

GIULIO PAOLINI: *SENZA TITOLO*, 1961

Johannes Meinhardt

I.

Mit seiner Arbeit *Senza titolo* (1961) (Abb. 1) und einigen vergleichbaren Arbeiten situierte sich Giulio Paolini schlagartig im Zentrum der Krise der Malerei der Moderne, die um 1960 ihren Höhepunkt erreicht hatte. Diese Arbeit – ist sie ein Gemälde? – zeigt eine Dose mit weißem Firnis, die offensichtlich schon geöffnet worden war und mit dem in ihr enthaltenen Firnis verschmutzt ist, mitten auf der unteren Querleiste eines quadratischen Keilrahmens stehend. Der Keilrahmen ist statt mit einer Leinwand mit einer transparenten Plastikfolie bespannt, die wie eine Leinwand an den Seiten des Rahmens befestigt wurde. Eng verwandt sind mit dieser Arbeit das Werk *Senza titolo* (1961) (Abb. 2): drei kleine Farbtuben sind nach oben zeigend und parallel zueinander auf einer Tafel befestigt, die mit grauer Verpackungsbaumwolle bedeckt ist (dazu kommen auf den drei Tuben kleine quadratische Täfelchen, die mit den entsprechenden Farben – Grün, Hellrot, Himmelblau – bemalt worden waren); auch diese Tafel ist mit einer transparenten Plastikfolie überzogen; und die Arbeit *Senza titolo (Plakat Carton)* (1962) (Abb. 3): 25 kleine quadratische Kartonkärtchen mit Farbmustern von farbigen Kartons wurden völlig regelmäßig im Quadrat, 5 x 5, unter einer Plastikfolie befestigt, die ihrerseits auf einen quadratischen Keilrahmen gespannt wurde; die Farben folgen nicht einer koloristischen oder farbsystematischen Ordnung, sondern sind die Farben, in denen Karton zu dieser Zeit erhältlich war.



1. *Senza titolo*, 1961



2. *Senza titolo*, 1961



3. *Senza titolo (Plakat Carton)*, 1962

Bemerkenswert ist zuerst einmal, dass diese drei Arbeiten, die Farbe in der Dose, Farbe in der Tube und Farbmuster von industriell eingefärbtem Karton präsentieren, sich auf das Verblüffendste mit Aussagen von Marcel Duchamp verbinden lassen, in denen dieser jedes mögliche Gemälde als Ready-made denunziert. „Weil die Farbtuben, die der Künstler verwendet, industrielle Ready-made-Produkte sind, müssen wir daraus folgern, dass alle Gemälde auf der ganzen Welt ‚Nachgeholfene Ready-mades‘ und Assemblage-Werke sind.“¹ Dieses rüde Unterlaufen aller Ansprüche der Malerei auf Originalität,

¹ Marcel Duchamp: *A propos of ‚Readymades‘*, Übersetzung in Marcel Duchamp: *Die Schriften*, Hrsg.: Serge Stauffer, Bd. 1, Regenbogen-Verlag, Zürich, 1981, S. 242.

Spontaneität, Authentizität und Produktivität eines künstlerischen Schöpfers, und damit das Unterlaufen des in der Moderne sogar noch gesteigerten Anspruchs des Kunstwerks auf geistigen Gehalt, war der Höhepunkt der ersten epochalen Krise der modernen Kunst und ihrer Leitgattung, der Malerei. Duchamp hatte 1913 mit der Malerei als einer anti-intellektuellen – und in diesem Sinne geistlosen – Praxis der kulturellen oder spirituellen Berausung (ebenso wie der olfaktorischen Berausung an Lösungsmitteln) gebrochen; mit der Malerei als einem Rauschmittel einer Gesellschaft, für die die Kunst nur noch ein dem wirklichen Leben entgegengesetztes Reich des Schönen, Wahren und Guten war, ein Mittel sonntäglicher idealistischer und verquast erhabener Gefühle.

Auch die Mischung mehrerer Farben macht ein Gemälde nicht zu einem authentischen, wahren und expressiven Kunstwerk. „Angenommen, sie verwenden eine Tube Farbe; Sie haben sie nicht selbst hergestellt. Sie haben sie gekauft und als Ready-made verwendet. Selbst wenn Sie zwei Zinnoberrot zusammenmischen, ist es immer noch die Mischung von zwei Ready-mades.“² Unter diesem Blickwinkel, der ein Kunstwerk, und damit auch ein Gemälde, primär als ein beliebiges, maschinell und industriell hergestelltes Objekt oder Bild sieht, das durch bestimmte kulturelle und institutionelle, also historisch-gesellschaftliche Bedingungen seiner Wahrnehmung und seiner Rezeption als Kunstwerk definiert wird, ist ein Kunstwerk immer ein Ready-made; ein Objekt, dessen Herkunft primär die anonyme industrielle Produktion ist, und das deswegen keine Autorschaft kennt oder anerkennt. „Ein Ready-made ist ein Kunstwerk ohne Künstler, der es hervorbringt, wenn ich die Definition vereinfachen darf. Eine Farbtube, die ein Künstler benutzt, wird nicht vom Künstler hergestellt; sie wird hergestellt vom Fabrikanten, der die Farben herstellt. So erzeugt der Maler tatsächlich ein Ready-made, wenn er mit Hilfe eines industriell hergestellten Artikels malt, der sich Farbe nennt.“³

Auch Paolini beschreibt seine Arbeit *Senza titolo* (1961) (Abb. 1) und ähnliche Arbeiten völlig nüchtern als Zusammenstellung von industriellen Objekten, die nichts mehr mit einem Bild zu tun hat, die sich nicht mehr in einer piktoral-ikonischen oder einer ästhetischen Differenz in einen Träger und ein Bild (gegenständliches Abbild oder abstraktes Gemälde) aufspaltet: „Die Tafel hört auf, ein Bild zu vermitteln, wird zur stummen Präsenz, nichts weiter repräsentierend als eben jene Elemente, aus denen sie sich aufbaut: eine Oberfläche aus Pressholz, ein Blatt Papier werden derart versetzt, daß man die Leinwand erkennt, auf der sie angebracht sind. Eine Farbskala wird im ‚leeren Raum‘ einer transparenten Plastik präsentiert, ebenso ein Farbtopf, die Rückseite einer Leinwand usw.“⁴ Und so, wie eine Dose mit Firnis in einem Keilrahmen stehend als Zusammenstellung zweier Objekte präsentiert wird, die bei der Herstellung von Gemälden materielle Funktionen erfüllen, so dient die transparente Plastikfolie anstelle der Leinwand, des wesentlichen Trägers des gemalten Bildes (oder der Grundierung unter dem Bild), dazu, noch das wichtigste und unverzichtbarste Mittel (neben dem Papier) der Malerei – sogar eines jeden Bildes, wie später die Fotoleinwände von Paolini demonstrieren – loszuwerden, dieses zentrale Medium durch sein Fehlen zu markieren und in das Bewusstsein zu rücken. Es ging Paolini darum, „to eliminate the rigid support as the inevitable given starting point, so as to offer in a *kind of vacuum* the very elements which are normally used as a support.“⁵

² Interview mit Katherine Kuh: *The Artist's Voice. Talks with Seventeen Artists*, New York-Evanston, 1962, S. 90; Übersetzung in Marcel Duchamp: *Interviews und Statements*, Hrsg.: Serge Stauffer, Stuttgart 1992, S. 120.

³ Interview mit Francis Roberts, „Art News“, vol. 67, Nr. 8, Dezember 1968, S. 47; Übersetzung in Marcel Duchamp: *Interviews und Statements*, Hrsg.: Serge Stauffer, Stuttgart, 1992, S. 154-155.

⁴ *Giulio Paolini*, Ausstellungskatalog, Staatsgalerie Stuttgart, 1986, 4 Bde., Bd 1: *Das Atelier*, S. 37.

⁵ Giulio Paolini, zitiert in Germano Celant: *Giulio Paolini 1960-1972*, Fondazione Prada, Mailand, 2003, S. 100.

Besonders deutlich wird diese Intention in der Arbeit *Senza titolo* (1961) (Abb. 4), in der ebenfalls ein (diesmal querformatig rechteckiger) Keilrahmen mit transparenter Plastikfolie bespannt wurde; am unteren Rand des Rahmens wurde eine deutlich kleinere, grundierte, hochformatige Leinwand festgenagelt; diese Leinwand wird nach oben und den beiden Seiten des Rahmens mit an der Leinwand befestigten Schnüren gespannt und gehalten. Diese Arbeit besteht aus „an empty wooden frame, which encloses a space. The canvas has been replaced by a sheet of transparent plastic; but there is a small canvas hung by two threads in the empty frame, making the ‚subject‘ of the picture.“⁶ Analog dazu könnte man bei der Arbeit mit der Firnisdose von dieser Dose als dem Subjekt des Bildes sprechen.



4. *Senza titolo*, 1961

II.

Die erste Krise der modernen Kunst (die sich ebenso auch in der Musik, in der Literatur, im Theater und in der Architektur ereignete) – die um 1909 (mit dem ersten futuristischen Manifest) einsetzte, ihren Höhepunkt 1913 (mit Malewitschs erstem suprematistischen *Schwarzen Quadrat*) erreichte und mindestens bis 1918 (dem Beginn der zweiten Phase des russischen Konstruktivismus) andauerte – reagierte auf die zunehmende Erschöpfung der analytischen und selbstanalytischen Möglichkeiten der frühmodernen, noch gegenständlichen Malerei. Der mit dieser Krise verknüpfte epochale Bruch war durchaus ein epistemologischer Bruch im Sinne Michel Foucaults, ein Bruch, der ein grundlegend anderes, neues Verständnis von Kunst, und damit neue Diskurse und Typen von Diskursen über Kunst (zum Beispiel die Kunstwissenschaft und die Kunsttheorie) hervorbrachte. Dabei veränderte und erweiterte sich der Gegenstandsbereich der Kunst und ihrer Diskurse beträchtlich: an die Stelle eines Verständnisses der Malerei vom Bild her, welches die Bildfläche als eine Art Fenster auf eine imaginäre oder reale Welt verstand, die sich im Bild abzeichnet oder abbildet, trat zum einen eine Malerei, die keinen abbildenden Raum und keine wiedererkennbare abgebildete Szene mehr kannte, sondern die sich als autonomes System der Bildfläche verstand, das aus malerei-immanenten, eigenständigen pikturalen Elementen in der Fläche bestand; das allerdings auch eine ganz andere Art von Bildraum oder Bildräumlichkeit (der Farbe, der Komposition) hervorzubringen vermochte. Zum anderen wurde, viel radikaler, das traditionelle Verständnis

⁶ Giulio Paolini, zitiert in Celant 2003, S. 100.

von Kunstwerk und Autorschaft selbst in Frage gestellt – und in dieser radikalen Kritik der konventionellen Kunst war Marcel Duchamp der wichtigste Künstler.

