

GIULIO PAOLINI – „VEDO E NON VEDO“

Erich Franz

Sehen und Erinnerungsbilder

Bereits Paolinis frühe Arbeit *Senza titolo* von 1962, die aus drei ineinandergelegten Bildrückseiten besteht, verweigert dem Betrachter die gewohnte Entsprechung zwischen Blick und Bild (Abb. 1). Das Bild nimmt den Blick nicht auf. Das grobe Holz des Keilrahmens, die von hinten sichtbare, rohe Leinwand und die fleckigen Farbreste verdeutlichen auf provozierende Weise, dass diese Bildseite nicht zum Ansehen gemacht ist. Dennoch erkennt man im Objekt an der Wand ein Bild. „Ich sehe es und ich sehe es nicht“ – das Motto, unter dem wir hier einige Werke von Paolini betrachten, stammt vom Künstler selbst.

Was bewirkt die dreifache Wiederholung des von der Rückseite gezeigten „Bildes“? Der Unterschied zu einem einzigen Gemälde, das mit der Vorderseite zur Wand gedreht wurde, ist fundamental. Man sieht nicht ein individuelles Gemälde von seiner Rückseite, sondern eine gleichartige Wiederholung der Spezies „Bild“, der allgemeinen Kategorie. In dieser Allgemeinheit kommt es auf das Bildmotiv nicht an. Sobald der Betrachter erkannt hat, dass es sich um Bildrückseiten handelt (von denen er übrigens nur eine vollständig vor Augen hat), stellt er sich unweigerlich auch die Gegenseite vor, das eigentliche Bild als Kategorie. Er „sieht“ sie ganz klar, jedoch nicht als individuelle Darstellung, sondern als notwendigen Bestandteil seiner allgemeinen Vorstellung „Bild“.



1. *Senza titolo*, 1962

Seit Hermann von Helmholtz wissen wir, dass ein Großteil dessen, was wir sehen, nicht aus den momentan empfangenen Eindrücken besteht, sondern aus früheren Erfahrungen und Lernprozessen. Ohne uns dessen bewusst zu werden, „deuten“ wir die Sinnesempfindungen, die uns die Augen vermitteln; wir passen sie an die Erfahrungen des Tastsinns an, orientieren uns an den Umrisslinien der Körper und haben gelernt, die optischen Eindrücke nach Raumverhältnissen zu unterscheiden.¹ Unauflöslich ist unser visueller Eindruck mit der einen oder anderen Erfahrung des Hörens, des Tastens oder eines Bewegungsimpulses (z.B. Gehen, Handbewegung) verbunden; „...wir

¹ Hermann von Helmholtz, „Die neueren Fortschritte in der Theorie des Sehens“ (1868), in: ders., *Vorträge und Reden*, 4. Aufl., Bd. 1, Braunschweig 1896, S. 329–355.

halten diesen sinnlichen Eindruck im Gedächtnis fest und werden ihn wieder erkennen, wenn er sich wiederholt.“ Helmholtz spricht von „Erinnerungsbildern der Empfindungen“, die sich beim Sehen unwillkürlich einstellen.²

Diese Erinnerungsbilder haben eine solche Bestimmtheit – wir sind bei Paolinis Objekt davon überzeugt, dass es sich um *Bilder* handelt – dass Helmholtz sie mit der Überzeugungskraft logischer Schlüsse vergleicht und von „unbewussten Schlüssen“ spricht. Im Gegensatz zu platonischen Ideen (den präexistenten Urbildern der vergänglichen Sinnesobjekte) und auch zu Kants Lehre vom Raum (als Bedingung *a priori*) werden nach Helmholtz diese Erinnerungsbilder, die unsere Wahrnehmung lenken, *gelernt*. Wenn wir in Paolinis drei ineinandergelegten Rahmen also das Bild eher als „Idee“ auffassen und weniger als Einzelobjekt, dann in diesem Sinn einer erworbenen und erinnerten Empfindung.

Paolinis Werk *Senza titolo* stellt den Gegenstand „Bild“ vor Augen und entzieht ihn zugleich. Provokativ und sogar schmerzhaft erweist sich die sichtbare Vorderseite als Rückseite; sie gehört nicht zu dem, was unsere Vorstellung vom „Bild“ eigentlich ausmacht. Und der Verlust reicht noch weiter: das Objekt „Bild“ vereint sich mit zwei weiteren der gleichen Art. Eine solche Vereinigung wäre bei einem üblichen Bild, das mit unserer Vorstellung übereinstimmt, nicht möglich.

Paolinis Objekt, das an der Wand den Platz eines Bildes einnimmt, führt unsere Anschauung auf sein Gegenteil: auf das Bild als immaterielle Idee und abstrakte Erwartung. Wir stellen es uns vor und begeben uns dabei hinter das Objekt – zu dessen imaginierten Vorderseite, die wesentlich dazugehört, aber von der Wand verdunkelt und verschlossen wird. Und zugleich blicken wir durch die drei Rückseiten hindurch in jene blass-entrückte Summe all unserer Erinnerungsbildern, zu der sich die drei gleichartigen unsichtbaren Bilder vereinen.



2. *Senza titolo*, 1965

Eine ähnliche Abstraktion des Bildes, die vom materiellen Einzelbild wegführt und sich zum Erinnerungsbild steigert und zugleich verflüchtigt, erhielt von Paolini ebenfalls die Bezeichnung *Senza titolo* (1965) (Abb. 2). Das Vorstellungsbild, das sich hier wieder aus einer materiellen Verdeckung entwickelt, ist jedoch ein völlig anderes, nicht verschlossen und blass-entrückt, sondern transparent und von immaterieller Helligkeit. Das Werk besteht aus zwei übereinander montierten, weiß grundierten Leinwänden auf Keilrahmen. Die Verdeckung zieht den Blick durch die Oberfläche

² Ebd., S. 358 f.

hindurch auf die unsichtbare hintere Leinwand. Sie wird dennoch vollkommen „sichtbar“, weil sie mit der einfachen und restlos überschaubaren Gestalt der vorderen identisch ist. Das Bild wird zur Vorstellung: man sieht nicht nur die rückwärtige Leinwandfläche als Wiederholung der vorderen, sondern auch die sichtbare als Wiederholung der nur vorstellbaren dahinter.

Die relativ große quadratische weiße Fläche von 100 x 100 cm gewinnt im Prozess der visuellen Abstraktion, die sie herausfordert, eine Transparenz und ein stilles Leuchten, die aus der Durchdringung von Anschauung und Vorstellung herrühren. Paolini zitiert Jorge Luis Borges, der wiederum Plotin zitiert: „Nichts ist undurchdringlich, nichts ist opak, und Licht begegnet dem Licht. Alle sind überall, und alles ist alles.“³ Paolini nennt diese Transparenz des einzelnen auf das Allgemeine hin eine „Apotheose der Assimilation und des Austauschens“; im Kunstwerk ist dieser Vorgang der Verallgemeinerung kein philosophischer, sondern ein visuell-sinnlicher. Die materielle Fläche, die wir ansehen, öffnet sich auf die Idee ihrer Verallgemeinerung und wird damit transparent.

Divergenz und Simultaneität

Die Einheit, die Paolinis Werke im Vorgang des Betrachtens finden, ist eine Einheit des Unvereinbaren, die man aus dem Sichtbaren nacheinander entwickelt – in zeitlicher Sequenz, ständigen Umstellungen und Perspektivwechseln. Vom Blick auf die sichtbare Rückseite stellt man sich um auf die gedachte Vorderseite, die verdeckende Bildfläche vereinigt sich mit der verdeckten, die immaterielle Sichtbarkeit wird zur abstrakten Vorstellung. Im Vorgang des An- und Durchschauens wachsen die unterschiedlichen Wahrnehmungen zusammen, sie durchdringen einander zu einer simultanen Einheit von Gegensätzen und paradoxen Unvereinbarkeiten.⁴

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts wurden solche engen Durchdringungen von unterschiedlichen Raum- und Zeitebenen und widersprüchlichen Auffassungsweisen mit dem Begriff der Simultaneität verbunden. Sowohl im französischen Kubismus wie auch im italienischen Futurismus präsentierte die Einheit des Bildes, seine geschlossene visuelle Front, eine unauflösliche Gleichzeitigkeit all dieser unvereinbaren Wahrnehmungen. Simultaneität heißt nicht, dass der Betrachter alles gleichzeitig wahrnimmt – im Gegenteil: bei den unterschiedlichen Motiven, Perspektiven und Zeitformen bleibt immer auch einiges unsichtbar und lässt sich nur nacheinander auffassen. Aber das Bild, seine einheitliche Anschauungsfläche, hält permanent seine gleichzeitige Verwobenheit als untrennbare und nicht-sequentielle Einheit vor Augen. Robert Delaunay hatte das Simultane wechselseitiger Farbbeeinflussungen, die als „Simultankontrast“ bereits im 19. Jahrhundert erforscht worden waren, zum zentralen Begriff seiner Kunst erhoben. In seinem Text *Das Licht* von 1912 betonte er, allein das Auge sei fähig, die Bewegung der Farben, des Lichtes und sogar „der Welt“ als Simultaneität aufzunehmen. Das Bild, das die Farben unbegrenzt und lichthaft darstellt, vermittelt die Simultaneität dessen, was das Auge nacheinander als Bewegung und Beziehung erfasst: es wird zur „synchromen Aktion.“⁵

³ Giulio Paolini, *Von heute bis gestern / Da oggi a ieri*, Ostfildern-Ruit 1998, S. 178.

⁴ Zur „simultan überschaubaren Komposition“ als eine „Erkenntnis... die ausschließlich dem Medium des Bildes zugehört“ siehe Max Imdahl, „Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstrukturen“ (1979), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, Frankfurt am Main 1999, S. 448, 453. Zur „Übergegensätzlichkeit“ als „ikonische Sinnverdichtung“ ebd., S. 437.

⁵ Robert Delaunay, „La lumière“, 1912, in: Pierre Francastel, Robert Delaunay: *Du cubisme à l'art abstrait*, Paris 1957, S. 146 f. Zur Diskussion von Delaunays Begriff der Simultaneität siehe Verf., „Simultane Bewegung. Robert Delaunays Fensterbilder“, in: *Fresh Widow. Fenster-Bilder seit Matisse und Duchamp*, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Ostfildern 2012, S. 60-65.

Auch nach der Mitte des 20. Jahrhunderts garantierte die optische und materielle Bildfläche eine anschauliche Einheit, in der sich die gegensätzlichsten Wahrnehmungen treffen können: bei Lucio Fontana durchdringt die in den Raum vorstoßende, zeitlich ausgeführte Geste eine frontale, zeitlos-bleibende Farbfläche und vereinigt sich mit ihr. Bei Jasper Johns lassen sich bewegte Spuren malerischen Farbauftrags nicht von einem insgesamt gegebenen Objekt unterscheiden, etwa einer amerikanischen Flagge.⁶

Auch Paolinis Kunst bewahrt diese Einheit des europäisch-nordamerikanischen Tafelbildes, die jene faszinierende Simultaneität gegensätzlicher und sogar antinomischer Wahrnehmungen ermöglicht. Das Werk stellt die visuelle Einheit des Heterogenen unzweifelhaft vor Augen. Doch Paolini bewahrt nicht die materielle Einheit des Bildes. Bei ihm verbinden sich die heterogenen Wahrnehmungen – Materie und Vorstellung, Gegenstand und Abstraktion, Gegenwart und Vergangenheit – mit einem „Bild“, dessen visuelle Einheit nicht mit seiner materiellen einhergeht. Es steht nicht als ein Körper vor Augen, der seine optische Front garantiert. Paolinis „Bilder“ bestehen lediglich aus Teilstücken, die in ihrer materiellen Getrenntheit all den Perspektivwechseln und anschaulichen Unvereinbarkeiten entsprechen, von denen oben die Rede war. Und dennoch vereinen und durchdringen sie sich zu bildhafter Simultaneität. Die Vorstellungen, die jene vor Augen stehenden Fragmente auslösen, all die inneren Umstellungen und Erinnerungsbilder, streben nicht nur auseinander, sondern zielen auch auf eine Einheit, auf ein inneres „Bild“ – als Annäherung, als Erinnerung und auch als Vergeblichkeit. Daraus entsteht kein Tafelbild, kein Werk als Körper, in dem das Schaffen des Künstlers und die Reaktionen des Betrachters aufbewahrt erscheinen. Bei Paolini erweist sich das „Bild“ eher als eine Fortsetzung, als ein Weg mit unbekanntem Verlauf, als eine Ausrichtung der betrachtenden Erfahrung. Aber es ist ein Weg ohne Sukzession. Alles ist schon gleichzeitig da, wenn auch vieles noch unbemerkt und hinter unterschiedlichen Sichtweisen verborgen („Ich sehe es, und ich sehe es nicht“). Doch ist es erst diese Vorstellung von der simultanen Einheit eines „Bildes“ – einer unerreichbaren und dennoch spürbaren Einheit – die auch bei Paolini all die Gegensätze und Widerstände mobilisiert, die dieser Einheit entgegenstehen und sie eben dadurch erst zur Erfahrung bringen.

