. Paris (Gallimard) 1934 (Literaturangabe aus: DUGAST 1996)

VALÉRY, Paul: Zur Theorie der Dichtkunst. Aufsätze und Vorträge. Übertr. v. Kurt Leonhard, Frankfurt am Main 1962

VELDE, Henry, van de: Die Linie [1910]. In: Hans Curjel (Hrsg.): Zum neuen Stil. München 1955 (Literaturangabe aus: HENATSCH 1995)

VELDE, Henry, van de: Das neue Ornament [1901]. In: Hans Curjel (Hrsg.): Zum neuen Stil. München 1955 (Literaturangabe aus: HENATSCH 1995)

VELDE, Henry, van de: Kunstgewerbliche Laienpredigten. Leipzig 1902 (Literaturangabe aus: HENATSCH 1995)

VIDAL, Marion: Les contes maraux d'Eric Rohmer. Paris 1977 (Literaturangabe aus: DELEUZE 1991)

VINCI, Leonardo da: Das Buch von der Malerei . Hrsg. von Heinrich Ludwig, Bd. II, Wien 1882 (Literaturangabe aus: SCHÖNE 1954)

VÖLLNAGEL, Jörg: Splendor solis oder Sonnenglanz. Deutscher Kunstverlag. München 2004 (Literaturangabe aus: JOSTMANN 2004)

WALTHER, Angelo (Red.): Gemäldegalerie, Alte Meister, Dresden. Katalog der ausgestellten Werke. (Staatliche Kunstsammlungen) Dresden 1987 [1979]

WAGNER, Monika: Allegorie und Geschichte. (Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 9) Hrsg. Ulrich Hausmann und Klaus Schwager, Tübingen 1989 (Literaturangabe aus: HENATSCH 1995)

WARD, James (Hrsg.): The Artifacts of R. Buckminster Fuller. A Comprehensive Collection of His Designs and Drawings in Four Volumes. Volume Three. The Geodesic Revolution, Part 1, 1947-1959. New York/London 1985

WEBER, Samuel M.: Rückkehr zu Freud. Jaques Lacans Entstellung der Psychoanalyse. Frankfurt am Main/ Berlin/Wien 1978 (Literaturangabe aus: WINKLER 1997)

WERNER, Peter: Pompeji und die Wanddekoration der Goethezeit. München 1970.

WIENER, Oswald: Schriften zur Erkenntnistheorie. (Computerkultur, Bd. 10) Hrsg. v. Rolf Herken, Wien/New York 1996

WIESING, Lambert: Phänomene im Bild. München 2000

WIMMER, Thomas: Ästhetik der Langeweile - ein kunsttheoretischer Versuch. In: Widerspruch: Münchner Zeitschrift für Philosophie, 12. Jahrgang, Sonderheft: Walter Benjamin, München Dezember 1992

WINCKELMANN, Johann, Joachim: Geschichte der Kunst des Altertums. München o. J. [Original Berlin/Wien 1913] (Literaturangabe aus: LANGE 1998)

WINCKELMANN, Johann, Joachim: Von der Grazie in Werken der Kunst. Werke in einem Band. Hrsg. v. Helmut Holtzhauer, Berlin/Weimar 1982 (Literaturangabe aus: LANGE 1998)

WINCKELMANN, Johann, Joachim: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst/Sendschreiben/Erläuterung. Hrsg. v. Ludwig Uhlig, Stuttgart 1969 (Literaturangabe aus: LANGE 1998)

WIND, Edgar: Proceedings of the Sixth International Congress of Philosophy. 1926 (Literaturangabe aus: PANOFISKY 1992 [1924])

WINKLER, Hartmut: Der filmische Raum und der Zuschauer: 'Apparatus' - Semantik - 'Ideology'. (Reihe Siegen; Bd. 110: Medienwissenschaft) Heidelberg 1992

WINKLER, Hartmut: Docuverse. Zur Medientheorie der Computer. München 1997

WITTGENSTEIN, Ludwig: Philosophische Untersuchungen. In: Schriften, Frankfurt am Main 1960 (Literaturangabe aus: BOEHM 1994)

WORRINGER, Wilhelm: Formprobleme der Gotik. (21. Auflage) München 1927 (Literaturangabe aus: DELEUZE 1989)

ZEITLER, Rudolf: Klassizismus und Utopia. Interpretationen zu den Werken von David, Canova, Charstens, Thorvaldsen, Koch. O. O. 1954 (Literaturangabe aus: OESTERLE 1984)