Die zweite grundlegende Krise der Moderne, der endgültige Bruch mit dem Idealismus der Moderne, und damit mit den subjekt- und bewusstseinszentrierten Konzepten von Kunstwerk und Autorschaft, hatte ihren ersten Vorläufer in John Cage. Dieser hatte schon 1930-31 in Paris die Arbeit von Marcel Duchamp kennengelernt; Mitte der dreißiger Jahre begegnete er in Los Angeles den wichtigsten Sammlern von Duchamp, Walter und Louise Arensberg, und sah bei ihnen viele Arbeiten von ihm; als er 1942 nach New York zog, lernte er dort Duchamp selbst kennen, den er häufig traf; unter anderem komponierte er 1943 die Duchamp-Sequenz im Experimentalfilm *Dreams That Money Can Buy*, 1947, von Hans Richter.

Gleich mit zwei Veranstaltungen im Sommer 1952 unterlief Cage das in der Epoche der abstrakten Malerei noch ausgeprägter gewordene Pathos der Subjektivität und Expressivität des schöpferischen Künstlers: John Cages Komposition 4'33" wurde am 29. August 1952 in der Maverick Concert Hall bei Woodstock (New York) uraufgeführt; der Pianist David Tudor, der sich sonst nicht rührte, keine Taste anschlug, zeigte die drei Sätze der Komposition durch Schließen und Öffnen des Klavierdeckels an. Cage hatte vor der Aufführung die jeweilige Dauer der drei Sätze mit 33", 2'40" und 1'20" erwürfelt, was eine Gesamtlänge von 4'33" ergibt. Während aller drei Sätze ist für das Klavier ‚tacet‘ notiert, also ‚es schweigt‘. Die bis dahin selbstverständliche Unterscheidung zwischen sinnerfüllter, komponierter, eine Bedeutung transportierender Musik und dem zufälligen, kontingenten, situativen Lärm, der in der Konzerthalle akustisch anwesend ist und gehört werden kann, wurde von Cage eingezogen und zugunsten eines extrem erweiterten Verständnisses von Musik aufgegeben. Analog dazu organisierte und leitete Cage im Sommer 1952 im Black Mountain College, North Carolina, nach denselben Prinzipien der Nichtunterscheidung von Komposition und Musik (oder von Choreographie und Tanz) einerseits, von zufälligen oder willkürlichen Ereignissen und Entscheidungen andererseits das erste Happening (später *Theater Piece #1* genannt).

Der junge Robert Rauschenberg lieferte zu diesem Happening *White Paintings*; diese weißen Gemälde, aus identischen weißen Tafeln zusammengesetzte Polyptychen, sind absolut neutral, ohne sichtbare künstlerische Hand, ohne Sujet, ohne Farbe und ohne Binnenform; sie könnten von jedem Beliebigen gemalt sein; sie sind Orte des situativen Zufalls und der Umgebung, abhängig vom jeweiligen Lichteinfall. „Rauschenberg verstand seine *White Paintings* als völlig rationale und schöne Gemälde, die die vom Künstler abhängigen Elemente der Malerei auf ein logisches Minimum reduzierten. Daß diese Gemälde greifbare Objekte waren, abhängig von umgebendem Licht und Schatten, war genauso von großer Bedeutung.“⁷ Ebenso wie die Komposition 4'33" die ästhetische Erwartung unterläuft und untererfüllt, und auf diese Weise die ästhetische Aufmerksamkeit der wartenden Zuhörer auf die realen kleinen Geräusche im und außerhalb des Konzertsaals lenkt, waren die *White Paintings* neutrale, wandartige Tafeln, deren Leere den Blick auf die realen und kontingenten situativen optischen Ereignisse auf der Fläche lenkt. „Analog dazu sah Cage die *White Paintings* als ‚Landebahnen‘ für Staubflocken, Licht und Schatten.“⁸

Durch John Cage und, durch ihn vermittelt, durch Marcel Duchamp war das Unterlaufen der idealistischen Ansprüche der Malerei – zu dieser Zeit vor allem des Abstract Expressionism –

⁷ Walter Hopps: *Robert Rauschenberg. The Early 1950s*, Ausstellungskatalog, The Menil Collection, Houston 1991, S. 65.

⁸ Hopps, S. 65.

vorgedacht worden. Robert Rauschenberg und Jasper Johns (der Rauschenberg und John Cage 1954 kennenlernte) zogen erste Konsequenzen daraus. Ab 1954 produziert Rauschenberg Mischungen von Gemälden und existierenden Objekten, gewissermaßen bemalte Assemblagen, die er Combine Paintings (an der Wand hängend) und Combines (auf dem Boden stehend) nannte, und deren Intention es war, die ästhetische, kulturelle und pikturale Differenz zwischen diesen beiden Klassen von Gegenständen zu unterlaufen und aufzuheben. Schon 1954 erschuf er ein Combine mit dem Titel *Paint Cans* (Abb. 5), in dem neben Papier und Stoff vier Farbdosen übereinander in einen Rahmen montiert sind; und in dem Combine Painting *Canyon* von 1959 gehört eine Farbtube zu den Objekten und Materialien, die er in und auf das Gemälde montierte.



5. Robert Rauschenberg, *Paint Cans*, 1954



6. Jasper Johns, *Zone*, 1962

Jasper Johns verfuhr von Anfang an, ab 1954, noch entschiedener und klarer. Ausgehend von der Feststellung, dass Gemälde auch nur materielle Objekte sind, entwickelte er zuerst Überlegungen, Gemälde beziehungsweise bildartige Oberflächen und Objekte tautologisch zusammenfallen zu lassen: Flaggen, Zielscheiben, Landkarten („Is it a flag, or is it a painting?“). „Dann stellte sich heraus, daß eigentlich jedes Bild ein Objekt ist, [...] Aber ich überlegte, wie man dann ein Objekt machen könnte, das sich nicht so leicht als Objekt definieren läßt, und wie man Raum hinzufügen und dabei immer noch ein Objektbild machen könnte.“⁹ Johns fügte vielen seiner Gemälde zwischen 1956 und 1964 Objekte hinzu, die teilweise in die Position von Sujets einrückten. „Ein Großteil meiner Arbeiten hat mit dem Bild als Objekt zu tun, als ein realer Gegenstand an sich. ... [Daraus ergibt sich], daß ich reale Gegenstände als Malerei einsetze. Mit anderen Worten, ich finde, es ist interessanter, eine richtige Gabel als Malerei zu benutzen statt Malerei als eine richtige Gabel zu benutzen.“¹⁰

Unter den Objekten, die den Gemälden hinzugefügt werden, nahmen bald diejenigen eine herausragende Stellung ein, die mit dem Herstellungsprozess von Gemälden zu tun haben: Zum Beispiel *Device Circle* (1959): auf einem sehr bunten Bild hatte Johns eine Leiste eines Keilrahmens montiert, der, an einem Ende befestigt, als spachtelartiges Gerät benutzt wurde, um eine Halbkreisfläche in der Farbe zu ziehen; oder *Zone* (1962) (Abb. 6): vor der grauen Leinwand hängt

⁹ Jasper Johns im Gespräch mit Walter Hopps, 1965, in Jasper Johns: *Interviews, Statements, Skizzenbuchnotizen*, Hrsg. Gregor Stemmerich, Verlag der Kunst, Dresden, 1997, S. 22-40, hier S. 32.

¹⁰ Jasper Johns im Gespräch mit David Sylvester, 1965, in Jasper Johns: *Interviews, Statements, Skizzenbuchnotizen*, Hrsg. Gregor Stemmerich, Verlag der Kunst, Dresden, 1997, S. 41-61, hier S. 52-53.

frei ein Pinsel, ein Tuch wurde aufgenäht und dazu parallel eine fast gleichgroße Fläche eingezeichnet; oder *Fool's House* (1962): auf der grauen Leinwand wurden zum einen ein Besen befestigt (dessen Spur in der Farbe daneben zu sehen ist), ein kleiner Keilrahmen, ein Handtuch, eine Tasse – zum anderen wurden diese Gegenstände, die bei der Herstellung des Gemäldes benutzt worden waren oder hätten benutzt werden können, handschriftlich auf der Leinwand benannt: Broom, Stretcher, Towel, Cup. Für Johns zeigte sich, dass „in einem Bild, die Malprozesse selbst von größerer Eindeutigkeit und, glaube ich, größerer Bedeutung sind als die referentiellen Aspekte des Bildes. Ich meine, die Malprozesse selbst bedeuten genausoviel oder mehr als irgendein Bezugswert, den das Bild hat.“¹¹ Zur Betonung des Malprozesses tritt die demonstrative Präsentation der verwendeten Mittel hinzu, der Materialien, aus denen ein Gemälde besteht (Keilrahmen, Leinwand, Farbe) oder die zu seiner Herstellung eingesetzt wurden (Pinsel, Farbdose, Messer, Tuch, Tasse).

III.

In der Situation der vollständigen Infragestellung der Malerei, die um 1960 erreicht war, begannen einige Maler einen neuen Einsatz in die Malerei zu erproben: sie gingen nicht mehr von einem geklärten Begriff der Malerei aus, sondern fragten radikal und grundsätzlich danach, was denn Malerei sei, wenn sie nicht mehr durch einen geistigen Gehalt oder die Repräsentation von Bildern determiniert, nicht mehr durch die Intentionalität eines Schöpfers präformiert ist. Zu untersuchen war, was sich beim Einsatz der Mittel der Malerei – Leinwand, Papier, Träger aller Art, Farbe, Tusche, gebundene Farbe, Farbstift, Pinsel, Kohle, Hand, Arm, agierender Körper – für Effekte ergeben würden; was durch den Einsatz unterschiedlichster Materialien und Verfahrensweisen im Visuellen entstehen und sich zeigen würde.