In dem „Bild“ *L'ultimo quadro di Diego Velázquez* (1968) (Abb. 3) scheint es die materiell getrennten Teilstücke nicht zu geben, die einander verdecken und widersprechen. Das Werk besteht aus einer einzigen Fotoleinwand. Im Vorgang der Anschauung überlagern, durchdringen und widersprechen sich aber vielfältige Erinnerungsbilder, mehrfache Umstellungen der Blickrichtung und unabsehbare räumliche und zeitliche Trennungen. In undeutlichen Schwarzweißtönen ist das Bild des Königspaares reproduziert, das in der Mitte des Gemäldes *Las Meninas* (1656) von Diego Velázquez in einem Spiegel erscheint, der hinter dem Rücken des Malers in der Tiefe des Raumes sichtbar wird. Das berühmte Meisterwerk, das selbst eine Vielzahl von Perspektivwechseln erzeugt, wird in diesem Detail als zeitlich und räumlich entrückte Wahrnehmungs-Schicht zitiert. Der Blick des verschwommen erkennbaren Königspaares, das in Paolinis Reproduktion zu ungefährer Lebensgröße vergrößert wurde, trifft den Betrachter in der Gegenwart – und bringt ihm zugleich mehrere Dimensionen zum Bewusstsein: den Raum vor dem Bild (in dem das Königspaar und / oder der

⁶ Vgl. Max Imdahl, „Is It a Flag, or Is It a Painting?“. Über mögliche Konsequenzen der konkreten Kunst“ (1969), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1996, S. 131–180. Siehe auch Paolinis Werk *Jasper Johns*, 1957, Maddalena Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato. Tomo primo 1960–1982*, Mailand 2008, Nr. 131.

Betrachter steht), den zeitlichen Abstand zwischen Betrachter und Darstellung oder die vielfachen Verschleierungen durch die bildliche Flachheit, die Verschattungen und Dunkelheiten, die Spiegelung, die fotografische Reproduktion. Zu diesen Aspekten der Unsichtbarkeit zitiert Paolini einen Satz von Michel Foucault: „Die Unsichtbarkeit, die er [der Spiegel] überwindet, ist nicht die des Verborgenen: er umgeht kein Hindernis, er weicht von keiner Perspektive ab, er wendet sich an das, was gleichzeitig durch die Struktur des Bildes und durch die Existenz der Malerei unsichtbar ist.“⁷



3. *L'ultimo quadro* di Diego Velázquez, 1968



4. *Lo studio*, 1968

Das Bild *Lo studio* (1968) (Abb. 4) trennt wieder materiell zwei Teilstücke, eine große, weiß grundierte Leinwand auf Keilrahmen und eine kleine Reproduktion eines Ausschnitts auf Fotoleinwand von Jan Vermeers *Die Malkunst* (1666). Vor dem großen „Bild“ ist der Ausschnitt wie vor einer Wand an einem Nylonfaden aufgehängt. In diesem Ausschnitt erkennt man, wie der vom Rücken gesehene Maler den Pinsel auf der – hier weißen – Leinwand ansetzt. Sein Blick wird der unsere, der Ansatz (Anfang) des Malens wird zur Konzentration auf den schöpferischen Impuls, auf das innere Bild, bevor es gemalt ist. Die große weiße Leinwand holt Vermeers Akt des Malens in die materielle Präsenz.

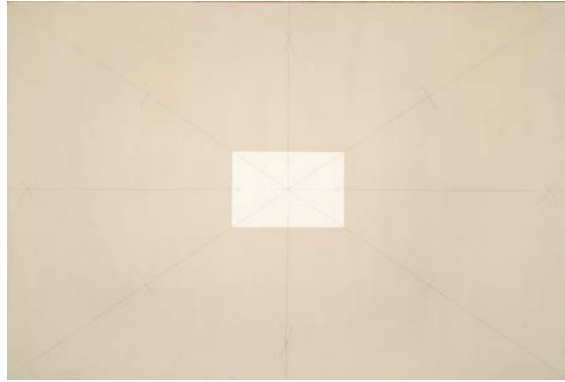
Ausweitungen und Zerlegungen

Paolinis Version des *Disegno geometrico* von 1971 (Abb. 5) zitiert in der Mitte der Leinwand sein erstes Bild gleichen Titels von 1960, das für ihn den Anfang seines Oeuvres überhaupt darstellt und die Maße von 40 x 60 cm hatte. Hier wird es auf das große Format von 2 x 3 m ausgedehnt, das Blickfeld des Betrachters beherrscht. Dieses erste Bild zeigte nichts als die Ordnung der Bildfläche – Horizontale und Vertikale, die Diagonalen, die Mitte. Es handelt sich um keine Ordnung *von etwas*, sondern um eine „im Voraus existierende, anonyme und neutrale“⁸ Anordnung, die das abendländische Tafelbild als rechteckiges „finestra aperta“ [offenes Fenster] (Alberti) von vornherein allem aufzwingt, was es darstellt. In der übermannshohen Vergrößerung dieser Version kommt es dem Betrachter nahe und wird materiell. Man erfasst das Format nicht auf einmal, sondern gleitet

⁷ Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, in: Honneth/Saar (Hg.), *Michel Foucault – Die Hauptwerke*, Frankfurt am Main 2008, S. 40.

⁸ Giulio Paolini, in: G. Celant, *Giulio Paolini*, Sonnabend Press, New York 1972, S. 11, zit. nach Disch (wie Anm. 6), S. 49.

an den Linien entlang, das Bild dehnt sich aus und zieht sich wieder zusammen. Die Mitte kann auch als Fluchtpunkt einer perspektivischen Tiefe aufgefasst werden, die auf einer Horizontlinie liegt. Die prästabilisierte Ordnung des *Disegno geometrico* wird in dieser Version dynamisch, sie lädt sich subjektiv auf und erzeugt Sichtweisen, die sich überlagern und sogar ausschließen.



5. "Disegno geometrico", 1971

In einem Werk von 1969 zerlegte Paolini die Einheit eines Bildfeldes (mit einem zentralen Blickpunkt) in unüberschaubar viele Blickpunkte, die er durch ebenso viele Bleistiftpunkte auf einer Fläche markierte: *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)* (Abb. 6). Bei dieser „Entzifferung meines Blickfeldes“ entstand so etwas wie eine Punktwolke. Das Konzept zerlegt die räumliche und zeitliche Einheit eines Bildes in eine unendliche zeitliche Sequenz immer neuer Aufmerksamkeitszentren. Dem Betrachter ist diese Ungleichzeitigkeit der nacheinander gesetzten Blickpunkte zwar bewusst, aber es ist ihm nicht möglich, ihre Sequenz zu zerlegen. Die optische Simultaneität der Punktwolke versammelt die ursprüngliche Sequenzialität der Blickpunkte in sich – und macht durch diese unangemessene Einheit den Prozess des Sehens „sichtbar“, der das Bild pulverisiert.



6. *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)*, 1969



7. *Vedo (l'opera completa di Édouard Manet come decifrazione del mio campo visivo)*, 1974

Die Version *Vedo (l'opera completa di Édouard Manet come decifrazione del mio campo visivo)* (Abb. 7) von 1974 übersteigt wiederum die Präsenz des materiell präsenten „Bildes“ durch ein Zitat aus der Kunstgeschichte. Die Sehpunkte des Künstlers in der früheren Version sind hier durch Schnipsel aus Abbildungen des Werkverzeichnisses von Édouard Manet ersetzt. Wie schon im früheren Werk reichen die unzähligen Blickmomente über die Grenzen einer Bildfläche hinaus. Vier Bildtafeln ergeben mit ihren zusammenstoßenden Rändern ein Achsenkreuz für das große Blickfeld, das in ein Gestöber aus kleinen Farbfragmenten zerfällt. Von Ferne erinnert es an die Pinseltupfen von Monets impressionistischer Malerei, auf die Paolini hier sowohl als Vorläufer wie auch als Gegensatz zu seiner Sichtweise anspielt.

Seit 1969 schuf Paolini auch Skulpturen. Die plastischen Gebilde sind meist Gipsabgüsse von klassischen Werken. Stets durchbrechen sie das traditionelle Einverständnis zwischen Werk und Betrachter und heben die sich einfühlende Anschauung auf. Im Werk *Mimesi* (1975–76) (Abb. 8) stehen sich zwei Gipsabgüsse der *Mediceischen Venus* gegenüber und „blicken sich an“. Deutlich wird die Vervielfältigung der berühmten Skulptur durch den Gipsabguss, aber auch die Verwandlung der Materie beim Sehen in eine als lebendig vorgestellte Figur. So ist auch der Blick der Skulptur lediglich ein vorgestellter – und dennoch von faszinierender Intensität. Erst das sich einfühlende Erinnerungsbild des Betrachters schafft diesen Blickwechsel zwischen den beiden Göttinnen – bzw. den Blick der einen, zweifachen Figur. Der Betrachter erlebt ein wechselseitiges Anblicken, für das diese Figur (jede von ihnen) gemacht ist und das zugleich den Betrachter, der es eigentlich erschafft, in beunruhigender Paradoxie zugleich ausschließt.



8. *Mimesi*, 1975-76

In den späteren 70er Jahren schuf Paolini einige zirkuläre Sequenzen von unterschiedlichen Identifikationen und Blickumstellungen, die stets in makelloser Dialektik wieder auf sich zurückführen. Die neun Tafeln, aus denen *De pictura* (1977) (Abb. 9) besteht, bilden zusammen eine Wand, auf der Bleistiftlinien die perspektivische Illusion eines kubischen Raumes herstellen. Zugleich zerlegt sich diese „Wand“ in ungerahmte Leinwandflächen auf Keilrahmen. Diese Sichtweise wird vor allem durch eine Tafel in der Mitte bewusst, die ihre Rückseite zeigt. Links und rechts von ihr stellen zwei Leinwände sich selbst in perspektivischer Flucht dar. Die Nägel, mit denen die Leinwand an der Kante scheinbar befestigt ist, sind wiederum real. Man blickt also nicht nur in einen gezeichneten Raum und andererseits auf Leinwandtafeln, sondern man schließt auch

von den seitlichen, perspektivisch gezeichneten Leinwandflächen auf die mittlere, deren Rückseite sichtbar ist. Man betrachtet sie gewissermaßen aus dem Inneren des gedachten Raums und „sieht“ ihre ebenfalls weiße Vorderseite. Die Wand aus neun Leinwandtafeln kann sich sogar zur Innenseite der vorderen Raumgrenze verwandeln. Aus den Gegensätzen zwischen Realem und Dargestelltem entstehen wechselnde Vorstellungen von Bild, Materie und Raum. Das kreisende Entstehen und Vergehen dessen, was man sieht, hält die Faszination in bleibender Spannung. Der Titel „Über die Malerei“ lenkt den Blick noch einmal auf das feierliche mittlere „Bild“, dessen Anschaubarkeit im Verborgenen liegt.



9. *De pictura*, 1977

Einen ähnlich zyklischen, auf sich selbst verweisenden und dabei sich selbst auflösenden Charakter entwickelt *Del bello intelligibile*, eine Arbeit in mehreren Teilen, von denen zwischen 1978 und 1982 fünf realisiert wurden (Abb. 10, 11). Die Anschauung erfolgt in so unterschiedlichen Stufen und Größendimensionen, dass eine Gesamtansicht unmöglich ist. Der Blick richtet sich auf Teilaspekte, die in Sequenzen organisiert sind und deren rhythmische Logik über sich hinausweist – auf andere sequenzielle Ordnungen, welche sich selbst wiederum als Teilaspekte erweisen. Obwohl die Anschauungsschritte zeitlich aufeinander folgen, schließen sie sich doch zu einem zeitlosen Ganzen zusammen, in dem es kein Vorher und Nachher gibt. Alles wird von allem durchdrungen; jedes Einzelne enthält und übergreift zugleich alles andere. Dieses zyklische In-sich-Zurückkehren setzt sich zugleich als spiralförmige Ausweitung fort, das zu keinem Ende gelangt. Das simultane „Bild“ präsentiert sich als ein Bild von Bildern, bei dem man wiederum erkennt, dass es selbst nur ein Detail von noch umfassenderen „Bildern“ darstellt. Und dieses Unbegrenzt-Umfassende ist als Kern und Idee wiederum auch im kleinsten Detail angelegt.