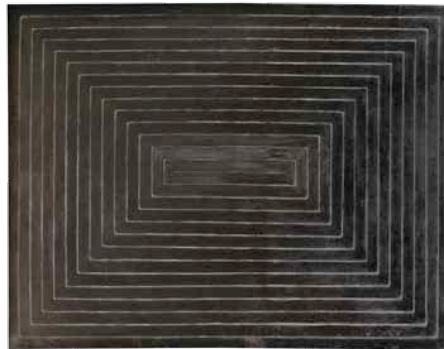
Diese neue Malerei (in den sechziger Jahren wurde sie Fundamentale oder Analytische Malerei genannt) hatte, auch wenn sie auf den ersten Blick mit der Abstrakten Malerei der Moderne verwandt war, strenggenommen nichts mit dieser zu tun: sie arbeitete nicht mehr mit einer sprachartigen, signifikanten Ordnung von rein visuellen Bildelementen (Linien, Flächen, Farben), deren Komposition ein unerschöpfliches Spiel von Beziehungen dieser Elemente hervorbringt und damit eine ästhetische Hinterwelt erschafft, ästhetische und semantische Transzendenz. In der neuen Malerei war ein Gemälde zuerst einmal nichts, was als Träger einer ästhetischen oder subjektiven Bedeutung sich selbst auf seinen Sinn hin überschreiten könnte; die neue Malerei war ein experimentelles Versuchsfeld, in dem die Funktionsweisen der Wahrnehmung ebenso wie der kulturellen Rahmungen von Malerei als einer alten, gesellschaftlichen und historischen Praxis erforscht wurden.

Für diese neue Malerei gibt es bis heute keinen eigenständigen Begriff. Robert Ryman führte für diese Gattung von Malerei den Namen „realistische Malerei“ ein – wobei nicht mehr Sujets realistisch abgebildet werden, sondern die materiellen Mittel und Verfahrensweisen der Malerei selbst real sind. „Nun gibt es noch ein drittes Verfahren, das mit verschiedenen Namen bezeichnet wurde, von denen eigentlich keiner befriedigend ist. [...] Ich nenne es Realismus, weil die Ästhetik real ist. Dieses dritte Verfahren, der Realismus, geht anders vor als Darstellung und Abstraktion. Beim Realismus gibt es kein (Ab-)Bild. Die Ästhetik ist eine nach außen orientierte und nicht nach

¹¹ Johns, Gespräch mit Sylvester, S. 56.

innen gerichtet. Und da es kein Bild gibt, gibt es keine Erzählung. Und es gibt auch keinen Mythos. Vor allem aber gibt es keine Illusion. Die Linien sind real, der Raum ist real, die Fläche ist real, und es gibt eine Interaktion zwischen dem Gemälde und der Wandfläche – anders als bei Abstraktion und Darstellung.“¹²

Die Krise der idealistischen Malerei, die primär eine Krise der abstrakten Malerei war, artikulierte sich vor allem um einen Gegensatz herum, der unterschiedlichste Formulierungen annehmen konnte: den Gegensatz von wirklichem, dreidimensionalen Raum und fiktivem Bildraum; von materieller gegenständlicher Oberfläche und immaterieller Bildfläche; von körperlichem, weltlichem Objekt und geistigem – oder sogar idealen oder spirituellen – Bewusstseinsgegenstand; oder sogar von bedeutungslosem, kontingentem Nebeneinander der Objekte im Raum und von sinnerfüllter, relationaler Komposition rein pikturaler Elemente (Linie, Fläche, Farbe), die als Illusionismus denunziert wurde. Illusionismus wurde als Kategorie verstanden, die auch abstrakte Malerei betraf, da sie auch die Effekte von Bildräumlichkeit erfasste, die quasi von selbst in der Totalität der Bildfläche, durch die Beziehungen aller Elemente zu allen anderen Elementen, entstehen.



7. Frank Stella, *Tomlinson Court Park I*, 1959

Frank Stella, der 1958 mit seinen *Black Paintings* (Abb. 7) den ersten radikalen Schritt dazu unternommen hatte, der Illusion von Bildräumlichkeit zu entkommen, die durch Komposition entsteht, versuchte eine Malerei ohne Komposition, ohne Beziehungen pikturaler Elemente zueinander zu entwickeln; er setzte Verfahrensweisen ein, die auf der Wiederholung einfachster und sichtbar materieller Einschreibungsspuren beruhen. „The other thing is that the European geometric painters really strive for what I call relational painting. The basis of their whole idea is balance. You do something in one corner and you balance it with something in the other corner. Now the ‘new painting’ is being characterized as symmetrical. [...] It’s nonrelational [...] The balance factor isn’t important.“¹³ „If you’re that much involved with the surface of anything, you’re bound to find symmetry the most natural means. [...] I wanted to get rid of any compositional effects, and the obvious way to do it is to be symmetrical.“¹⁴ „Die naheliegende Antwort war Symmetrie – es überall

¹² Robert Ryman: *On Painting / Über Malerei*, 1991, in Ausstellungskatalog: *Robert Ryman*, Espace d’art Contemporain, Paris / Hallen für neue Kunst, Schaffhausen 1991, S. 57-69, S. 59.

¹³ Bruce Glaser: *Questions to Stella and Judd*, in: *Minimal Art*, Hrsg.: Gregory Battcock, New York 1968, S. 149.

¹⁴ Glaser: *Questions to Stella*, S. 150.

gleich machen. Es blieb noch die Frage, wie man dies in der Tiefe macht. Ein symmetrisches Bild oder eine symmetrische Konfiguration, die auf einen offenen Hintergrund gesetzt ist, ist im illusionistischen Raum nicht ausbalanciert. Die Lösung, zu der ich kam, [...] zwingt illusionistischen Raum aus dem Bild durch ein konstantes Verhältnis [der Streifen zueinander] heraus, durch den Gebrauch einer geregelten Serie.“¹⁵

Robert Morris sah das Problem des Illusionismus der Malerei, vor allem der abstrakten Malerei, ähnlich; als verursacht durch die visuellen, ästhetischen Relationen rein piktoraler Elemente zueinander. Ästhetischer (und durchaus auch abstrakter) Bildraum entsteht, „weil Kunstobjekte deutlich unterscheidbare Teile haben, die Beziehungen herstellen.“¹⁶ Illusionismus wird überwunden erst dadurch, dass die künstlerische Arbeit als (möglichst einfaches, gut aufzufassendes) Objekt in seinen realen räumlichen Beziehungen, in der dreidimensionalen Welt gesehen wird: „Die besseren neuen Arbeiten nehmen die Beziehungen aus der Arbeit heraus und machen sie zu einer Funktion von Raum, Licht und Gesichtsfeld des Betrachters. Das Objekt ist nur eines der Elemente in der neueren Ästhetik.“¹⁷

Noch einfacher formulierte Donald Judd das Verhältnis von realem Raum und Bildraum, realer Form und abgebildeter Form (literal shape – depicted shape): „Drei Dimensionen sind wirklicher Raum. Dadurch ist Schluß mit dem Problem des Illusionismus und des buchstäblichen Raums.“¹⁸ Das erlaubte ihm folgende kühne Einschätzung: „Einige europäische Gemälde sind mit Objekten verwandt, z.B. die von Yves Klein oder Castellani, die unmodifizierte Felder mit Flachreliefelementen enthalten.“¹⁹

IV.

Dass es bei der Differenz zwischen dem materiellen Objekt ‚Gemälde‘ und dem gemalten Bild oder der abstrakten Komposition um eine entscheidende Differenz geht, und dass diese Differenz, die unterschiedliche Qualitäten und Erscheinungsweisen kennt – als analog-mediale und indexikalische Differenz (zwischen dem Objekt ‚Foto‘ und dem fotografischen Bild, einer Illusion), als piktorale und ikonische Differenz (zwischen dem Objekt ‚Gemälde‘ und dem gemalten Bild, einer Fiktion) oder als ästhetische Differenz (zwischen dem Objekt ‚Gemälde‘ und der ästhetischen Erscheinung, dem autonomen System der Bildfläche – das jedoch auch ein Aspekt aller Malerei ist) –, das wesentliche Moment von Bildlichkeit überhaupt, von gegenständlicher und von nichtgegenständlicher Malerei ausmacht, war dem wichtigsten Kunstkritiker der USA in den fünfziger und sechziger Jahren des 20. Jahrhundert, Clement Greenberg, erst allmählich, kurz nach 1960, klargeworden. Noch 1960 hatte er geglaubt, eine ästhetische oder piktorale Flachheit von der materiellen Oberfläche eines Objekts grundsätzlich und wesentlich unterscheiden zu können. „Die essentiellen Normen und Konventionen der Malerei sind zugleich die Bedingungen, denen ein Bild entsprechen muß, damit es überhaupt als Bild erfahren werden kann. Der Modernismus hat entdeckt, daß diese Bedingungen

¹⁵ Frank Stella: *Pratt Lectures*, in Brenda Richardson: *Frank Stella. The Black Paintings*, Museum of Art, Baltimore 1976, S. 78.

¹⁶ Robert Morris: *Anmerkungen über Skulptur I-III, 1966/1967*, in *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Hrsg. Gregor Stemmrich, Verlag der Kunst, Dresden, Basel, 1995, S. 92-120, hier S. 96-97.

¹⁷ Morris, S. 105.

¹⁸ Donald Judd: *Spezifische Objekte*, 1965, in *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Hrsg. Gregor Stemmrich, Verlag der Kunst, Dresden, Basel, 1995, S. 59-73, hier S. 68.

¹⁹ Judd, S. 66.

nahezu vollständig zurückgenommen werden können, bevor ein Bild kein Bild mehr ist, sondern zu einem beliebigen Objekt wird; aber er hat zugleich auch entdeckt, daß je weniger man von diesen Bedingungen beibehält, es umso notwendiger wird, sie einzuhalten und sichtbar zu machen.“²⁰

Schon zwei Jahre später, 1962, hatte sich herausgestellt, dass mit dem fortschreitenden Flachwerden der Malerei (das für Greenberg eng verwandt war mit deren Abstrakt-Werden) deren ästhetische Differenz, die Differenz zwischen dem materiellen Träger und dem immateriellen, bewusstseinsförmigen Bild (im weiten Sinn) in einer bloß materiellen Oberfläche zu implodieren drohte. „Inzwischen scheint es festzustehen, daß die irreduzible Essenz der Malerei in nur zwei konstitutiven Konventionen oder Normen besteht: Flächigkeit und deren Begrenzung, und daß es genügt, diese beiden Normen einzuhalten, um ein Objekt zu erschaffen, das als ein Bild erfahren werden kann: Eine auf den Keilrahmen gespannte Leinwand existiert bereits als ein Bild – allerdings nicht unbedingt als ein gelungenes Bild. [...] Die Frage, die sich nun in ihrer Kunst stellt, ist nicht mehr, was Malerei oder Kunst als solche ausmacht, sondern was letzten Endes *gute* Kunst als solche ausmacht.“²¹

Ein als Bild wahrgenommenes flaches Objekt aber bleibt ein flaches Objekt; es transzendiert seine Materialität nicht mehr auf eine eigene visuelle Ordnung und Sichtbarkeit hin, auf eine ästhetische Sichtbarkeit (die das Spiel der pikturalen Elemente, das Spiel der visuellen Beziehungen dieser Elemente voraussetzt); es ist kein Gemälde mehr, kein ästhetisches piktorales Werk, erfüllt jedoch die formalen Bedingungen für ein Gemälde (deswegen ist es ja als Bild wahrnehmbar). In der Wahrnehmung des flachen Objekts, das nur – vielleicht sekundär ästhetisierte – Oberfläche ist, ist die ästhetische Differenz zusammengebrochen. Dann klaffen aber, bis dahin unvorstellbar, Kunst und Malerei auseinander; die formale Erfüllung der Wesensbedingungen der Malerei ist ausreichend, damit ein Objekt Kunst wird – aber nicht zu einem ästhetisch-visuellen Kunstwerk, einem Gemälde: „Eine monochrome Fläche von sichtbar begrenzten Ausmaßen, die keine Wand ist, erklärt sich von nun an automatisch zu einem Bild, zu Kunst. Minimalistische Arbeiten können als Kunst gelesen werden, wie fast alles heutzutage – sogar ein Tisch, eine Tür oder ein leeres Blatt Papier.“²²

Dass Gemälde einen irreduziblen Illusionismus besitzen, eine ästhetische und visuelle Realität vor aller Abbildung eines dreidimensionalen, körperlichen Raums, als piktorale Bildräumlichkeit und Farbräumlichkeit, war von Anfang an von Gerhard Richter (beispielsweise) formuliert worden. Malerei ist für Richter von vornherein visuell doppel- oder sogar mehrdeutig, bringt unterschiedliche Sichtbarkeiten zugleich ins Spiel. Jedes Gemälde, jede Bildfläche erzeugt Wirkungen im Visuellen, welche die materielle Oberfläche des Gemäldes ‚transzendieren‘, erschafft immaterielle Bildräumlichkeit jenseits der materiellen Fläche; und diese Effekte sind als eine phänomenale Wirklichkeit des Sehens ernst zu nehmen. Deswegen kann der ‚Illusionismus‘ der Malerei nicht reduziert oder beseitigt werden, ohne die Malerei zu beseitigen: was ein Gemälde von einer bloßen Oberfläche, einem bloßen Gegenstand grundsätzlich unterscheidet, ist gerade diese visuelle Differenz, die eine ästhetische (oder zumindest piktorale) Differenz zwischen der gegenständlichen Oberfläche und den – oft widersprüchlichen, nicht zu einer Einheit synthetisierbaren – Bildwirkungen mitumfasst, die eine mehrfache Wahrnehmung des Gemäldes ermöglichen und erfordern. „Wenn ich die

²⁰ Clement Greenberg: *Modernistische Malerei*, 1960, in Clement Greenberg: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, Hrsg. Karlheinz Lüdeking, Verlag der Kunst, Dresden, 1997, S. 265-278, hier S. 272-273.

²¹ Clement Greenberg: *Nach dem Abstrakten Expressionismus*, 1962, in Greenberg: *Essenz*, S. 314-335, hier S. 331 und 332.

²² Clement Greenberg: *Neuerdings die Skulptur*, 1967, in Greenberg: *Essenz*, S. 362-372, hier S. 363 und 367.

negativen Vorstellungen vergesse, die sich mit dem Begriff verbinden, dann bleibt für mich ein Illusionismus übrig, der untrennbar mit Malerei verbunden ist bzw. gar mit Malerei gleichzusetzen ist. Malerei als Schein – das hat nichts mit Scheinwelt zu tun und dergleichen. Ich will sagen, daß ich gar keine Malerei kenne, die nicht illusionistisch ist.“²³ Gemälde transzendieren immer schon ihre materielle Oberfläche auf eine komplexe, rein visuelle Realität hin, unabhängig davon, ob sie zusätzlich noch eine geistige oder mentale Welt repräsentieren. „Es gibt keine Farbe auf der Leinwand, die nur sich selber meint und nichts darüber hinaus, sonst wäre das *Schwarze Quadrat* nur ein blöder Anstrich.“²⁴ Schon die Differenz zwischen der Farbe als Materie (paint) und der Farbe als visueller Farbwert (colour) – ob dieser im Rahmen eines eigenständigen, strukturierten und damit sprachartigen Farbsystems verstanden wird, wie in der abstrakten Malerei der Moderne, oder als struktur- und bedeutungsloser visueller Effekt der Wahrnehmung – verweist auf die ästhetische Differenz.



8. *Disegno geometrico*, 1960

Für Paolini war von Anfang an klar, mit dem *Disegno geometrico* von 1960 (Abb. 8), dass eine Analyse der Mittel der Malerei, ihrer Materialien, ihrer Produktionswerkzeuge, ihrer historisch-kulturellen Bedingungen der Autorschaft und der Rezeption, die Einsicht voraussetzte, dass die materielle Realität des Objekts ‚Gemälde‘ und die kulturelle, sprachartige, dem Bewusstsein zugehörige Realität der Bilder zwei Seiten desselben komplexen Gegenstands Gemälde sind. Diese Doppelung ist analog den zwei Seiten eines jeden Zeichens, das aus einem materiellen Träger, dem Signifikanten, und einer immateriellen Bedeutung, dem Signifikat, besteht, unter der gesellschaftlich-kulturellen Bedingung, dass Autor und Rezipient oder Betrachter im Besitz einer gemeinsamen Sprache sind. Diese semiotische Differenz, die ein Zeichen erst ausmacht, wirkt im fotografischen Bild als analog-mediale und indexikalische Differenz, kann aber auch komplexere Formen annehmen, wie die pikturale oder ikonische Differenz in der gegenständlichen Malerei oder die ästhetische Differenz in der abstrakten Malerei (und für die Reflexion in der Malerei generell).

²³ Gerhard Richter, 1977, in Gerhard Richter: *Text. Schriften und Interviews*, Frankfurt am Main und Leipzig, 1993, S. 86.

²⁴ Gerhard Richter, in Ausstellungskatalog: *Gerhard Richter*, Bundeskunsthalle Bonn 1993, Band II: *Texte*, S. 51.

V.

Die zweite Krise der modernen Malerei hat genauso wie in den USA auch in Europa stattgefunden; und italienische Maler und Künstler haben einen bedeutenden Anteil an der Geschichte dieser Krise. Besonders die Untersuchung des Verhältnisses von realem Raum und Bildraum und von materieller Fläche (oder Oberfläche) und Bildfläche hatte in Italien schon früh eine wichtige Rolle gespielt. So hatte zum Beispiel Alberto Burri schon in den frühen fünfziger Jahren Fetzen aus Jute und Sackleinen als Bildfläche zusammenmontiert, Mitte der fünfziger Jahre verbrannte Holzstücke eingebaut und Anfang der sechziger Jahre mit verbrannten, durchlöcherten transparenten Plastikfolien gearbeitet. Auch wenn Burri allgemein als Künstler des Informel wahrgenommen wird – wogegen er sich immer gewehrt hat –, so sind die Betonung der Materialität der Leinwand, die Abwesenheit eines Auftrags und später der Gebrauch transparenter ‚Leinwand‘ viel mehr Momente einer grundlegenden Infragestellung der idealistischen und pathetischen Ansprüche des immateriellen Bildes mit seinem eigenen, immateriellen Bildraum.

Noch ausgeprägter und radikaler verfuhr Lucio Fontana. Auch wenn Fontana seine Löcher (Buchi), ab 1949, in fast monochromen Leinwänden und die Schlitze in monochromen Leinwänden (Tagli), ab 1958, die er *Concetti spaziali* (Raumentwürfe) nannte, mit der Öffnung der Gemälde auf den, unsichtbaren kosmischen Raum der Malerei‘ hin begründete („Gerade der Schnitt – das Loch, die ersten Löcher – galt nicht der Zerstörung des Bildes, sondern im Gegenteil einer Dimension jenseits des Bildes“²⁵), so wurden diese Löcher und Schnitte vor allem als Betonung der Materialität der Leinwand und des realen Raums hinter der Leinwand rezipiert. Diese Rezeption motivierte und verstärkte er noch mit seinen ‚Theaterchen‘ (Teatrini) ab Mitte der sechziger Jahre: offenen Bildkästen, die wie flache Bühnen oder Kasperletheater vor ihrem Hintergrund in einem gewissen Abstand Rahmenformen zeigen, die wie Bühnenvorhänge die Bühne als Öffnung und den Bühnenraum als doppeldeutigen, zugleich realen und eigenständigen fiktiven Raum sichtbar machen.