Jede der fünf realisierten Teilsequenzen besteht aus einer großen Anzahl von gleichen, sich wiederholenden Drucken, die von identischen vergoldeten Rahmen eingefasst werden. Man sieht also eine lange Reihe gleichartiger Bilder, einen Fries. Die erste Teilsequenz umfasst 81 solcher gerahmter Drucke. Sie wiederholen ein in Goldfarbe gedrucktes Bild, das sich aus 81 stark verkleinerten Tafeln des Gesamtkatalogs von Kupferstichplatten des Nationalen Kupferstichkabinetts in Rom zusammensetzt. Jeder der identischen Drucke trägt eine andere, handschriftlich eingetragene Unterschrift: jeweils einen Bildtitel von einem der 81 zusammen reproduzierten Kupferstiche. Die Unterschrift löst also gedanklich jeweils eine verkleinerte Tafel aus der Gesamtdarstellung heraus. Durch ihre Verkleinerung und ihre goldene Farbe bleiben aber die einzelnen Darstellungen dem Blick

verborgen, man erkennt gerade noch die Kategorie der Druckgrafik. Eine zweite Sequenz umfasst 36 Wiederholungen von 36 verkleinerten und im Druck zusammengefassten Selbstporträts, eine dritte 92 Reproduktionen von Gemälden, die nach dem Jahr ihrer Entstehung geordnet sind. Der vierte und fünfte Teil widmet sich einer Bibliografie von Kunstbüchern und einer Folge von Ansichten internationaler Museen. Die Arbeit *Del bello intelligibile* weist also auf verschiedene Parameter (Ordnungskategorien) der Kunst. Sie stellen sich an den Werken dar, die unter der summarischen Vereinheitlichung ihre Erkennbarkeit verlieren. Ihre repetitive Einheit wird selbst ein Bild, das sich in einer unüberschaubaren Reihe präsentiert – und darin verliert. In Ausstellungen hat Paolini sie auf verschiedene Weise mit den Museumswänden verbunden, an denen sie ausgestellt wurden; ihr „Bild“ wurde zur Architektur, einem systematischen und zugleich unendlich fortsetzbaren Museum.



10. *Del bello intelligibile*, 1978-81



11. *Del bello intelligibile: Parte prima: "E che dirò del fulgore dell'oro?"*, 1978 (Detail)

Die Antinomien, die das Werk *Del bello intelligibile* bestimmen, haben deshalb so weitreichende, ja unabsehbare Konsequenzen, weil die Struktur des Werks selbst eine unbegrenzte ist. Im stufenweisen Entzug dessen, was wir gerade noch sahen, wird uns auch das Entzogene bewusst: als das, was wir vermissen, was wir als Erwartung, Erinnerung und Projektion in den Prozess der Wahrnehmung investiert haben. Die Sprünge und Verschiebungen der Wahrnehmung münden schließlich in eine absolute Paradoxie: die der Sichtbarkeit gegenüber einer absoluten, „intelligiblen“ Schönheit. Die Vision des Allgemeinen und Umfassendsten geht mit dem völligen Verlust jeder Vorstellbarkeit einher. Paolini sagte über seine Arbeit: „Sie ist viel weniger wissenschaftlich, als man zunächst meinen könnte. Sie ist eher paradox – wie eine Paradoxie, die ihre eigenen Gründe sucht. Sie ist wie eine Utopie, die darum weiß, dass sie eine ist.“⁹

Nicht anschaubar

Im Werk *Mnemosine* (1979–80) (Abb. 12) kündigt sich ein deutlicher Wandel in Paolinis Werkauffassung an. Neun Leinwände sind als Objekte an die Wand gelehnt; man sieht sie teils von vorne, teils von ihrer Rückseite, einige stehen hochformatig, andere quer, eine liegt auf dem Boden. Keines der „Bilder“ präsentiert sich als frontales Gegenüber zum Blick. In der ersten Installation

⁹ Aus einem Gespräch des Verf. mit Giulio Paolini, November 1981.

(Bern 1980) waren sie locker in einem ganzen Raum verteilt – von der Decke hängend, von einer Staffelei gehalten, schief an die Wand gebracht. In einer weiteren (Köln 1981) wurden die Leinwandobjekte in einer Raumecke als Stapel aus liegenden und aufgerichteten Tafeln angehäuft.



12. *Mnemosine*, 1979-80

Im Unterschied zu den bisher betrachteten Werken entsprechen weder die einzelnen Leinwandtafeln noch das Ensemble der Vorstellung vom Bild als visueller Einheit, die alles Wahrnehmbare simultan vor Augen hält. Sie bleiben Objekte. Über ihre Grenzen verbinden sich optische Ketten, die simultan interagieren. Aus einer Girlande von gezeichneten Lorbeerblättern und ähnlich angeordneten realen Blättern entsteht über die materiellen Grenzen hinweg eine visuelle Figur, ein Bogen, der auch noch die verstreuten Blätter auf der Rückseite einer liegenden Leinwand und einige Blätter daneben auf dem Boden einbezieht. Die vertikale Achse dieser Kurve wird von Riss- und Brandrändern akzentuiert, die an mehreren Papierlagen auf einer weiteren Leinwand sichtbar werden und wiederum zur senkrechten Leiste eines dahinter aufgestellten Keilrahmens überleiten. Man zählt neun Leinwände; auf der einzigen vollständig sichtbaren ist eine Pyramide mit neun Abschnitten zu sehen, in deren Ecken die neun Buchstaben des Wortes „Mnemosine“ angeordnet sind („Göttin der Erinnerung, aber auch Mutter der neun Musen...“).¹⁰ Der erste Abschnitt stellt außerdem die Leinwand, auf der er gezeichnet ist, in perspektivischer Flucht dar. Offensichtlich ist sie eigentlich querformatig angelegt, die Leinwand aber hochformatig auf dem Boden abgestellt.

Die Einbeziehung des Verborgenen, nur Erinnerung und der Vorgang der Zerstreung der „Lektüre“ – und damit des Werkes selbst – sind von Paolini in einem Text von 1984 präzise und zugleich in ihrer sich selbst zuwiderlaufenden Bedeutungsoffenheit beschrieben. Der Text beginnt mit der bereits zitierten doppelten Bedeutung des Namens „Mnemosine“ und fährt fort: „Mnemosine durchschreitet die neun Leinwände, die eine Szene ohne Zeit und Raum herstellen. So führt die ‚Lektüre‘ des Gesamten dazu, das Schicksal der Zerstreung zu durchlaufen, um sich auf einen unentzifferbaren Fluchtpunkt zu richten, in der Weise, dass er (eben in dem Moment, in dem er es nahelegen scheint) es verhindert, diesen Namen auszusprechen.“ Die Einheit des Fluchtpunktes – des Bildes – ist auch in diesem Werk als Ziel angelegt, sie ist aber nicht zu erreichen, zerstreut. Vieles bleibt offensichtlich dem Blick verborgen, zwar als Erinnerung noch angedeutet (die Vorderseite der Bilder, die neunfache Wiederholung), aber als solche dennoch nicht anwesend, sondern immer auch entzogen (dem Blick, der Vorstellung).

¹⁰ Giulio Paolini, *Images/Index*, Le Nouveau Musée, Villeurbanne 1984, S. 55, zit. nach Disch [wie Anm. 6], S. 428.

In solchen miteinander verschränkten und zugleich einander verdeckenden installativen Sequenzen entfalten sich viele von Paolinis Arbeiten der 80er und 90er Jahre. Materielle Zerstreungen und lockere optische und gedankliche Assoziationen bauen andere, offenere „Bild“-Ensembles auf als die früheren strengen Verdopplungen, Dialoge, Schichtungen und medialen Umdeutungen. *Les instruments de la passion* wurde zwischen 1986 und 1988 in fünf verschiedenen Varianten realisiert (Abb. 13). Mit fast gewaltsamem Nachdruck stellt die Installation divergierende Ausrichtungen und Erfahrungsweisen einer „Bild“-Fläche her, die ihre bildliche Anschaulichkeit (ihren Fluchtpunkt) zerstreut und zerbricht. Die Elemente sind lose arrangiert und mehrere von ihnen aus dem Gleichgewicht gebracht. Zwei Holzböcke tragen eine große, tischartige Glasplatte; darüber hängt schräg eine ebenso große, auf Keilrahmen aufgespannte weiße Leinwand von der Decke herab. Auf der horizontalen Glasplatte sind Fragmente eines Bildes verstreut – zerrissene Papiere und Fotografien, zerbrochene Gläser. Sie sparen in der Mitte eine rechteckige Öffnung aus, in der sich das Format von Glasplatte und Leinwand verkleinert wiederholt. Unter dem Tisch leuchtet ein Scheinwerfer nach oben; das offene Rechteckfeld auf der Glasplatte lässt das Licht auf die darüber hängende Leinwand durch. Die Ausrichtung nach oben, die der Blickrichtung des Betrachters widerspricht, wird durch den auf den Boden gelegten Metallständer verstärkt, an dessen „oberem“ Ende der Scheinwerfer angebracht ist.

All die Referenzen auf eine Rechteckfläche erfordern eine immer neue, veränderte Einstellung und Bezugsetzung des Betrachters gegenüber dem, was er ansieht und was sich seinem betrachtenden Blick auf unterschiedliche Weise entzieht. Die Simultaneität eines Bildes ist hier nicht einmal ansatz- oder momentweise erreichbar; sie bleibt Erinnerung und unbestätigte Projektion. Und doch zieht sie als solche die disparaten Wahrnehmungen und Ausrichtungen zusammen und bringt sie in eine – suchende und vergebliche – Interaktion.



13. *Les instruments de la passion*, 1988

Unerreichbare Nähe

Die Arbeit *Niente e subito* (2001) (Abb. 14) zeigt unter einer großen, hochformatigen Haube aus Plexiglas, wie sie im Museum zum Schutz von Objekten verwendet wird, einen ebenfalls hochformatigen Sockel, halb so hoch wie die Haube und wiederum aus Plexiglas; auf ihm ist ein kleiner Plexiglas-Kubus aufgestellt. Es ist nicht zu entscheiden, ob dieser Kubus nochmal als Haube oder als Sockel anzusehen ist oder als das museal präsentierte Objekt. Auch der Kubus ist leer.

Diese Leere ist, wenn man das so sagen kann, dadurch noch mehr entleert, dass außerhalb des Kubus um ihn herum kleine Gipsfragmente verstreut sind, die in seinem Inneren fehlen. Sie weisen auf kein zerstörtes Objekt, sondern lediglich auf ihr Fehlen im Innern des Kubus. Die Oberseite des Sockels, auf dem der Kubus steht, ist einheitlich verspiegelt; dadurch verstärkt sie den Kontrast zwischen dem leeren Inneren des Kubus und den um ihn herum verstreuten Fragmenten. Nach unten hin spiegelt sich der Kubus und erscheint dadurch noch abstrakter; dagegen verdoppelt der Spiegel die Unregelmäßigkeit und Materialität der außerhalb verstreuten kleinen Gipsstücke. Das Nichts, das wir im Vorgang der Anschauung erfahren, erscheint völlig still. Es entzieht sich der Aktion und den zeitlichen Stufen der Einstellung auf das Sichtbare. Man spürt keinen Verlust eines Objekts, keine Zerstörung und auch keine Umlenkung des Blicks. Der Titel kehrt einen Slogan der 60er Jahre „Tutto e subito“ in sein Gegenteil um; das Nichts ist ohne zeitliches Geschehen präsent. Diese Stille des Blickentzugs, die Abwesenheit von Widerstand, Aktion und Verwandlung ist im Werk Paolinis seit Ende der 90er Jahre häufig zu beobachten. Keine Erwartung wird überwunden, das Werk befreit sich von keiner Tradition. In dem, was man sieht, spürt man die unbegreifliche Weite des richtungslosen und bezugslosen Raums und die Stille zeitlicher Unverbundenheit; man spürt sie in der Vergeblichkeit des Sehens – *etwas* zu sehen, ein Objekt.