In nächster räumlicher und zeitlicher Nähe zu Paolinis erstem Werk, dem *Disegno geometrico* von 1960, stehen die Arbeiten von Piero Manzoni und Enrico Castellani. Diese beiden hatten in Mailand am 4. Dezember 1959 unter starkem Einfluss von Lucio Fontana die Galerie Azimut eröffnet (die schon im Juli 1960 wieder geschlossen wurde). Mit dieser Galerie und den beiden Ausgaben ihrer Zeitschrift ‚Azimuth‘ (Nr. 1, Dezember 1959, und Nr. 2, Januar 1960) versuchten die beiden Künstler, Alternativen zu der in Europa vorherrschenden informellen Malerei zu formulieren. Castellani, der der Zero-Gruppe nahestand, realisierte 1959 seine ersten Bildreliefs, monochrome vorwiegend weiße Leinwände, die nicht flach sind, sondern wie in Gittern angeordnet über Nägel gespannt und zwischen diesen an der darunterliegenden Tafel angenagelt worden sind: eine Art gespannter Wellenstruktur, die der Bildfläche, die selbst eine homogene materielle Fläche ist, Körperlichkeit verleiht.

Paolini in der Sache näher stand Piero Manzoni. Manzonis *Achromes* von 1958 bis 1963 funktionieren bemerkenswert tautologisch: sie sind zugleich offensichtliche materielle Oberflächen und werden, im Rahmen der konventionellen kulturellen Wahrnehmung, als Gemälde gesehen. Sie bestehen zum Teil nur aus zwei rohen Stoffbahnen, die in der Mitte waagrecht zusammengenäht wurden – diese Naht ergibt die einzige Linie in der homogenen materiellen Fläche (Abb. 9); zum Teil sind sie serielle

²⁵ Lucio Fontana, in: Jan van der Marck / Enrico Crispolti: *Lucio Fontana*, Bd. I, Brüssel 1974, S. 141.

Anordnungen von simplen Rechtecken, z.B. aus Leinwand mit Kaolin, die durch serielle Addition eine größere Einheit ergeben. Tautologisch geben sie nichts anderes zu sehen als sich selbst; aber genau deswegen wird in ihnen die ästhetische Differenz, die ein Gemälde von einer bloßen materiellen Fläche unterscheidet, wahrnehmbar; gerade weil Träger und Bild quasi identisch sind, kann der Betrachter sich selbst dabei beobachten, seine Wahrnehmung reflektierend, wie der Wechsel von einer gegenständlichen oder funktionalen in eine ästhetische Einstellung stattfindet. Manzoni zog die ästhetische Differenz nicht einfach ein; eher versuchte er, auch der gegenständlich-funktionalen Einstellung zu entkommen: Es geht nicht um eine gegenständliche Wahrnehmung, es geht aber auch nicht um Malerei; „Es geht mir darum, eine vollständig weiße Fläche zu schaffen (ja, gänzlich farblos, neutral), die in keiner Weise auf irgendein malerisches Phänomen oder Element bezogen ist, das außerhalb der Beschaffenheit der Fläche liegt. Da ist nicht das Weiß einer Polarlandschaft, eines schönen oder evokativen Materials, einer Empfindung, eines Symbols oder von irgend etwas anderem; es ist eine weiße Fläche, die nichts ist als eine weiße Fläche (eine farblose Fläche, die nicht ist als eine farblose Fläche).“²⁶ Diese Tautologie wirft selbstverständlich Probleme auf; sie vermag die beiden Pole der ästhetischen Differenz nicht mehr zu artikulieren. Manzoni wick deswegen darauf aus, die weiße Leere selbst als einen transzendierenden Wert in der Wahrnehmung zu setzen, als reines Erlebnis des weißen Lichts. „Ich verstehe die Maler nicht, die, während sie erklären, an modernen Problemen interessiert zu sein, auch heute noch ein Gemälde so betrachten, als ob es eine Oberfläche wäre, die mit Formen und Farben gefüllt werden muß. [...] Warum nicht stattdessen diesen Empfänger leeren? Warum nicht die Oberfläche befreien? Warum nicht versuchen, die grenzenlose Signifikanz des totalen Raums zu entdecken? Des reinen und absoluten Lichts?“²⁷



9. Piero Manzoni, *Achrome*, 1960-61

Giulio Paolini hat diese Unklarheit Manzonis sehr genau formuliert. Er führte sie vor allem darauf zurück, dass Manzoni die materiellen Konventionen der Malerei noch nicht in Frage gestellt, also quasi an einer vorgegebenen Natur des Gemäldes festgehalten, und damit gleichzeitig die Historizität dieser Mittel und dieser Gattung nicht erkannt hat; Manzoni versuchte sich noch an der Destruktion der Malerei, während Paolini sie schon als komplexe historische Gattung von großer

²⁶ Piero Manzoni: *Free Dimension*, 1960; Freddy Battino & Luca Palazzoli: *Piero Manzoni*, catalogue raisonné, Mailand 1991, Abb. 263.

²⁷ Manzoni: *Free Dimension*, Abb. 263.

Potentialität untersuchte und demonstrierte. „I think that in Manzoni’s case there was still something of a pictorial implication, in inverted commas, in the sense that he perhaps wasn’t yet aware that he was using the canvas, the stretcher and the brush as a limit, as deliberate, established impoverishment. Thus he still acted naturally with regard to the destruction of images and forms, without intentionally rejecting other more modern techniques. I believe I do this consciously, wanting to remain deliberately amid these stretchers and tins of paint and use them in order not to reach a result – that is, in order to console myself for not having made use of electronics, for example, and thus having given birth to a model, an idea and not an object or concrete result.“²⁸

VI.

Paolini hatte sich von Anfang an nicht für eine neue Malerei, sondern für eine systematische Untersuchung der Malerei entschieden; und zwar der Malerei nicht als eines quasi natürlichen Mediums, sondern der Malerei als einer historischen, gesellschaftlich-kulturellen Praxis, die sowohl eine materielle als auch eine kulturell-institutionelle Seite besitzt. Im Zentrum seiner Untersuchung, zumindest des ersten Jahrzehnts, der sechziger Jahre, steht die Frage, wie Bilder funktionieren: wie sie produziert werden können, wie sie entstehen, von welchen materiellen Bedingungen sie abhängen, wie sie wahrgenommen werden. Paolini erschafft also keine neue Malerei, sondern er erzeugt eher reflexive (und im Verhältnis zur Malerei selbstreflexive) Metabilder, Bilder über Bilder überhaupt, über das Funktionieren von Bildlichkeit. Seine Meta-Bilder sind jedoch immer Bilder, verlassen nicht das weite historische Feld der unterschiedlichen gemalten oder sich analog einschreibenden Bilder – und was diesen verschiedenen Typen von Bildern gemeinsam ist, ist, dass sie einen flachen, fast immer rechteckigen Träger voraussetzen, auf dem sich als Effekt (der Materialien, der Arbeit der Hand, der Einschreibung des Lichts in eine fotosensible Fläche) für den Betrachter ein Bildraum ausbildet. Dabei entdeckte er in drei aufeinander folgenden Phasen seiner Arbeit drei unterschiedliche Typen von Bildlichkeit. Auch wenn seine Arbeiten in den ersten fünf Jahren am stärksten durch leere, materielle Oberflächen gekennzeichnet sind, treten diese Oberflächen (oder Vorderseiten der Tafel) schon 1963 (*E*, 1963) (Abb. 19) in Gegensatz zu Abbildungen von historischen Gemälden (vor allem aus der Renaissance und dem Barock), die auf diese Tafeln montiert wurden; und ab 1965 (*Duepiudue*, 1965) (Abb. 20) arbeitet er nicht nur mit fotografischen Reproduktionen von Gemälden, sondern mit fotografischen Abbildungen der Bildfläche selbst oder mit fotosensiblen Emulsionen auf seinen Trägern, die das Atelier oder den Künstler und damit ihre Entstehungssituation analog aufzeichnen (*1421965*, 1965) (Abb. 23).

Da alle drei Typen von Bild, die für Paolini nacheinander wichtig wurden – nichtgegenständliche, abstrakte Gemälde; gemalte Abbilder oder gegenständliche Gemälde; fotografische Bilder –, Bildräume ausbilden, wenn auch sehr unterschiedliche, haben sie auch alle an der semiotischen Differenz zwischen dem materiellen Träger, einem Signifikanten, und dem Bild als Referenten (in der Fotografie) oder als sprachartigem Signifikat (in der Malerei) oder als ästhetisch-kompositioneller Ordnung (in der abstrakten Malerei) teil. Deswegen verstand Paolini selbst seine auf den ersten Blick rein analytischen Arbeiten, die tautologisch Materialien der Malerei (wie Leinwände, Rahmen, Farbtuben) zu präsentieren scheinen, schon als Bilder. Wenn er eine kleine Leinwand (Abb. 4) oder

²⁸ Carla Lonzi und Giulio Paolini, *Gespräch*, in „Collage“, Palermo, Nr. 7, Mai, 1967, in Celant 2003, S. 190-194, hier S. 192.

eine Firnisdose (Abb. 1) innerhalb eines Rahmens und auf oder hinter einer transparenten Folie (dem Stellvertreter einer Leinwand) präsentierte, und die kleine Leinwand sogar als ‚Sujet‘ des Bildes ansprach, dann ist offensichtlich, dass er solche Arbeiten schon als Bilder versteht, also als materielle Träger (Signifikanten), die immaterielle mentale Objekte, Bilder (Signifikate), präsentieren.