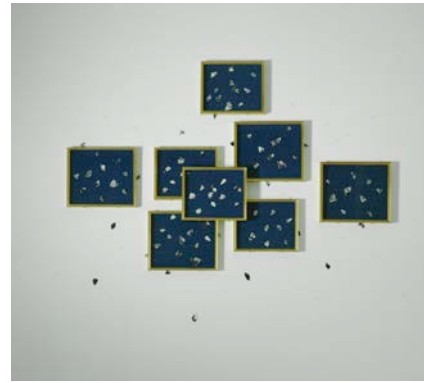
14. *Niente e subito*, 2001

Alfa (Un autore senza nome) (Abb. 15) entzieht dem Blick auf vielfache Weise alles Anschaubare und Fixierbare. Die Versionen von 2004 (Venedig), 2009 (Neapel) und 2013 (Rom) haben gemeinsam, dass das Objekt aus Plexiglas besteht und schon deshalb keine Ansichtsfläche bietet; lediglich sind fotografische Reproduktionen auf das Plexiglas gedruckt, in den früheren Versionen sind auch fotografische Blätter verstreut. Die Plexiglasflächen bilden einen Polyeder, in dem sie sich in ihren Diagonalen durchschneiden. Jede Fläche wird von den anderen wie ein X durchkreuzt. Der Blick trifft an keiner Stelle auf eine frontale Ebene, sondern wird zur Mitte geleitet, wo er von anderen diagonalen Linien und Flächen abgelenkt wird. Die räumlichen Durchdringungen gleichen einem Kristall. Eine jugendliche Figur, eine Reproduktion aus einem Gemälde, ist – ähnlich wie in früheren Werken von Paolini – konzentriert mit einem dünnen Stab beschäftigt. Hier handelt es sich jedoch nicht um einen Künstler mit seinem Stift oder Pinsel, sondern um die Figur des Seifenbläfers aus dem gleichnamigen Gemälde von Jean-Baptiste Siméon Chardin (um 1735). Die Kreisform der Seifenblase wird in neun weiteren Kreisen auf den Plexiglasflächen aufgenommen, die an die

Planeten erinnern. Zugleich aber bleiben die Kreise isoliert; als richtungslose Figuren nehmen sie keinen Kontakt zueinander auf. Jede erfordert eine andere Einstellung des Blicks, und was wir erkennen, erscheint – wie Seifenblasen – flüchtig und unfixierbar. Einige geometrische, zentralsymmetrische oder quadratisch begrenzte Zeichnungen auf den Plexiglasplatten deuten Zusammenhänge zwischen den Kreisen und den quadratischen Flächen des „Kristalls“ an. Doch bieten auch sie keine Haltepunkte. Die Vorstellungen von Fläche, Geometrie und Zentralität driften auseinander und lösen sich in ein transparentes und wechselvolles Schweben auf.



15. *Alfa (Un autore senza nome)*, 2004-13



16. *Sotto le stelle (ad A. W.)*, 2004

Den Blick in den schwerelosen und entrückten Sternenhimmel suggeriert auch *Sotto le stelle (ad A. W.)* (Abb. 16). Die Arbeit greift auf frühere Versionen von 1985–93 mit gleichem Titel zurück, doch verwendet sie nicht nur einen einzigen Rahmen (eigentlich einen goldgerahmten Medaillenkasten, dessen Inneres mit blauem Samt ausgeschlagen ist, auf dem vergoldete kleine Haken sitzen). Mehrere dieser leeren Medaillenkästen sind als Gruppe locker über die Wand verstreut. Sie richten den Blick auf sich und leiten ihn zugleich weiter – etwas konzentrierter in ihrer Mitte, vereinzelter außen. Die „Bilder“ wirken wie Ausschnitte aus der Leere, ohne Halt oder Richtung. Golden blinkende Punkte (die Haken im Innern der Kästen und goldene Nägel, die sich über die Wand verteilen) tragen kleine, ausgerissene und dadurch nicht mehr erkennbare Schnipsel, die aus dem berühmten *Bilderatlas* des Kunst- und Kulturhistorikers Aby Warburg stammen (auf ihn weisen die Initialen im Titel). Er hatte sich vor allem mit der antiken Sternenkunde beschäftigt und seinem umfangreichen *Bilderatlas* den Namen „Mnemosyne“ gegeben. Sie erinnern an die Streuung von Blickpunkten in der Arbeit *Vedo (l'opera completa di Édouard Manet come decifrazione del mio campo visivo)*. Hier treffen die unzähligen Ausrichtungen des Blicks jedoch nicht auf eine Wand oder eine Fläche, sondern verlieren sich im assoziierten unendlichen Raum über dem Betrachter. Der Blick über die „Bilder“ hinaus zu den „Sternen“ reicht in Schichten des Nicht-Sichtbaren – in die Bildlosigkeit, die Form- und Bezugslosigkeit punktueller Erscheinungen, die Dunkelheit des Unendlichen und auch in das Vergangene und in die Vergeblichkeit seiner Rekonstruktionen.

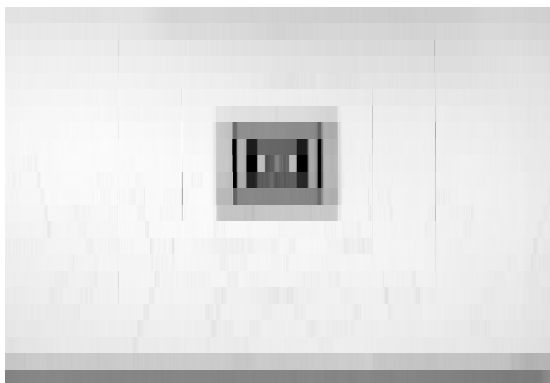
Oft begegnet man in Paolinis Arbeiten Bildtafeln (Abstraktionen von „Bildern“), die sich gegenseitig verdecken. In *Jamais vu* (2005) (Abb. 17) reichen sie so nahe ans Auge eines vorgestellten Betrachters heran, dass für ihn das Betrachten unmöglich wird. Mit bedrohlicher Aggression verhindern die immer näher kommenden Bildobjekte die Distanz, aus der heraus erst ein Sehen

möglich wäre. Die Sehpyramide zwischen Betrachter und Wand wird von den materiellen Bildtafeln vollständig ausgefüllt. Nur der Betrachter, der außerhalb dieses frontalen Bezugs zwischen Blick und Bild steht, sieht etwas; er sieht, wie die Materialität vor die Imagination tritt und sie zerstört.



17. *Jamais vu*, 2005

Wie bei vielen Werken Paolinis verbindet *A perdita d'occhio* (2007) (Abb. 18) ein rechteckig abgesetztes Bildfeld mit der realen Wand. Meist werden die Sehprozesse von der realen Umgebung in die Zonen der bildlichen Imagination hineingeführt. Hier verläuft dagegen die Richtung umgekehrt. Vom bildlichen Zentrum vollzieht sich ein Hervorkommen und Herabfallen bis in den realen Raum. Aus der Fotografie eines Bootes, das auf den Betrachter zufährt, fallen Elemente bildlicher Darstellung heraus – farbige Reproduktionen, weiße Blätter, Abbildungen von Leinwandtafeln. Sie reichen über mehrere Rand- und Rahmenezonen hinaus und verteilen sich als gezeichnete Umrisse über die Wand hinab. Die Bilder verlieren ihre imaginative Potenz und objektivieren sich zu banalen Flächen, Umrissen aus Bleistiftlinien. Während die Bilder uns entgefallen, verschwinden sie aus dem Blick. Vielleicht bewahren sie aber auch hier noch letzte Spuren – Erinnerungen an die Kielwelle, der sie entstammen.



18. *A perdita d'occhio*, 2007

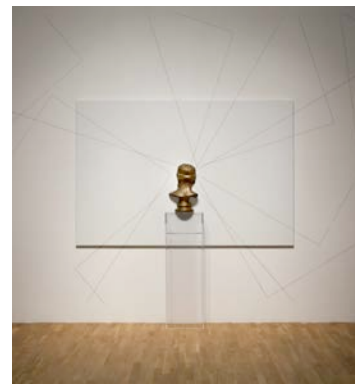
Zwei Köpfe, eigentlich zwei Gipsabgüsse eines antiken weiblichen Kopfes, blicken sich an: *Viceversa* (2011) (Abb. 19). Wie wir von einem „Kopf“ sprechen – und nicht von Gips in Form eines Kopfes, so sprechen wir auch von seinem Blick / seinen Blicken. Dieser Blick wird hier jedoch verhindert,

abgeschnitten – durch eine Scheibe aus Plexiglas, die wie eine Blende zwischen beiden Köpfen eingelassen ist. Auf der einen Seite ist sie verspiegelt und auf der anderen Seite zeigt sie die Schwarzweißfotografie eben dieses Kopfes. Der Kopf „blickt“ nicht auf den anderen, sondern auf sein Spiegelbild oder seine Abbildung. Die Imagination wird auf das Medium zurückgelenkt, das sie auslöst, und damit aufgelöst und verwandelt.

All die Einfühlungen des Betrachters in das Kunstwerk, all seine unwillkürlichen Versuche, es mit seinen subjektiven Vorstellungen zu verbinden, entfernen ihn von der „dimensione dell’Arte“, der „ewigen und unermüdlichen Suche nach den geheimen Spuren eines Werks, das, kaum erkannt, dazu bestimmt ist, die Notwendigkeit, sogar die Dringlichkeit einer weiterreichenden Suche zu provozieren.“¹¹ Immer wieder betont Paolini die unüberwindbare Schwelle, die den Blick vom Objekt des Blicks trennt, „die Blende zwischen der Fähigkeit zu sehen und den Dingen, die wir sehen.“¹²



19. *Viceversa*, 2011



20. *Sulla soglia*, 2013

In der Arbeit *Sulla soglia* (2013) (Abb. 20) werden der Entzug des Blicks und die Unerreichbarkeit des Objekts auf fast gewaltsame Weise bewusst. Wie häufiger bei Paolini (und in der Kunstgeschichte – von Caspar David Friedrich bis Edvard Munch) wird eine Rückenfigur zum Vertreter des Betrachters. Hier aber existiert von dem bronzierten Gipsabguss eines Apollokopfes nur die rückwärtige Seite; die vordere „versinkt“ in der Fläche einer aufgespannten Leinwand. Gezeichnete Linien gehen wie Strahlen von diesem Kopf aus und reichen über die leere Leinwandfläche bis auf die Wand. Sie erweisen sich als Konturen von Rechtecken, die das Format der Leinwand wiederholen und sich in alle Richtungen wenden. Nicht nur die möglichen Darstellungen eines Bildes sind hier dem Blick des Betrachters entzogen – er sieht ein Bild, ohne etwas auf diesem Bild zu sehen –, sondern auch das Sehen selbst, die gerichtete Wahrnehmung. Der eingefühlte Blick, mit dem sich der Betrachter identifiziert, taucht ins Dunkel des Bildes, auf das er sich richtet.

Im Gegensatz zu dieser zentrierten Personifizierung der Schwelle zwischen Blick und Objekt breitet sich die Arbeit *Detto (non) fatto* (2010-14) (Abb. 21) ohne Schwere, ohne Kontrast, mit schwebender Verspieltheit und in zarten Übergängen über die Wandfläche aus. Doch auch sie führt die Wahrnehmung auf den Gegensatz zwischen dem Bild als Empfänger des Blicks und dem Bild als

¹¹ Giulio Paolini, *Sisyphé, le Jour se lève*, Ausst.-Kat., Musée des Arts Contemporains de la Communauté française de Belgique au Grand-Hornu, Hornu 2006, p. 128.

¹² Giulio Paolini in einem Gespräch mit Rachel Spence, 9. Mai 2014, frdl. Mitteilung von Maddalena Disch.

Objekt. In verhaltener Stille sind diese Widersprüche und Paradoxien ineinander verschränkt, so dass man sie fast nicht bemerkt. „Diese Arbeit stellt die Frage nach der materiellen Präsenz eines Bildes; sie untersucht die Möglichkeit seiner konkreten Realisierung, seiner Darstellung als konkretes Faktum.“¹³ In kaum merklichen Stufen hebt sich das gerahmte Bild von der Wand ab und verbindet sich mit ihr in einem unbegrenzbaren Muster. Daher erscheint auch die Fähigkeit des Bildes, den Blick auf sich und über seine Realität hinaus zu lenken, aufs Minimalste reduziert. Und doch ist es erst diese Fähigkeit, die leise Erinnerung daran, die das Werk von einer Dekoration unterscheidet.



21. *Detto (non) fatto*, 2014

Diese Schwelle, an der sich der Übergang zwischen Bild und objektiver Realität vollzieht – und im gleichen Moment scheitert, ist eigentlich in jedem Werk Paolinis zu spüren. Das Bild ist das Andere zur Realität; sein Anderssein, seine Unvereinbarkeit wird in der Simultaneität beider Einstellungen bewusst. Indem ich im realen Bild das „Bild“ als Erinnerungsbild meiner Vorstellungen, Sehnsüchte und Ideale „sehe“, tritt mir zugleich seine Unerreichbarkeit und Abwesenheit vor Augen. „Ich sehe und ich sehe nicht.“ In Paolinis Werken der letzten Jahre erscheint diese Schwelle besonders verhalten, kaum spürbar; jenes „Bild“, seine andere Sphäre (jenseits des Realen) scheint sehr fern. Es ist aber gerade diese Ferne, diese unauffällige Stille, in der sich dieses Andere zeigt (verbirgt).

© 2014 Erich Franz

© 2014 Fondazione Giulio e Anna Paolini

© 2014 Maurizio Corraini s.r.l.

¹³ Giulio Paolini in einem Gespräch mit Maddalena Disch, frdl. Mitteilung von Maddalena Disch.

SEHEN UND GESEHENWERDEN. GIULIO PAOLINI UND DER BLICK

Johannes Meinhardt

Die Reflexion des Blicks

Giulio Paolini ist ein Künstler in jenem Sinn des Wortes „Künstler“, den Marcel Duchamp ihm erstmals gegeben hatte¹; das heißt, dass für ihn die Gemälde, Zeichnungen, Graphiken, Fotografien und Plastiken, die er herstellt – oder, in vielen Fällen, verwendet –, nicht durch ihr Sujet definiert sind und nicht primär ästhetischen oder gattungsbezogenen Fragestellungen und Kriterien gehorchen, sondern Mittel oder Werkzeuge einer Untersuchung sind: einer Untersuchung, zum einen, antiker, in der frühen Neuzeit wieder aufgegriffener ästhetischer Kriterien – so des antiken Begriffs des Schönen, den er vor allem in der platonischen, neuplatonischen und in der Renaissance wieder lebendig gewordenen Tradition des „bellum intelligibile“ befragt, des Schönen, das zugleich mathematisch oder geometrisch einfach, regelmäßig, proportional und in seinen Regeln und Gesetzen intellektuell durchschaubar (intelligibel) ist. Zum anderen aber sind sie Werkzeuge einer Untersuchung der historisch-kulturellen Bedingungen optischer Welterfassung in der Neuzeit generell ebenso wie der Regeln der Abbildung und des Bildraums, wie sie seit der Renaissance für die europäische Kunst verbindlich sind. Im Zentrum dieser Untersuchung steht das neuzeitliche Verständnis von Raum; erst die Definition des Raums (und des Lichts) als einer homogenen, kontinuierlichen und messbaren Erstreckung machte eine geometrisch gesetzmäßige Konstruktion des Bildraums möglich, die Zentralperspektive oder „costruzione legittima“ (Leon Battista Alberti). Und zugleich lieferte das neue naturwissenschaftliche Verständnis des Raums – und ebenso der physikalischen Kräfte, die entsprechend als homogene, kontinuierliche und messbare Quantitäten aufgefasst und begriffen wurden – die Grundlage der Wissenschaft der Optik, einer Wissenschaft der Regeln der Ausbreitung und Reflexion des Lichts ebenso wie der Gesetze des Sehens, das durch den Einfall des Lichts durch die Linse auf die Retina ermöglicht wird.

Was Paolini von Anfang an, seit 1960, beschäftigt hat, ist das Sehen, ist das Funktionieren der scheinbar fraglosen und selbstverständlichen Abbildungsbeziehung zwischen dem Gegenstand und seinem Bild (oder, dem vorausgehend, schon zwischen dem Gegenstand und seinem Wahrnehmungsbild), ist das Medium oder die vermittelnde Instanz zwischen den Dingen und dem Auge oder zwischen den Dingen und ihrer bildlichen Repräsentation. Ihn interessiert das Sehen als Akt und Prozess, nicht das Gesehene; und zusammen mit der Geschichte des Sehens als einer historisch-kulturellen Einstellung beschäftigt ihn die Geschichte der Untersuchung und Reflexion des Sehens, die in der Antike begründet wurde und in der Renaissance grandios wiederauflebte und entfaltet wurde. „Ich kann nicht behaupten, dass meine Untersuchung dem Sichtbaren gewidmet ist ... Die Geschichte dieser Werke ist allein die der völligen Hingabe an dieses antike Phänomen, das Sehen.“²

¹ Als Marcel Duchamp 1913 die Malerei aufgab, gab er auch seine Identität als Maler – der Maler folgt einer historischen Praxis – zugunsten einer Identität als Künstler – der Künstler reflektiert die untergegangene Malerei – auf. „Mit dem Aufgeben der Malerei entledigt sich Duchamp augenscheinlich seiner Identität als Maler zugunsten jener des Künstlers, des Antikünstlers oder, wie er selbst sagt, des Anartisten“; Thierry de Duve, *Pikturaler Nominalismus*, München 1987, S. 29.

² Giulio Paolini, in: *Giulio Paolini*, Ausst.-Katalog, Le Nouveau Musée, Villeurbanne 1984, Bd. II: *Images/Index*, S. 43.

Die neuzeitliche Theorie des Sehens als einer Berührung auf Distanz reißt den lebendigen Akt des Sehens auseinander, der auf dem Eingebettetsein des Sehenden in den Raum und seiner leiblichen Zugehörigkeit zu den Gegenständen im Raum beruht; sie bringt zwei einander entgegengesetzte Pole hervor und in eine hierarchische Beziehung: der räumliche, materielle Gegenstand, in einem absoluten, kategorialen Abstand zum Auge – denn die Dinge gehören zur materiellen Welt, zur „ausgedehnten Substanz“ (René Descartes), während das Auge zur geistigen oder Bewusstseinswelt gehört, der „denkenden Substanz“ – wird durch das Licht als Wahrnehmungsbild ins Auge projiziert und erzeugt so sein eigenes Bild auf der Retina. Dieses Wahrnehmungsbild wird, seit der Renaissance, als Analogon zum gezeichneten Abbild oder zur zeichnerischen Projektion auf eine Bildfläche verstanden: so wie sich die Wahrnehmungsbilder als Projektionen der Dinge im Auge abzeichnen, so projiziert der Zeichner (mithilfe eines Projektionsapparates) die Dinge perspektivisch auf einen Schirm vor seinem Auge, die Bildfläche. In einem gewissen Sinne verdoppelt der Zeichner – im Verständnis der Renaissance – das Gesehene nur, er zeichnet ein Abbild, eine Repräsentation nach, die vor seinen Augen liegt und die er schon im Auge hat. Alberti verstand so das Bild als eine der möglichen Schnittebenen durch die Sehpyramide (die er „Fenster“ nannte), als deren Projektion auf eine materielle Fläche.

Repräsentation ist also sowohl eine Tätigkeit als auch deren Ergebnis: es gibt immer einen Prozess der Abbildung – der eine eigene Zeit der Abbildung ins Spiel bringt – und ein Ergebnis der Abbildung, ein Bild, in dem die aufgewandte Zeit und Arbeit unsichtbar geworden oder untergegangen sind. Jede Repräsentation bringt eine räumliche und zugleich eine zeitliche Differenz ins Spiel. Dies gilt selbst für das scheinbar unmittelbare und präsente Wahrnehmungsbild, dessen zeitliche Verspätung der irreduziblen „Nachträglichkeit des Bewusstseins“³ geschuldet ist. Das naive Sehen aber ist für sich selbst unsichtbar, ist ein scheinbar transparentes Medium, das sich in einem unmittelbaren Bei-den-Dingen-Sein des Blicks vergisst und verleugnet. „Das Denken des Sehens vollzieht sich nach einem Programm und einem Gesetz, das es sich nicht selbst gegeben hat, es ist nicht im Besitz seiner eigenen Prämissen, es ist kein ganz gegenwärtiges, ganz aktuelles Denken, es trägt das Geheimnis einer Passivität in sich.“⁴ Im Sehen scheint der Blick die Dinge auf Distanz zu berühren; aber diese Metapher, welche das neuzeitliche Sehen beherrscht, verleugnet die Vermittlung dieser Berührung, das Zwischen oder das Medium, das Dinge und Auge erst in Kontakt bringt. Dieses Medium, dieses Instrument ist seit der Renaissance die Perspektive als die methodische Erfassung und Darstellung des Raums (wobei das zweite Medium „Licht“ ausgeblendet bleibt); das Konstrukt der Perspektive liefert die Form oder das Schema des Sehens; „wissenschaftliches“ Sehen ist in der Neuzeit perspektivischer Blick.

Eine Darstellung der Perspektive, die aus gesetzmäßigen, geometrisch konstruierten Linien besteht, nicht selbst etwas abbildet, wäre also die sichtbare und demonstrative Konstruktion der unsichtbaren Vermittlung, die den Blick als Beziehung zwischen dem Auge und den Dingen im Raum und deren Darstellung im Bildraum erst ermöglicht. Die Repräsentation der Dinge im Blick wird durch einen räumlichen Schematismus der Wahrnehmung begründet, und dieser Schematismus wird gemäß den Regeln eines homogenen mathematischen Raums konstruiert, der sich auf die geometrische Linearität des Lichts stützen kann. So wie das Erscheinen der Dinge nur dadurch zu

³ Siehe Jacques Derrida, „Freud und der Schauplatz der Schrift“, in: ders., *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main 1972, S. 302-350.

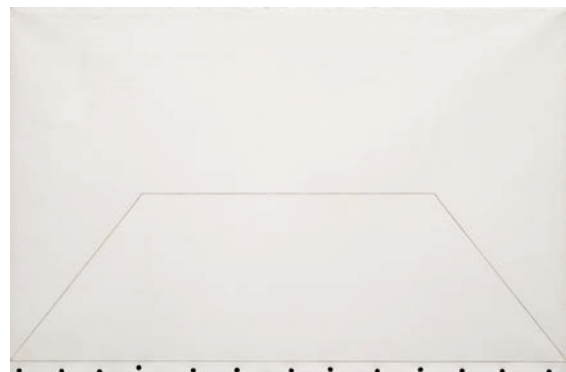
⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist*, Reinbek/Hamburg 1967, S. 13-43, S. 28.

einer unmittelbaren Präsenz für den Blick wird, dass das sie einzeichnende oder umreißende Licht vergessen wird, vergisst der Blick, der die Objekte im Blickfeld erfasst und begreift, den Schematismus, der ihm die Dinge durch eine optische Konstruktion erst vor Augen stellt, sie in einem homogenen Sichtbarkeitsraum als dreidimensionale Körper platziert. Der Schematismus des Blicks ist notwendigerweise unsichtbar; er ist dasjenige, was den Schein reiner Präsenz hervorbringt, indem er selbst völlig transparent bleibt, und der also in dem, was er zur Erscheinung bringt, der Repräsentation, selbst ausgeschlossen, unsichtbar bleibt.

Als 1960 Paolinis Arbeit mit dem verblüffend vollkommenen, analytisch radikalen *Disegno geometrico* (Abb. 1) einsetzte, hatte er durch die Diagonalen der Bildfläche auch schon eine idealtypische (völlig symmetrische) perspektivische Pyramide artikuliert, die Grundbedingung einer jeden Konstruktion von Bildraum in der Neuzeit. Diese „Urzeichnung“ entsprang dem „Entschluß, auf der Leinwand, in der richtigen Proportion, die jedweder Zeichnung vorausgehende Zeichnung, das heißt, die geometrische Vermessung [Quadrierung] der Oberfläche, zu kopieren.“⁵ Und mit *La Doublure* (1972-73) (Abb. 2), einer entlang der Unterkante des Gemäldes in den Bildraum gekippten perspektivischen Abbildung der Bildfläche selbst, war die perspektivische Konstruktion des Bildraums selbst, ohne abgebildetes Sujet, zum tautologischen und zugleich reflexiven Sujet geworden (dazu analog, nur komplexer, die *Nove quadri datati dal 1967 al 1971 visti in prospettiva*, 1972, oder der *Studio per "Mnemosine"*, 1979-80).



1. *Disegno geometrico*, 1960



2. *La Doublure*, 1972-73

Das Umschlagen des Blickkegels in die perspektivische Konstruktion der Tiefe, analog zum Lichtkegel der Sonne, ereignet sich auf einem Schirm, einer Projektionsfläche, die für den naiven Blick eine transparente Wand zu sein scheint; in diesem Fall auf der Bildfläche. Die Bildfläche (oder die Fläche einer Photographie, oder eine Filmleinwand, oder die Front einer Bühne) ist die Trenn- bzw. Scheidewand, das „Diaphragma“, wie Paolini diesen Schirm, diese Projektionswand nennt, an dem sich der Blick spiegelt oder die perspektivische Pyramide beziehungsweise der Blickkegel sich umstülpen: die vorgestellten Linien des Blicks werden in gezeichnete (oder sich eingeschrieben habende) Linien in der Bildfläche transformiert; und diese Transformation soll gezeigt werden.

⁵ Giulio Paolini, in: Germano Celant, *Giulio Paolini*, New York 1972, S. 15.

„Meine ganze Arbeit dreht sich um ein dem Bild innewohnendes Diaphragma: gleich einem idealen Spiegel, der die Erscheinungen selbst zusammen mit dem reflektiert und enthüllt, was sie hervorbringt.“⁶

Der Schirm, das Diaphragma, wird durch seine Lage im Gerüst des Apparates der perspektivischen Projektion determiniert. Zu jeder perspektivischen Konstruktion gehört deswegen auch die Festlegung der äußeren Grenzen, die Abgrenzung des Bildraums: entweder entsteht ein imaginärer Bildraum innerhalb der Begrenzung der Ränder der Bildfläche oder als ein durch Raumkanten definierter Bühnenraum. Diese äußeren Grenzen begrenzen das Diaphragma, diesen doppeldeutigen Schirm des optischen Umklappens, wie die Außenkanten eines Schaufensters oder eines Spiegels: sie sind zugleich auch die Außenkanten der Konstruktion der perspektivischen Pyramide. Diese Außenkanten oder Wände trennen den perspektivischen Bühnenraum, den Raum der Repräsentation, vom Raum des natürlichen Sehens. Die perspektivische Pyramide und ihr Bühnenraum (ihr Raum der Präsentation) unterscheidet sich als begrenzter, konstruierter, scheinbar transparenter Raum von der allgemeinen, kontinuierlichen Wahrnehmungsumgebung.