10. *Senza titolo*, 1962

Explizit wird dieses Verständnis seiner frühen analytischen Arbeiten in *Senza titolo*, (1962) (Abb. 10): drei aufgespannte, grundierte Leinwände unterschiedlicher Größe wurden gestaffelt rückwärts ineinander gestellt, so dass sich optisch eine Selbstabbildung des Rahmens in der ‚Bildfläche‘ ergibt. „Il punto di vista spostato qui per la prima volta sul rovescio del quadro, radicalizza la questione dell’immagine intesa come soggetto connaturato al fronte del quadro.“²⁹ Der Vorderseite des Bildes haftet das Sujet quasi von Natur aus an; das heißt vor allem aber: die Vorderseite der Leinwand (oder der Tafel) suggeriert von selbst einen Bildraum und geht auf diese Weise in den Status eines Bildes über, das eine andere, zumindest bildsemiotische, Wahrnehmungsweise oder Einstellung erfordert als die funktionale, die nur materielle Körper und Oberflächen identifiziert. Deswegen sind der radikal analytische Teil der Untersuchung Paolinis, der die Materialien und Techniken der Malerei betrifft, und die Untersuchung der Verfassung des Bildes und des Bildraums dieselbe Sache. „Die Recherche richtet sich auf absolute, der Natur der Leinwand inhärente Bilder und auf die Verwendung elementarer Techniken: Temperafarben, Tinten, etc. (die geometrische Einteilung der Malfläche, die monochrome Grundierung, die Durchzeichnung eines karierten Papiers, die Zeichnung eines Buchstaben, einer chromatischen Skala).“³⁰

Für Jasper Johns, der in den Flags, Targets und Maps versucht hatte, gegenständlich-funktionale und bildsemiotische Wahrnehmung miteinander zu verschmelzen, war das Problem der Rückseite des Gemäldes unlösbar: „Eines der extremsten Probleme bei Bildern als Objekten ist die andere Seite – die Rückseite. Das kann nicht gelöst werden.“³¹ Paolini hatte von Anfang an verstanden, dass die Unterscheidung zwischen dem materiellen Objekt (und Signifikant) ‚Bild‘ in seinem dreidimensionalen Raum und dem mentalen Signifikat ‚Bild‘ mit seinem irreduziblen Bildraum (selbst wenn dieser Bildraum leer ist, keine Objekte oder Körper umschließt) einen Wechsel der Einstellung impliziert,

²⁹ Giulio Paolini, zitiert in Maddalena Disch: *Giulio Paolini. Catalogo ragionato*, Skira editore, Mailand, 2008, Bd. I, S. 58.

³⁰ Giulio Paolini, in *Giulio Paolini*, Ausstellungskatalog, Staatsgalerie Stuttgart, 1986, 4 Bde., Stuttgart, Bd. 1: *Das Atelier*, S. 37.

³¹ Jasper Johns, zitiert in Michael Crichton: *Jasper Johns*, Ausstellungskatalog, Whitney Museum, New York 1977, S. 34.

also einen nicht auflösbaren Gegensatz einschließt: ich kann eine materielle Oberfläche als Bildraum und damit als Bild sehen, indem ich in eine ästhetische Einstellung übergehe (die kulturell erworben wird und die sich historisch-kulturell erst in der Moderne ausgebildet hat) und eine Art monochromes Gemälde sehe; aber ich muss dazu bewusst meine Einstellung wechseln.

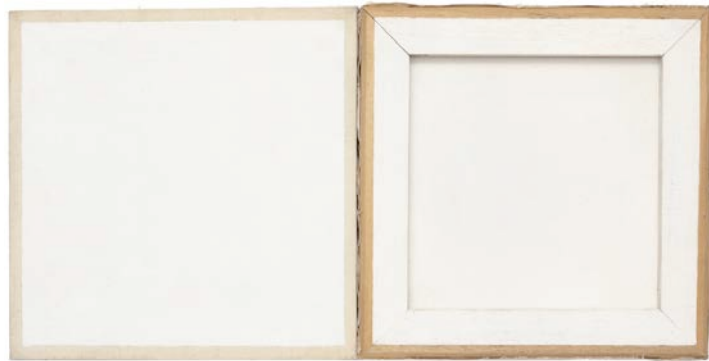


11. *Senza titolo*, 1962



12. *Senza titolo*, 1962

Giulio Paolini fand mehrere Lösungen für die Frage, wie sich dieses Umschlagen von materiellem Träger in ‚Bild‘ präsentieren und demonstrieren lässt. Eine erste Lösung ist eine Leinwand auf einer Trägerfläche (Pressspanplatte); so löst sich ein zweiter Träger, die Leinwand, vom ersten und zeigt sich als ‚Bild‘: *Senza titolo*, 1962 (Abb. 11).



13. *Senza titolo*, 1963

Er produzierte zweitens eine ganze Gruppe von ‚Bildern‘, in denen er die grundierte Vorderseite und die unbearbeitete Rückseite einer Leinwand über- oder nebeneinander montierte und so als Gegensatz präsentierte: so *Senza titolo* (1962) (Abb. 12), und *Senza titolo* (1963) (Abb. 13). Vorder- und Rückseite werden auf diese Weise „the focusing points of the two surfaces. It is as if one were verifying the surface, appropriating it and repeating the process with the back of the picture.“³²

³² Giulio Paolini, zitiert in Celant 2003 (Anm. 5), S. 104.

„The subject ‚canvas‘ is visible in its *double*.“³³ Aber auch die Rückseite einer auf ihren Keilrahmen aufgespannten Leinwand kann drittens durch weiße Grundierung der Rückseite der Leinwand und eines Teils des Rahmens in ein Gemälde (in eine ‚Vorderseite‘) transformiert werden: *Senza titolo* (1963) (Abb. 14); und erneut *Senza titolo* (1963) (Abb. 13).



14. *Senza titolo*, 1963

Bei einigen Arbeiten montierte Paolini viertens eine Pressspanplatte so auf einen Rahmen, dass der Rahmen am Rand oder in vier rechteckigen Einschnitten der Pressspanplatte an den vier Kanten sichtbar wird; die Platte wird so zugleich als materielles Objekt und als vom Rahmen getragenes ‚Bild‘ präsentiert (*Senza titolo*, 1963) (Abb. 15).



15. *Senza titolo*, 1963

Vor allem das Verfahren der Verdoppelung des Trägers, der auf diese Weise ein ‚Bild‘ trägt, ließ sich weiterentwickeln: in einer 1964 geschaffenen Gruppe von Arbeiten ließ Paolini eine kleine Tafel an Nylonfäden in das Zentrum einer großen Tafel aus demselben Holz hinabhängen: *Senza titolo* (1964) (Abb. 16). Die beiden Tafeln übereinander konnten auch von gleicher Größe sein; eine konnte an der Wand hängen, während die andere vor ihr auf dem Boden stand; eine Tafel konnte auf dem

³³ Giulio Paolini, zitiert in Celant 2003, S. 104.

Boden vor der Wand stehen; bei der auf dem Boden stehenden Sperrholzplatte konnten auf der Oberkante mehrere benutzte Pinsel liegen (*Senza titolo*, 1964) (Abb. 17).

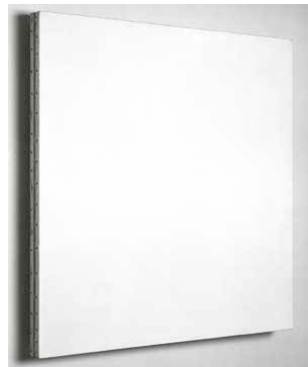


16. *Senza titolo*, 1964



17. *Senza titolo*, 1964

Abgeschlossen wurde diese Untersuchung, die den doppeldeutigen Charakter der Leinwand als flaches Material und als ‚Bild‘ betraf, durch eine klare, einfache Formulierung: in *Senza titolo* (1965) (Abb. 18) hängen zwei gleichgroße quadratische Leinwände übereinander; Träger und Bild treten auseinander, obwohl sie materiell identisch sind. Durch die Verdoppelung der Trägerfläche durch eine zweite, aufmontierte Leinwand wird die zweite Leinwand zum Sujet.



18. *Senza titolo*, 1965

Die Doppelung der Untersuchung von Giulio Paolini war schon im *Disegno geometrico* (Abb. 8) formuliert: denn dieses ‚Bild‘, die erste Arbeit im Werk von Paolini – die vorhergehenden Arbeiten werden von ihm noch nicht als Werk verstanden und existieren nicht mehr oder zumindest nicht öffentlich – ist schon ein Metabild, ist das Bild eines jeden Bildes: es zeigt die formale Grundstruktur eines jeden Bildes. Und zwar genau an dem Punkt oder in dem Moment, in dem die materielle Existenz einer Fläche oder Oberfläche in den pikturalen Bildraum übergeht. Für jedes bestimmte Bild (sei es perspektivisch konstruiert, beruhe es wie ein Foto auf dem Funktionieren eines

perspektivischen Apparates, oder sei es sogar nur die abstrakte Fläche eines monochromen Gemäldes) ist der Übergang von der funktionalen Wahrnehmung in die Wahrnehmung von pikturealem Bildraum die entscheidende Voraussetzung; und dieser Übergang findet mit der geometrischen Vermessung und Zeichnung der Fläche statt. Dann ist diese Fläche eine Demonstration der „condizioni di inquadatura spaziale in cui il quadro potrebbe nascere.“³⁴ Diese Meta-Zeichnung geht jeder möglichen Zeichnung und damit jedem perspektivisch konstruierten Bildraum ebenso wie jedem Sujet voraus; sie entstand durch die „decision to copy onto a canvas, in the correct proportion, the preliminary design of any design, that is, the geometric squaring of the surface.“³⁵ Damit ist diese ‚geometrische Zeichnung‘ eine Art technische Zeichnung, die Skizze einer Funktion oder einer Wirkungsweise; „having accepted that type of design as a universal set of guidelines for the space occupied by a canvas, I decided to execute it with the most appropriate means“³⁶ – Lineal und Zeichentusche. Dieses Umreißen eines jeden möglichen Umrisses, einer jeden möglichen Zeichnung, ist selbst keine Zeichnung, kein Bild, sondern die Stiftung einer Bildfläche, das Konstituieren von Bildraum überhaupt. „The squaring of the canvas was not to be considered as the ‚subject‘ of the support on which I traced it, but rather as a way of qualifying the support I was operating on. Qualifying it as an absolute and indeterminate presence, not as a vehicle for an image which had been produced once and for all.“³⁷

Das aber verändert die Position des Zeichners oder Malers, des Herstellers von Bildern. Der Zeichner, der eine Bildfläche gestiftet oder eingerichtet hat, ist jetzt gegenüber all den Bildern, die schon existieren, oder die möglicherweise noch entstehen werden, nur noch Zuschauer: er schaut zu, wie die Bilder, denen die Möglichkeit ihres Erscheinens eingeräumt worden ist, sich jetzt in diesem Bildraum niederlassen. „Perhaps, with the first work executed in 1965, I found the image (or I found it again, if I had found it before in 1960, with *Disegno geometrico*) in an attitude completely opposed to the common code of communication. It is as if the picture already had within itself the awareness and the faculty of perception: as if the picture were already perceived at the very moment in which it makes its appearance.“³⁸ Denn einen Bildraum einzuräumen oder zu stiften setzt zugleich das Verlassen der Einstellung des Betrachters auf Körper im dreidimensionalen Raum voraus und den Übergang in eine andere Wahrnehmungsweise, die bildsemiotische oder die pikurale oder sogar die ästhetische Einstellung. Das ‚Quadrieren‘ und Einzeichnen eines Bildraums in eine Fläche ist so der entscheidende Schritt in eine andere Art der Wahrnehmung, für die das ‚Bild‘ überhaupt erst existiert (dieser Schritt wird in der Fotografie sehr oft verunklart, weil die naive, unreflektierte Wahrnehmungsweise eines Fotos der funktional-gegenständlichen Einstellung weitgehend entspricht).