Im naiven, quasi natürlichen Sehen tritt das Hintereinander der Gegenstände immer nur als ein partielles, gegenseitiges Sich-Verdecken auf. Erst ein zweiter, analytischer Blick, der Blick auf den naiven Blick, der Blick auf den Abstand zwischen Auge und Gegenstand, auf das räumliche Dazwischen, ermöglicht die Vorstellung (und Konstruktion) der Tiefe, des Hintereinanders der Dinge, als einer einfachen, messbaren und konstruierbaren Dimension. Die Tiefe wird zu einer den ersten zwei Dimensionen gleichförmigen messbaren Dimension, indem sie selbst als laterale Strecke sichtbar wird, von einem Blickpunkt aus, der sie von der Seite sieht. Das Gesehene muss quasi eingefroren, zum Schaustück oder zur Installation gemacht werden, damit die Abstände der Körper in alle Richtungen hin und von verschiedenen Seiten aus gemessen und konstruiert werden können. Erst durch die Rahmung und Stillstellung eines Ausschnitts, durch seine Installation auf einer Bühne, in einer Vitrine oder einem Kasten – durch die Herstellung eines rahmenden Raums – wird die Inszenierung der Dinge auch in der Tiefe messbar und konstruierbar. Diesen Kastenraum kann man ebenso wie den räumlichen Apparat der linearen Projektion beschreiben und in einer Zeichnung konstruieren. Die Perspektive ist die Inszenierung des Erblickten und des Blickens zugleich vermittelt der Konstruktion der Tiefe in einem messbaren und begrenzten Raum. Der Zwang (der Einäugigkeit und der Bewegungslosigkeit), dem das fixierende Auge – und mit ihm der Körper – unterworfen wird, das Auge, das sein Objekt wie mit einem Geschütz anvisiert und abzeichnet, wurde beispielsweise von Albrecht Dürer in der *Underweysung der Messung* (1525/1538) demonstriert: in *Der Zeichner des sitzenden Mannes*, *Der Zeichner der Laute*, *Der Zeichner der Kanne* und *Der Zeichner des liegenden Weibes* wird der Kopf (und damit das eine fixierende Auge) des Zeichners auf unterschiedliche Weisen unbeweglich festgehalten.

In einem strengen Sinn ist jeder perspektivische Blick schon „szenisch“: diesem präsentieren sich die Objekte, indem sie sich gemäß der geometrisch-dreidimensionalen Konstruktion des Raumes repräsentieren. Sie repräsentieren sich sowohl in der Wahrnehmung (als Wahrnehmungsbild) als auch im Bild oder der Zeichnung; und jede perspektivische Zeichnung setzt eine explizite Vorstellung von dieser Konstruktion voraus. Deswegen ist auch jede Zeichnung bei Paolini schon

⁶ Giulio Paolini, Interview, in: Lyon 1984, Bd. I: *Figures/Intentions*, S. 53.

eine Inszenierung, eine perspektivisch konstruierte Darstellung der Objekte und damit eine Selbstdarstellung der Perspektive. In der Zeichnung hat der Umriss „keinen anderen Zweck als den, die Repräsentation einer Szene erkennbar zu mache.“⁷ Der Blick, den Paolini auf den Blick richtet, ist unvermeidbar widersprüchlich: er richtet sich auf ein unsichtbares Objekt, das nicht nur unsichtbar ist, sondern das nur vermittelt seiner eigenen Nicht-Sichtbarkeit existiert; sein Blick richtet sich auf den Blick selbst, versucht zu Gesicht zu bekommen, wie der Blick verfasst ist, wie er arbeitet; der Blick will sich so selbst in den Blick bekommen. „Der Künstler ist jemand, der sich im Leeren herumtreibt, ohne darauf verzichten zu können, es zu beschreiben. Sein ‚Gegenstand‘ ist die durchsichtige Membran, die ungreifbare Hülle dieses ‚Leeren‘, in dessen Inneren er sich befindet. Gegenstand seines Sehens ist sein eigener Blick, der einen anderen Blick zum Gegenstand hat.“⁸ Der Künstler versucht also, den Blick, und zuerst seinen eigenen Blick, in den Blick zu bekommen.

Die Inszenierung, das In-Szene-Setzen vertreibt aber nicht den Blickenden aus dem Blick, sondern zeigt über das Gezeigte hinaus auch noch die Inszenierung des Zeigens, den Apparat der Schaustellung. Jedes Foto, aber auch jede Zeichnung ist schon, durch die Festlegung eines geschlossenen Raums, eine Bühne; nur innerhalb der Grenzen dieser Bühne präsentieren sich die Gegenstände, setzen sie sich in Szene: was dort gesehen wird, wird durch den Apparat oder den Zeichner immer schon in die Szene des Blicks gestellt worden sein. Zeichnung soll (für Paolini), analog zum Foto, nicht erfinden, nicht imaginieren, sondern eben den Prozess der selbsttätigen Selbstabbildung der Dinge, diese Selbstprojektion mithilfe des Lichts, diesen Schattenwurf der Dinge, aufzeichnen und abzeichnen. „Jede meiner Arbeiten ist in einem weiten Sinn eine Reproduktion, eine Photographie; sie impliziert eine photographische Optik, selbst wenn sie materiell kein Foto ist – und zwar in dem Sinne, dass sie eine Geste, eine Distanz, selbst eine Abwesenheit fotografiert – das heißt, sie zielt darauf ab, den Augenblick der Ewigkeit des Bildes zu illustrieren. Es war die Erfahrung der Photographie, die mich die Bedeutung der Zeichnung gelehrt hat, des disegno, dessen also, was man seit jeher als wirklich bezeichnet, demzufolge auch als vollständig. Auch wenn es keine Zeichnung ohne Linie gibt, ‚zieht‘ sich die Linie doch wie beim Schachspiel, ohne Objekt, selbstbestimmend (also ohne in die Zeit einzutreten); sie erscheint dort, wo ihr zu erscheinen bestimmt war. Somit ähnelt die Zeichnung ... dem unbeweglichen Ins-Fließen-Kommen von Bächen bei Schneeschmelze; plötzlich von einer Windbö ergriffenen Blüten und Blättern; Landkarten, deren Grenzen von Gebirgsformationen oder Nationen diktiert sind. ... Photographie und Zeichnung haben im Ganzen gemeinsam, teilen die Fähigkeit – ich möchte sagen: die Berufung –, durchscheinen zu lassen. Die Transparenz ist ohne Ende, sie geht ins Unendliche, sie erzeugt kein Bild, sondern lässt imaginieren, nämlich immer jenseits von kontingenten Grenzen.“⁹ Denn wie in der Fotografie, die, streng genommen keine Gegenstände abbildet, sondern nur das einfallende Licht diagrammatisch, als indexikalische energetische Einschreibung, aufzeichnet, und erst in einem zweiten Schritt ikonisch, nach dem Maßstab von Ähnlichkeiten, zu wiedererkannten Gegenständen im Raum umgedeutet wird – und das ist eine imaginäre Aktion –, so sind auch die Linien im Gemälde für Paolini keine Nachahmungen, keine wörtliche Abbildung des Gesehenen, sondern sie werden, nach einem ersten Schritt der „Selbstentstehung“, erst durch eine ikonische Deutung, mit der Hilfe des Imaginären, zu im Bild wahrgenommenen Gegenständen.

⁷ Giulio Paolini, *Atto unico in tre quadri*, Ausst.-kat., Studio Marconi, Mailand 1979, S. 45.

⁸ Giulio Paolini, „La cosa stessa“, in: Giulio Paolini, *Giochi d'acqua. Disegni e note 1983-1985*, Rom 1985, o. S.

⁹ Giulio Paolini, „De l'instrument à la trace“, in: Giulio Paolini, *Ancora un libro*, Rom 1987, S. 61-62.

Jede Arbeit von Paolini spaltet oder verdoppelt den Blick: zum einen in den Blick, der Gegenstände erblickt, zum anderen in den Blick, der die objektive Verfassung des Sehens erfasst, der den Blick erblickt und reflektiert. „Der Blick, der in einem Gemälde oder in einer Skulptur festgehalten wurde, richtet sich weder auf den Autor noch auf Andere, lässt weder einen noch mehrere Gesichtspunkte zu; er reflektiert die Frage nach seiner eigenen Präsenz.“¹⁰ Diese Präsenz steht jenseits der Spaltung von Träger und Bild, ist die Einheit dieser Spaltung, ist das Diaphragma: das Bild zeigt sich als Bild, indem es seine Gespaltenheit zeigt, indem es sich selbst als Träger und Bildeffekt zugleich demonstriert. „Das Bild, wenn es in Erscheinung tritt, ist wie das Bild eines Bildes; beinahe als rechtfertige es die Existenz des Gemäldes.“¹¹ Der scheinbar unmittelbare Blick wird seinerseits reflektiert und beobachtet, also als Gegenstand der Erkenntnis aufgegriffen und begriffen. Die Gegenwart des Blicks wird durch diese reflexive Verdoppelung supplementiert und aufgeschoben. „Die Natur dieses Kunstgriffs zielt ab auf eine Art paradoxer Objektivität, indem er in die Gegenwart, in den Augenblick der Wahrnehmung eine zeitliche Unvereinbarkeit einführt und dadurch zu einer kreisförmiger statt einer direkten Lektüre zwingt, die der Erscheinung ihre Evidenz entzieht. Das geht bis zum ‚Moment der Wahrheit‘, der immer jenseits jeder Intention liegt. Es bleibt die reine (im Sinn von sublime oder bedeutungslose) Gegenwart eines Werkes, dessen Schicksal es ist, die endlose Kette der Enthüllungen zu verlängern, die den unerforschlichen Weg der Kunst beseelen.“¹²

Es geht in der Arbeit Paolinis also darum, die Perspektive als Konstruktion und als Medium des Sehens sichtbar zu machen. „Ich meine damit, dass die Perspektive, wie ich sie häufig benutze, keine Methode zur Situierung eines Gegenstandes in einem Repräsentationsfeld ist, sondern eher eine prinzipielle statt einer funktionalen Vorrichtung, um dieses Repräsentationsfeld selbst zu verschieben. Nun ist die Perspektive entweder nur ein Verhaltenskodex gegenüber der Oberfläche einer Tafel – und dann nimmt man sie nicht wahr, da sie rein mental als Mittel wirkt, einen Gegenstand zu der Oberfläche in Distanz zu setzen, auf welcher er erscheint; oder sie wird im Gegenteil sichtbar, aber als solche, und das heißt gänzlich entblößt: so wie ein Gerüst auf die Fassade eines Gebäudes zugleich aufmerksam macht und den Blick darauf verstellt. Um es genauer zu sagen: ich bin nicht an ihrer üblichen Anwendung interessiert, etwa dem Verschwindenlassen der Konstruktionslinien, um ein Dargestelltes sichtbar zu machen, sondern an jenen beiden gegensätzlichen Möglichkeiten, die ich alternativ bereits erwähnte: entweder das Repräsentationsfeld zu entmaterialisieren – die Bühne von ihrem Vorhang zu entfernen; oder es als solches stehenzulassen – als Bild der Repräsentation selbst.“¹³ Das reflexive Grundmodell dieser Demonstration ist die Selbstabbildung des Gemäldes in perspektivischer Flucht auf seiner eigenen Bildfläche.

Paolini entwickelte eine Reihe von Verfahrensweisen, diesen scheinbar transparenten, unsichtbaren Akt des Sehens in die Wahrnehmung zu rücken: erstens Spiegelung des Blicks – so schon beim malerischen oder fotografischen Selbstportrait (*Autoritratto*, 1968; *L'invenzione di Ingres*, 1968 [Abb. 3]), wobei Paolini in beiden Fällen historische Selbstportraits, von Poussin, 1650, von Raffael, 1506, und von dessen leicht abweichender Wiederholung durch Ingres, 1824, einsetzte, und so die

¹⁰ Giulio Paolini, in: Lyon 1984, Bd. II, S. 70.

¹¹ Giulio Paolini, in: Celant, New York 1972, S. 30.

¹² Giulio Paolini, Interview, in: Lyon 1984, Bd. I, S. 53.

¹³ Giulio Paolini, „Punto di fuga“, in: Paolini, Rom 1987, S. 44-48, S. 44-45.