VII.

Paolini radikalisierte die Entgegensetzung von Vorder- und Rückseite durch eine weitere Verfahrensweise: durch das Anbringen von fotografischen Reproduktionen von Gemälden oder von anderen gedruckten Fotos auf der Rückseite von Tafeln (ab *Picnic*, 1963, gibt es eine große Zahl

³⁴ Giulio Paolini im Interview M. Pistoï, in „Marcatré“, Mailand, Nr. 19-22, April, 1966, S. 385.

³⁵ Giulio Paolini, zitiert in Celant 2003, S. 74.

³⁶ Giulio Paolini, zitiert in Celant 2003, S. 74.

³⁷ Giulio Paolini, zitiert in Celant 2003, S. 74.

³⁸ Giulio Paolini, zitiert in Celant 2003, S. 136.

solcher Collagen auf Rückseiten). Die Fotos stammten oft aus Zeitschriften; manchmal ist ein weißer Rand oder eine Bildlegende stehengeblieben; manchmal wurden auch Papiere mit sorgfältig ausgeschnittenen Details aus Sätzen oder Texten aufgeklebt. Die Funktion dieser Fotografien ist einerseits, die Rückseite der Pressspanplatten ihrerseits als Träger von Bildern zu zeigen; von Bildern, die zwar auch einen eigenen Träger besitzen, das Fotopapier oder das bedruckte Zeitungspapier, nur wird dieser Träger in der Wahrnehmung der Fotografie meist einfach vergessen (er wird übersehen, weil er meist gar nicht sichtbar ist; das Bild, oder genauer die Schwärzung des Papiers, die Druckfarbe, verdecken den Träger vollständig). Zum anderen aber, und deswegen setzte Paolini Fotos von Gemälden ein, sind diese Fotos Bilder von Bildern, fotografische Abbildungen von Gemälden, so dass eine abbildungslogische Staffelung stattfindet, in der das Bild ohne seinen Träger beliebig weitertransportiert werden zu können scheint, vom Gemälde in das Foto (und in jedes weitere Foto). Deswegen ist es nicht besonders wichtig, welches Gemälde abgebildet wird. In *E*, 1963 (Abb. 19) montierte Paolini ein Farbfoto der *Eleonora di Toledo* (1556) von Bronzino auf eine Pressspanplatte, die ihrerseits auf einen etwas größeren Rahmen montiert worden war, und erläuterte dazu: „Iconography is occasional, almost involuntary. The image, when it makes its appearance, is like the image of the image, almost as if it justified the existence of the picture.“³⁹



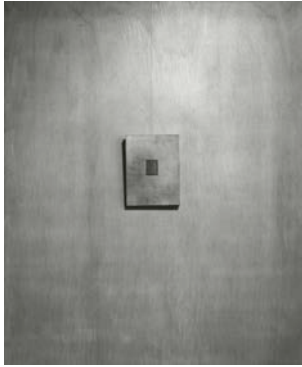
19. *E*, 1963

Mit der fotografischen Reproduktion von Gemälden war schon eine Art Umkehrung der Bildlogik verknüpft: die fotografische Abbildung macht aus jedem Gemälde, jedem Bild, jedem Foto, aber auch jeder rechtwinklig begrenzten Oberfläche ein Bild (ein Sujet des abbildenden Fotos) – als ob das Foto die Funktion und das mentale Phänomen ‚Bild‘ von jedem beliebigen Träger abheben, oder sogar jeden beliebigen Träger zum Bild machen könnte. Das Foto einer materiellen Fläche, eines Gemäldes, eines fotografischen Bildes macht, völlig unabhängig vom Realitätsstatus oder wahrnehmungslogischen Status des fotografierten Referenten, diesen zu einem fotografischen Bild.

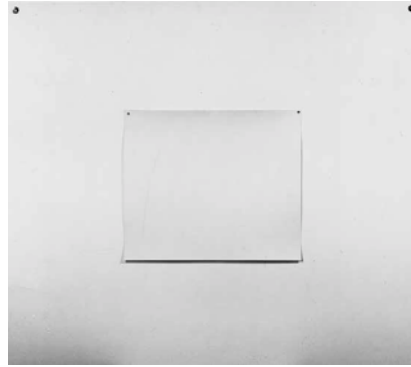
Wenn das Foto eines Gemäldes oder einer piktoralen Fläche oder einer materiellen Fläche diese – quasi von selbst, in einem magischen, wunderbaren Übergang – in den Status eines Bildes überführt, dann ist die ideale Weise, den Übergang einer materiellen Fläche in ein mentales Bild zu demonstrieren,

³⁹ Giulio Paolini, zitiert in Celant 2003, S. 110.

die optische Verdoppelung der Fläche: also nicht die Verdoppelung des materiellen Trägers, sondern die Verdoppelung des Trägers durch sein fotografisches Bild. Das Foto einer Fläche führt dazu, dass sich die Fläche (oder das Gemälde) quasi von selbst repräsentiert, sich in ein Bild und einen Träger aufspaltet.



20. *Duepiudue*, 1965



21. *Eterna*, 1965

Die Fotografie wurde auf diese Weise zu einer zentralen Technik und zu einer zentralen Metapher (und heißt ‚Metapher‘ nicht ‚Übergang‘?) für Paolini: sie demonstriert die Selbstentstehung des Bildes aus irgendeiner Fläche, einem Bild, einem Gemälde. In *Duepiudue* (1965) (Abb. 20), hat Paolini diese Selbstentstehung des Bildes, die auch als eine Selbstbeobachtung oder Selbstwahrnehmung des Bildes verstanden werden kann, erstmals gezeigt. „The photograph fixed to the panel, which is in turn suspended from a larger panel, is an image of how the picture looked to the lens; that is, it reproduces the exact image one has of the picture.“⁴⁰ Ähnlich bildet sich in *Eterna* (1965) (Abb. 21), ein Zeichenblatt, das links und rechts oben mit Zeichenstiftnägeln auf Sperrholz befestigt ist, auf einem kleineren Foto ab.

In *Senza titolo* (1965) (Abb. 22) fallen die Bildfläche, eine mit einer fotosensiblen Emulsion beschichtete Leinwand, und ihre eigene fotografische Abbildung zusammen. „L’opera propone un raddoppiamento della propria immagine: in questo caso, il soggetto della fotografia è una tela preparata sospesa alla parete. Rispetto a *Duepiudue* e a *Eterna*, la duplicazione del dato materiale tende però a far coincidere le dimensioni del soggetto con quelle della sua riproduzione, l’immagine della copia con quella dell’originale.“⁴¹

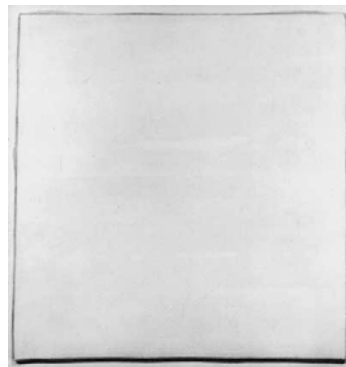
Der Künstler ist nur noch Zuschauer des Prozesses, in dem das fotografische Bild entsteht; und dieses Bild ist so, wie es vor jedem Subjekt, das durch den Sucher blickt, schon die Linse des Objektivs gesehen hat – ein Blick ohne Subjekt, ein Blick innerhalb der Welt der Dinge, der die Dinge sich objektiv, nach den Regeln der Gesetze der Physik, Optik und Mechanik, abzeichnen lässt. „La fotografia dà modo, allo stesso autore, di ‚assistere‘ al quadro: la visione è la cosa già vista dall’obiettivo, l’immagine è la copia critica del vero.“⁴²

⁴⁰ Giulio Paolini, zitiert in Celant 2003, S. 134.

⁴¹ Maddalena Disch, in Disch (Anm. 29), S. 102.

⁴² Giulio Paolini, im Gespräch mit N. Orenco, „Libri Nuovi“, Turin, Nr. 1, Juni 1975, S. 8; zitiert in Disch, S. 100.

Als Selbstabbildung eines Bildes – oder, etwas später, auch ab 1965, als Selbstabbildung der wirklichen Situation, die vor der Linse der Kamera liegt, welche also eine ‚wahre Kopie‘ des Wirklichen erschafft – ist ein Foto immer schon das Bild eines Bildes. Und zwar ganz wörtlich, wenn sie ein Bild reproduziert; aber auch, wenn sie eine wirkliche Situation aufzeichnet, ist sie das fixierte, festgehaltene Bild dessen, was die Linse der Kamera oder des Auges des Betrachters schon vorgefunden haben. „Photography here is intended as an advent (and the consequent illusion) which decrees the end (or the purpose) of the image and the origin of the *image of the image*. [...] We should, therefore, consider photography as the absolute visual referent, and this not just for its more explicit, therefore unquestionable, qualities. For instance, we should also consider photography for the non-sensational yet exemplar relationship it entertains with time. The photographic image does not become. It is given. It excludes the impression of a progressive making, it does not illustrate the idea of ‚work‘. Not only does photography demonstrate a fact, but, curiously, the nature of the image itself appears instantaneously, almost on its own, in the developing tray. I have personally never taken a photograph. I approach photography normally by reproducing a pre-existing given, often photographing photography.“⁴³



22. *Senza titolo*, 1965

Die Fotografie ist ein Wunder: sie ist Reproduktion ohne Bewusstsein, Abbildung ohne einen Bildner, Zeichner oder Maler; sie ist objektive (und in diesem Sinne ‚kritische‘) Selbstabbildung der Realität ohne die verfälschende Dazwischenkunft einer Subjektivität oder eines Bewusstseins. „Je considère la photographie comme un miracle. [...] Je possède la réalité, non comme auteur de l’image, mais comme témoin d’un regard critique sur la réalité: pour moi la photographie regarde déjà la réalité d’une façon critique et non pas d’une façon subjective.“⁴⁴ Sie bringt die beiden grundlegenden Bereiche von Wirklichkeit: die materielle Wirklichkeit der Körper im dreidimensionalen Raum und die mentale Wirklichkeit der Bewusstseinsinhalte (der Begriffe und der inneren Bilder), in eine quasi natürliche Kopplung. Das Foto scheint die äußere optische Realität auf dieselbe Weise wiederzugeben wie sich diese dem Wahrnehmungsbewusstsein als Wahrnehmungsbild zu sehen gibt: die Vorderseite des Fotos ist, naiv wahrgenommen, unmittelbare

⁴³ Giulio Paolini in M. Pellegrin: *Innerscapes. An Anthology of Artists’ Writings*, Trieste, Trieste Contemporanea, 1998, S. 215-216.