Differenz von Blickendem und Erblicktem auch in der Zeit betonte); zweitens Verdoppelung des Blicks (so in den Verdoppelungen von Fotos berühmter Portraits – von Vermeer, Ingres, Antonello da Messina – mit dem Titel *Mimesi*, 1975) beziehungsweise der ganzen Wahrnehmungssituation oder der Projektions- und Abbildungssituation, etwa in den drei Fassungen von *Dimostrazione* (1974-75) (zwei Fotoapparate sind aufeinander gerichtet; zwei Staffeleien stehen einander gegenüber, wobei das jeweils auf ihnen stehende Gemälde die gegenüberstehende Staffelei von hinten zeigt [Abb. 4]; zwei Notenständer stehen einander gegenüber, wobei das jeweils auf ihnen stehende Foto den gegenüberstehenden Notenständer zeigt); drittens Einrücken des Blicks in den Blick eines Anderen – was grundsätzlich in der Fotografie geschieht, in der der Betrachter nachträglich in die Position der Person hinter der Kamera einrückt, was aber auch in *Giovane che guarda* Lorenzo Lotto (1967) thematisiert wird; auf diese Arbeit bezieht sich *Controfigura (critica del punto di vista)* (1981) (Abb. 5), in der Paolini die Augen des Jünglings von Lorenzo Lotto durch ein Foto seiner eigenen Augen ersetzt hat, wodurch er das Spiel der zeitlichen Differenzen und Überlagerungen der (realen und imaginierten) Blicke noch raffinierter macht: der von Lorenzo Lotto gemalte Jüngling, der ihn um 1506 herum angeblickt hat, blickt immer noch auf uns, die Betrachter, aber mit den Augen von Giulio Paolini von 1981, während wir im jeweiligen Jetzt auf dieses Gemälde oder, genauer, sein Foto blicken; der Blick bleibt derselbe, das blickende Ich aber wechselt.



3. *L'invenzione* di Ingres, 1968



4. *Dimostrazione*, 1974-75

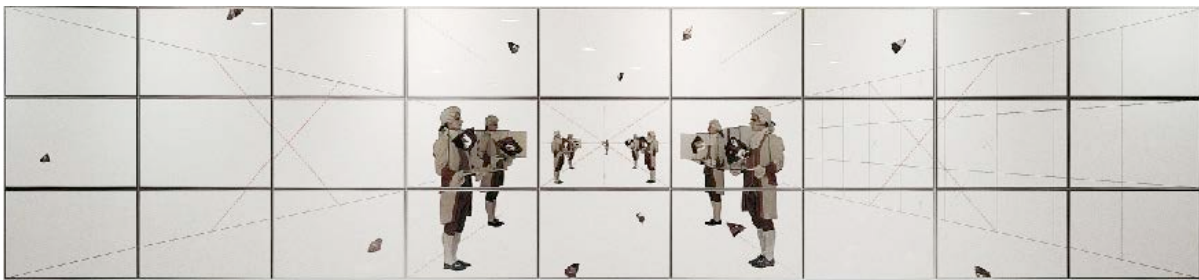


5. *Controfigura (critica del punto di vista)*, 1981

Ebenso richtet Paolini viertens einen lateralen Blick auf die Blickpyramide (welcher laterale Blick von Albrecht Dürer in der *Underweysung der Messung* demonstriert und von Marcel Duchamp zu einem Prinzip seiner Untersuchungen gemacht worden war), etwa in zwei verschiedenen Fassungen von *Trionfo della rappresentazione*, in denen eine perspektivische Konstruktion als Zeichnung präsentiert, die Zeichnung aber durch Diaprojektoren auf die Wand geworfen wird – so dass die Blickpyramide (des Blicks des Fotoapparates) als Projektion im Raum von der Seite beobachtet werden kann: *Trionfo della rappresentazione* (1983-84), und *Dal "Trionfo della rappresentazione" (cerimoniale: l'artista è assente)* (1985) (Abb. 6); oder in der Fassung, in der zwei weitere einfache perspektivische Konstruktionen die Seiten der zentralen perspektivischen Konstruktion durchbohren: *Dal "Trionfo della rappresentazione" (cerimoniale: in prospettiva)* (1985-86) (Abb. 7).

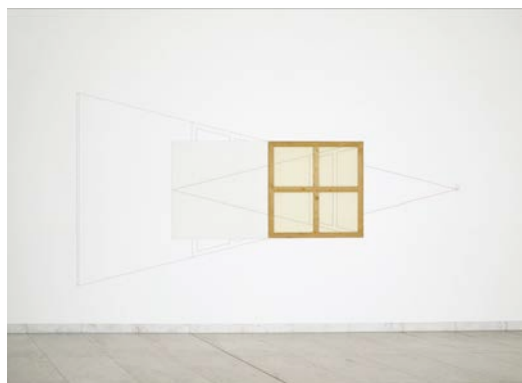


6. Dal *“Trionfo della rappresentazione”* (cerimoniale: l'artista è assente), 1985



7. Dal *“Trionfo della rappresentazione”* (cerimoniale: in prospettiva), 1985-86

Die mehrfach wiederholte und abgewandelte Arbeit *Liber Veritatis* (1978) (Abb. 8) zeigt auf die Wand gezeichnet eine perspektivische Konstruktion, auf der nebeneinander eine quadratische aufgespannte Leinwand und eine gleichgroße, umgedrehte, ihren Rahmen zeigende Leinwand hängen; auf den beiden werden die perspektivische Situation und die Gemälde, in umgekehrter Richtung der Wandmalerei, quasi anamorphotisch auf sich selbst abgebildet.



8. *Liber veritatis*, 1978

Fünftens bedient sich Paolini der demonstrativen Sichtbarmachung des Schirms beziehungsweise des Diaphragmas, in den sich das Licht einzeichnet und auf dem sich das Bild abzeichnet (aufgrund des „perspektivischen“ Verhaltens des Lichts): so in *Diaframma 8* (1965) (Abb. 9), einem Foto,

auf dem Paolini eine weiße Leinwand durch die Straßen von Turin trägt; in *D867* (1967) (Abb. 10) trägt Paolini zwei Jahre später das aufgezogene Foto *Diaframma 8* durch die Straßen von Turin: jedes Bild ist ein Schirm, ist ein Diaphragma, und jede leere Leinwand ist ein potentieller Schirm, der eine Unendlichkeit von möglichen Bildern heraufbeschwört.



9. *Diaframma 8*, 1965



10. *D867*, 1967

Der Bildträger impliziert schon das Bild, und besitzt somit eine eigene ästhetische und pikurale Realität, wird nicht vom Bild verdeckt und verdrängt: „In keinem Werk tritt der Bildträger hinter das Bild zurück. Das fast leere Weiß ist die schiere Erwartungshaltung und Konzentration auf das virtuelle Ereignis der Bildwerdung.“¹⁴



11. *Alain Robbe-Grillet*, 1967



12. *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)*, 1969

Damit verwandt ist sechstens die *mise en abîme*, die verkleinerte Abbildung des Bildes im Bild, vermittelt eines verkleinerten Fotos der Tafel, das vor der Tafel aufgehängt wurde (*Duepiudue*, 1965), oder, meistens, einer Fotomontage: so etwa *Alain Robbe-Grillet* (1967) (Abb. 11), *Nel mezzo del dipinto Flora sparge i fiori, mentre Narciso si specchia in un'anfora d'acqua tenuta dalla ninfa Eco* (1968), *Isfahan* (1974), *Sir Lawrence Dundas and His Grandson* (1977). Eine weitere Möglichkeit der Reflexion des Blicks ist siebtens das Anzeigen (das Indizieren, nicht das ikonische Abbilden)

¹⁴ Gudrun Inboden, „Giulio Paolini – Triumph des Modells der Repräsentation“, in: *Giulio Paolini*, Ausst.-Kat., Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1986, 4 Bde., Bd. 1: *Lo Studio / Das Atelier*, S. 11-31, S. 12.

des Blickfelds, des ovalen Querschnitts des Blickkegels, der bei beidäugigem Sehen ein oval verzerrter Kegel ist: *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)* (1969) (Abb. 12); die erste Fassung zeigt Paolini, wie er durch das Aufbringen von kleinen Bleistiftpunkten auf einer Wand die Dimension seines Blickfelds indiziert.

Bei einer Photographie sieht nicht mehr der Blickende, der den Gegenstand optisch zu erfassen glaubt, sondern das Licht selbst schreibt sich in die lichtrezeptive photographische Schicht ein; das Licht projiziert ohne Blick die Abbilder auf die Fotofläche. Das Foto ist so für sich selbst bewusstseins- und konstruktionsfrei: eine Selbstprojektion der Dinge mithilfe des Lichts, und gerade nicht eine perspektivische Konstruktion des Sehens im Raum. „Die Photographie ermöglicht es dem Autor, der Entstehung des Bildes ‚beizuwohnen‘: der Blick trifft auf einen Gegenstand, den das Objektiv bereits gesehen hat.“¹⁵ Erst der Blick auf das Foto nimmt dieses als einen perspektivisch konstruierten Raum wahr, in dem die Einschreibung des Lichts nach genau denselben Regeln stattfindet wie die bewusste Konstruktion des homogenen perspektivischen Raums (der Logik der camera obscura folgend).



13. *Fallit Imago (Lo sguardo irriducibile)*, 1985

Die Präsentation der perspektivischen Konstruktion des Bildraumes findet so vor allem vermittelt durch die Photographie statt, in der, quasi von selbst, durch die Zusammenarbeit von Licht, Linse und fotosensibler Schicht, eine Selbstabbildung des Sichtbaren in einem auf den Kopf gestellten Bild erzeugt wird – und dass das Auge wie eine camera obscura arbeitet, also selbst eine Art kleiner Theaterraum ist, macht das Umschlagen eines gestaffelten Raums in eine Bildfläche mithilfe der perspektivischen Konstruktion zum Analogon jeder perspektivischen Malerei, aber auch der Fotografie. Im Falle des Auges scheint die Natur des Lichts die Bühne oder die Rahmenbedingungen zu liefern, die das Bild erst möglich machen; im Falle der Fotografie ist es der technische Apparat mit seiner Optik; im Falle der Malerei aber muss der fiktive oder imaginäre Raum erst konstruiert werden; und diese Konstruktion lässt sich zeigen oder zeigt sich. Sie zeigt sich als sichtbare Konstruktion, als System aus gesetzmäßigen Linien; oder sie zeigt sich als Doppeldeutigkeit des Bildes, in seiner doppeldeutigen Realität als Diaphragma oder Schirm: am einfachsten, indem es sich auch als Träger zeigt, als Träger, der collagiert, der zerstreut, der zerrissen werden kann – so etwa

¹⁵ Giulio Paolini, in: Lyon 1984, Bd. I, S. 52.

in den ersten beiden Fassungen von *Mnemosine (Les Charmes de la Vie)* (1981-83), die auch auf das Freudsche Modell des Gedächtnisses als einer Schichtung von Einschreibungsspuren¹⁶ anspielen, oder, beispielhaft, in *Fallit Imago (Lo sguardo irriducibile)* (1985) (Abb. 13). In beiden Fällen wird die Umschlagsfläche der Konstruktion – das Bild auf dem Träger, das Diaphragma – als der Bildträger selbst sichtbar. Denn das Diaphragma selbst sehen heißt entweder, es als Projektionsfläche sichtbar zu machen, als materielle Bildfläche quer zur perspektivischen Blickpyramide – als Realität der Papierfläche des Fotos oder des Drucks, der Papierränder, der Schnipsel und materiellen Fragmente des Bildes (diese Fragmente sind offensichtlich doppeldeutig, zugleich materielle Fragmente und Bildfragmente); oder es selbst abzubilden, als Schirm im Apparat der perspektivischen Projektion, als vor das Auge gesetztes Diaphragma: als Türchen, Pförtchen, Fenster, Spiegel oder Bühnenvorhang, als Öffnung in einen konstruierten Repräsentationsraum hinein.

Der Blick des Anderen

Solange ich meinen Blick auf ein Objekt richte, bin ich Subjekt, Wahrnehmungssubjekt, und damit Bewusstsein. Ich bin als Bewusstsein ganz bei mir, unabhängig von meinem Körper und meiner Selbst-Wahrnehmung, und kann so das Gesehene, die Objekte, untersuchen und erkennen. Sobald ich mich aber erblickt fühle, die Erfahrung mache, dem Blick eines Anderen ausgesetzt zu sein, verändert sich die Lage grundlegend: von meinem bisherigen Bewusstsein, einem Objektbewusstsein, spaltet sich ein zweites, entfremdetes Bewusstsein ab, das durch das Wissen oder auch nur das Phantasma des Blicks des Anderen provoziert wird und das mich dazu bringt, mich von außen, als Körper und Verhalten, zu imaginieren; ich weiß, dass ich unter dem Blick des Anderen, als Körper in der Welt, stehe. „Ich erfahre mich in meiner Entfremdung zugunsten des Anderen auch als Leib-in-Situation.“¹⁷ Es ist der Blick des Anderen, der mich in mir selbst entfremdet; und dieser Blick erfasst mich in meiner kontingenten, äußerlichen Existenz. Das heißt, dass in meine auf mich zentrierte Welt der Andere als ein anderes Subjekt eindringt und damit das Zentrum meiner Welt exzentriert und mir entfremdet. „Jeder Blick läßt uns konkret – und in der unbezweifelbaren Gewißheit des *cogito* – empfinden, daß wir für alle lebenden Menschen existieren, das heißt, daß es (irgendwelche) Bewußtseinsindividuen gibt, für die ich existiere.“¹⁸

Diese Erfahrung einer Entfremdung durch den Blick des Anderen – die keine Erkenntnis ist, kein Objekt einer Analyse oder einer Begriffsbildung – durchkreuzt meinen objektalen Weltbezug; der Blick des Anderen entzieht sich seiner Beherrschung als ein Objekt meiner Wahrnehmung; er beherrscht, umgekehrt, mich, in der Weise, dass er mich zu einer Erfahrung nötigt, die mich als Bewusstsein spaltet und zutiefst verstört. „Im Phänomen des Blickes ist der Andere grundsätzlich das, was nicht Objekt sein kann. ... Und wenn ich den Blick erfahre und mich als nichtentdecktes Gegenstand-sein empfinde, erfahre ich direkt und mit meinem Sein die unfäßbare Subjektivität Anderer.“¹⁹ Weil er mich dezentriert, weil er meine Selbst-Wahrnehmung verändert und so Macht

¹⁶ Siehe Sigmund Freud, „Notiz über den ‚Wunderblock‘“, 1925, in: ders. *Gesammelte Werke*, Bd. XIV, London 1948, seitenidentischer Nachdruck Frankfurt am Main 1999, S. 1-8.

¹⁷ Jean-Paul Sartre, *Das Sein und das Nichts – Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, erste vollständige Übersetzung, Reinbek bei Hamburg 1962, S. 464.

¹⁸ Sartre, S. 372.

¹⁹ Sartre, S. 357 und 359.

über mich hat, kann der Blick des Anderen nicht zum Objekt meines Sehens werden; die Erfahrung, unter dem Blick zu stehen, und die wahrnehmende Erfassung von Objekten schließen einander aus: „Wir können nicht die Welt wahrnehmen und gleichzeitig einen auf uns gehefteten Blick erfassen; es kann nur das eine oder das andere geschehen. Wahrnehmung ist nämlich *erblicken*, und einen Blick erfassen ist nicht ein Blick-Objekt in der Welt auffassen, ... es ist vielmehr Bewußtsein davon erlangen, *erblickt zu werden*.“²⁰ Blick und Auge bilden also unvereinbare, einander widersprechende Einstellungen und Erfahrungen. „Ein Blick kann nicht erblickt werden; sobald ich nach dem Blick hinblicke, verschwindet er, und ich sehe nur noch Augen.“²¹ Das Auge ist, in Sartres Terminologie, ein mögliches Objekt des Blicks, ein wahrnehmbares Organ, eine leibliche Oberfläche, eine Haut; der Blick jedoch, der Blick des Anderen – den eigenen Blick kann ich, streng genommen, nicht sehen, was vor einem Spiegel ein höchst irritierendes Phänomen ist –, entzieht sich der Wahrnehmung und kehrt die Wahrnehmungssituation um: ein Blick zeigt mir, dass ich angesehen, dass ich erblickt werde. „Wir haben ja gesehen, daß es niemals *Augen* sind, die uns ansehen: der Andere als Subjekt ist es.“²²

Auf die entfremdende und verstörende Erfahrung des Erblicktwerdens reagieren die Subjekte vor allem mit Scham: „Die Scham oder der Stolz enthüllen mir den Blick des Anderen und mich selbst am Ziele dieses Blickes, sie bewirken, daß ich die Situation eines Erblickten *erlebe*, nicht *erkenne*. Die Scham aber ist ... Scham über *sich selbst*, sie ist *Anerkennung* des Tatbestandes, daß ich wirklich dieses Objekt *bin*, das der Andere ansieht und aburteilt. ... Ich bin, jenseits aller Erkenntnis, die ich haben kann, jenes Ich, das ein Anderer erkennt. Und dieses Ich, das ich bin, bin ich in einer Welt, die der Andere mir entfremdet hat.“²³ Scham meint dabei kein auf eine bestimmte soziale Situation bezogenes Gefühl, sondern ist eine existentielle Grundempfindung: die Scham, zum Gegenstand geworden zu sein, zum Objekt des Blicks eines Anderen. „Die reine Scham ist nicht das Gefühl, dieser oder jener tadelnswerte Gegenstand zu sein; sondern überhaupt *ein* Gegenstand zu sein, das heißt, mich in jenem degradierten, abhängigen und starr gewordenen Gegenstand, der ich für Andere geworden bin, *wiederzuerkennen*. ... ‚Ich schäme mich *meiner vor Anderen*‘.“²⁴

Dieses Zum-Objekt-Werden für den Anderen übersteigt mein eigenes Bewusstsein; ich erfahre, dass das Bewusstsein des Anderen mir entgeht; was er in seinem Blick zu fassen bekommt, bleibt für mich unzugänglich. Deswegen nimmt meine Antwort auf diese Erfahrung eine Art von Besessenheit an: der Andere nimmt Besitz von mir als erblickter Körper, und diese Erfahrung macht mich „besessen“; sie lässt sie mich nicht mehr los. „Wenn wir von der ersten Enthüllung des Anderen als *Blick* ausgehen, müssen wir zugeben, daß wir unser unfäßliches Für-Andere-Sein in Gestalt einer *Besessenheit* erfahren. Ich bin vom Anderen besessen; der Blick des Anderen formt meinen Leib in seiner Nacktheit, läßt ihn entstehen, modelliert ihn, bringt ihn hervor, wie er *ist*, sieht ihn, wie ich ihn nie sehen werde.“²⁵

²⁰ Sartre, S. 345.

²¹ Sartre, S. 487.

²² Sartre, S. 367.

²³ Sartre, S. 348.

²⁴ Sartre, S. 381 und 382.

²⁵ Sartre, S. 467.

In seinen Überlegungen zur Fotografie hat Roland Barthes die Erfahrung dieses Besessenwerdens sehr genau formuliert. Gegenüber der Fotokamera stehe ich unter einem subjektlosen, maschinellen, jede Antwort verweigernden Blick, dem ich mich nicht entziehen kann; die dadurch, von außen, aufgezwungene Aufmerksamkeit meiner selbst auf meinen Körper in jeder Geste, in jeder Haltung, in jeder Bewegung nötigt mich zu einem Bewusstwerden dieser Gesten, Haltungen, Bewegungen; indem sie bewusst werden, werden sie zu Posen. Sobald das Subjekt unter dem Blick (der Kamera) den Blick des Anderen auf seinen Körper vorwegnimmt und imaginiert, nimmt es wahr, wie der Körper zu posieren beginnt – er weiß, dass er sich zeigt, und er zeigt, dass er (sich) zeigt. „Sobald ich nun das Objektiv auf mich gerichtet fühle, ist alles anders: ich nehme eine ‚posierende‘ Haltung ein, schaffe mir auf der Stelle einen anderen Körper, verwandle mich bereits im Voraus zum Bild. Diese Umformung ist eine aktive: ich spüre, daß die PHOTOGRAPHIE meinen Körper erschafft oder ihn abtötet, ganz nach ihrem Belieben.“²⁶ Der Fotografierte erfährt sich als jemand, dessen Körper sich verwandelt (auch wenn es nur sein Bewusstsein ist, das sich verändert): der zu einem Körper wird, der posiert, der auf den Blick des Anderen reagiert.

Auf diese Erfahrung reagiert die bewusste Pose; sie ist Affirmation und Eingeständnis dieser (imaginären) Situation, dieses Zwangs; denn diese Zwangssituation erschüttert in mir das Verhältnis von herrschendem Ich oder Bewusstsein und von dienendem Körper. Unter dem Blick der Anderen bin ich durch meinen Körper determiniert, während die Äußerungen meines Ichs instabil und inkohärent sein können. „Ich wünschte, daß mein Bild – wandelbar, schlingernd zwischen tausend ja nach Situation oder Alter changierenden Photos – stets mit meinem (bekanntlich tiefen) ‚Ich‘ übereinstimmte; doch vom Gegenteil muß die Rede sein: Mein ‚Ich‘ ist’s, das nie mit seinem Bild übereinstimmt; denn schwer, unbeweglich, eigensinnig ist schließlich das Bild (weshalb sich auch die Gesellschaft darauf beruft); leicht, vielteilig, auseinanderstrebend ist mein ‚Ich‘.“²⁷ Diese Erfahrung der Umwertung ist für das Subjekt eine Erfahrung des Untergangs; es verliert sich in der Äußerlichkeit der Erscheinung, die für die Anderen aber die bestimmende Realität meiner Existenz ist. „In der Phantasie stellt die PHOTOGRAPHIE ... jenen äußerst subtilen Moment dar, in dem ich eigentlich weder Subjekt noch Objekt, sondern vielmehr ein Subjekt bin, das sich Objekt werden fühlt: ich erfahre dabei im kleinen das Ereignis des Todes (der Ausklammerung): ich werde wirklich zum Gespenst.“²⁸

Paolini thematisiert insbesondere in den beiden Gruppen von Arbeiten mit dem Titel *Mimesi* (1975 und später), und *L'altra figura* (1979-80 und 1983), das Unter-dem-Blick-Stehen. Zwei Abgüsse derselben antiken oder klassizistischen Plastik (Venus, ein Jüngling, die Venus von Medici, Hebe, die Athena Lemnia, Hermes) wurden einander so gegenübergestellt, dass die Blicke der beiden ineinandertauchen. Interessant ist hier vor allem diejenige Fassung von *Mimesi* (1975-76) (Abb. 14), in der zwei Gipsabgüsse der Venus von Medici, einander in das Auge blickend, gleichzeitig von Scham erfüllt Brust und Schoß verdecken. Die für die Antike selbstverständliche weibliche Körperscham reagiert auf den Blick der Anderen, indem sie den eigenen Körper als Objekt der Wahrnehmung und des Begehrens der Blickenden bewusst werden lässt und ihn verbirgt. Der nächste Schritt der Scham ist, vor und unter dem Blick des Anderen den eigenen Blick zu senken; Paolini benutzte dafür die

²⁶ Roland Barthes, *Die helle Kammer*, 1980, Frankfurt am Main 1985, S. 18-19.

²⁷ Barthes, S. 20

²⁸ Barthes, S. 22

Hebe von Antonio Canova: in der zwölfteligen fotografischen Collage *Palais des Mirages* (1976) (Abb. 15), stehen je ein Foto dieser Hebe einem rechts-links-verkehrten Umriss derselben Hebe gegenüber; und Hebe senkt den Blick (vor dem Blick der Hebe).



14. *Mimesi*, 1975-76



15. *Palais des Mirages*, 1976

Gegenüber einem Blick, der Bild ist (der abgebildet ist) – sei es in Gemälden, sei es in Fotografien von Gemälden, sei es in Plastiken oder Kopien von Plastiken, wie sie Paolini verwendet hat –, gerät das erblickte Subjekt in eine widersprüchliche Situation: einerseits erfährt es durchaus den Blick des Anderen, sei er auch phantasiert – und religiöse Kunst, insbesondere mittelalterliche Kunst, war dadurch gekennzeichnet, dass der Gläubige vor der „Realpräsenz“ des Numinosen im Bild den Blick senkt oder niederschlägt, sich vom Numinosen (auch als Blick) erfasst fühlt – eine Erfahrung der Aura.²⁹ Viele kennen auch heute noch eine gewisse Scheu, einem Portraitfoto in die Augen zu schauen. Andererseits lässt sich jedes Kunstwerk auch als Gegenstand der Wahrnehmung erfassen und untersuchen (das gilt auch für den Körper und das Auge).

Aber ein Gemälde (oder eine Skulptur) eines Blickenden ist kein Subjekt, sondern ein Schirm: es ist ein trügerischer, artifizieller Gegenstand, der meiner Wahrnehmung zu Sehen gegeben wird, und der mich zugleich imaginär unter einen Blick stellt, einem Blick aussetzt. Indem ich jedoch das Funktionieren des Schirms analysiere und seine Wirkungen untersuche, auch seine Wirkungen auf mich selbst beobachte und reflektiere, kann ich die geschlossene und zwanghafte Welt des Imaginären überwinden.

© 2014 Johannes Meinhardt

© 2014 Fondazione Giulio e Anna Paolini

© 2014 Maurizio Corraini s.r.l.

²⁹ „Die Definition der Aura als ‚einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag‘, stellt nichts anderes dar als die Formulierung des Kultwertes des Kunstwerks in Kategorien der raum-zeitlichen Wahrnehmung. Ferne ist das Gegenteil von Nähe. Das wesentlich Ferne ist das Unnahbare. In der Tat ist Unnahbarkeit eine Hauptqualität des Kultbildes. Es bleibt seiner Natur nach ‚Ferne, so nah es sein mag‘. Die Nähe, die man seiner Materie abzugewinnen vermag, tut der Ferne nicht Abbruch, die es nach seiner Erscheinung bewahrt“; Walter Benjamin: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Bd. I: *Abhandlungen*, Frankfurt am Main 1974, S. 471-508, hier S. 480.