⁴⁴ Giulio Paolini in Michel Bourel: *Giulio Paolini, contemplateur donc*, in „Art press“, Paris, Nr. 164, Dezember 1991, S. 16-22.

Wahrnehmungsrealität (wenn auch im Status einer eingefrorenen Vergangenheit, eines vorbeigegangenen Nunc Stans, eines Stehenden Jetzt); seine Rückseite aber ist eindeutig nur ein Stück Papier. „I do not use the medium as a photographer. I have never photographed, yet at this point in my work, photography is an undeniable factor. I use the miracle which is photography because it is just that – a small miracle. [...] A photograph is a skin, an intangible diaphragm which provides you with this miracle of the representation of something. However, it is also a piece of paper. [...] For example, when I use the reversed canvas at times, it is the same thing. If I use it directly – in the conventional way – the canvas becomes the world. Reversed, it is only a canvas.“⁴⁵

Wenn ein Foto schon die Selbstabbildung und damit die Selbstverdoppelung eines Bildes (oder auch eines abstrakten Gemäldes) ist, dann lässt sich umgekehrt auch jede Situation zum Bild machen; indem die Bildfläche als lichtrezeptive Fläche eingerichtet wird. Paolini hat im Fortgang des Jahres 1965 eine Reihe von Arbeiten (von Bildern, die im traditionellen Sinne keine Gemälde mehr sind) gefertigt, in denen er die Leinwand mit fotografischer Emulsion bedeckt als fotografischen Träger einsetzt oder eine Fotografie auf eine Tafel montiert. Auf diese Weise aber wendet sich der Blick zurück, dreht sich gewissermaßen um 180°. Gegenüber dem traditionellen Bild – sei es Photo, gegenständliches oder abstraktes Gemälde – ist der Betrachter der aktive Part; er blickt auf das Bild und in den Bildraum des Bildes hinein. Wird die Leinwand des Bildes aber zur fotosensiblen Fläche oder zu einer entsprechenden Fotografie, hat sich die Wirklichkeit vor dem Bild auf diesem Bild abgezeichnet oder eingeschrieben: das Bild wird zum festgehaltenen Blick auf die Situation vor ihm: auf das Atelier, in dem es hängt und gefertigt wird, und auf den Künstler (oder den Fotografen), der es gefertigt – und dieses Verfertigen ist durchaus auch eine körperliche Arbeit, die sich fotografisch festhalten lässt. Auf diese Weise werden die räumlichen und technischen Bedingungen der Herstellung des Bildes nicht nur zum Thema des Bildes (des Metabildes, das seine eigene Verfertigung reflektiert), sondern wörtlich zum Sujet des Bildes, zur abgebildeten Referenten des Fotos. „En 1965 j’ai découvert la photographie pour mon œuvre. Elle me donnait une ‚image‘, après l’analyse du matériau et de la surface j’arrivais à l’image réelle, au substitut direct du réel. La photographie met directement en scène le rapport constitutif de l’œuvre: la rencontre de l’œuvre et de l’homme (le public) à travers l’attestation d’authenticité que délivre l’artiste.“⁴⁶

1421965 (1965) (Abb. 23), ist das erste dieser Bilder, die ihre eigene Situation, ihr Verortetsein im Atelier und ihre Entstehung durch den Künstler, im Bild und als Bild präsentieren. Dabei ist diese Szene nicht einmal ‚wahr‘; sie musste inszeniert werden, um alle Faktoren der Situation und der bildlogischen Staffelung zusammenbringen zu können: „*1421965* reproduces a *mise-en-scène* in which the photographer in the foreground (Franco Aschieri) takes a picture of the artist as he shifts a large blank canvas in his studio. The title refers to a specific date (14 February 1965) which, however, corresponds to nothing at all: the painter didn’t make a painting (the canvas remained unpainted) and the photographer didn’t take a picture (the scene was shot by a second camera with a self-timer).“⁴⁷ „In this work I wanted to make perceivable not the surface that the painter yields to time, that is, the painting he is working on, but the mere possibility of a painting’s becoming. Reproducing on the painting surface the painter himself as he looks at another painting means, so to

⁴⁵ Susan Taylor: *A Conversation with Giulio Paolini*, in „The Print Collector’s Newsletter“, New York, vol. XV, Nr. 5, November - Dezember 1984, S. 165-169.

⁴⁶ Giulio Paolini in Catherine Grenier: *Giulio Paolini*, in „Flash Art“, franz. Ausgabe, Paris, Nr. 2, Februar 1984, S. 40-41.

⁴⁷ Maddalena Disch, in Disch (Anm. 29), S. 106.

speak, bearing witness to the moment in which the painting comes true. From this point of view, the painting in question, that is, the one before the painter, needs no longer be the vehicle of an image, as it is involved in the contextual vision of the moment preceding its own identity, its own definition. [...] The painting is captured in its original moment, told in the immediate and futurable condition of its fate as image."⁴⁸



23. 1421965, 1965

VIII.

So sehr Giulio Paolini mit seinen ersten Arbeiten, mit dem *Disegno geometrico* und seinen analytischen, die materiellen Komponenten und Werkzeugen von Malerei präsentierenden Arbeiten der frühen sechziger Jahre sich im Zentrum der zweiten Krise der idealistischen Moderne situierte, der Krise der abstrakten Malerei, so sehr sind sein Einsatz und sein Verständnis dieser Krise völlig eigenständig. Das beginnt schon damit, dass Paolini von den malerei-analytischen Einsätzen vor 1960, vor allem in den USA (Rauschenberg, Johns, Stella), am Anfang keine Kenntnis hatte; er lernte deren Werke erst allmählich kennen; und auch die radikalsten Einsichten und Werke um 1960 in Italien, besonders von Manzoni, begegneten ihm erst nach 1960.

Viel wichtiger aber ist, dass er sich von vornherein nicht im Horizont einer ontologischen Fragestellung situierte – etwa der Frage: Was ist ein Gemälde; was sind die Mindestbedingungen eines Gemäldes; was bleibt von der Malerei nach ihrer Destruktion? Und ebenso wenig beschäftigte er sich mit der – im Grunde ebenfalls ontologischen – Frage: Wie ließe sich eine völlig neue, nicht illusionistische, nicht kompositionelle Malerei schaffen; was für eine Malerei entstünde durch das Beseitigen dieser ‚idealistischen‘ Erbschaft der Moderne, des Autors, des Kunstwerks, der Komposition, des Bildraums? Für ihn war von Anfang an klar, dass die Malerei eine komplexe historisch-kulturelle Praxis ist, die an epochale Bedingungen des grundlegenden neuzeitlichen Weltverständnisses oder Weltbilds gebunden ist: dessen Verständnis der Natur und ihrer Kräfte, und damit auch des Raums, als homogener, kontinuierlicher, messbarer, also gesetzmäßiger Gegebenheiten. Erst dieses neuzeitliche Verständnis des Raums erlaubte es, den Raum durch perspektivische Konstruktion geometrisch-mathematisch zu erfassen; und erst dieses neuzeitliche Verständnis des Raums setzte voraus – und sah diese Voraussetzung permanent bestätigt –, dass die

⁴⁸ Giulio Paolini, in Giulio Paolini: *Images/Index*, Ausstellungskatalog, Le Nouveau Musée, Villeurbanne 1984, p. 18.

perspektivische Verfassung des Raums, die Ausbreitung des Lichts und die Einschreibung des Lichts in eine fotosensible Schicht alle demselben Prinzip gehorchen, und so im Grunde dasselbe Phänomen, dieselbe Erscheinung sind. Roland Barthes verweist darauf: „Die *camera obscura* hat, im Ganzen gesehen, die perspektivische Malerei ebenso wie die PHOTOGRAPHIE wie auch das Diorama hervorgebracht, und alle drei sind Künste der Bühne.“⁴⁹ Denn der Neuzeit mit ihrer gegenständlich-funktionalen Einstellung ist die Welt zur Bühne geworden: dem blickenden Subjekt, dem Bewusstsein, steht die ausgebreitete Welt der Dinge gegenüber, präsentiert wie auf einer Bühne.⁵⁰

Deswegen interessiert sich Paolini nicht für Malerei vor der Renaissance, vor der gesetzmäßigen Konstruktion des Raums, und auch kaum für die Malerei der radikalen Moderne, die abstrakte Malerei. Aber auch die Einsätze einer neuen, ‚realistischen‘ Malerei, die aus dem (oft iterativen Einsatz) von Materialien hervorgeht (Frank Stella, Robert Ryman, Palermo); oder einer neuen Malerei, in der Materialprozesse die Bilder quasi von selbst hervorbringen (Sigmar Polke); oder einer neuen Malerei, die den ‚Illusionismus‘ der Malerei anerkennt und die problematisch gewordene Malerei jetzt in ihrem Verhältnis zur Fotografie untersucht (Gerhard Richter); oder gar das Aufgeben der Malerei zugunsten der dreidimensionalen und körperlichen Realität von Objekten (Robert Morris, Donald Judd) stehen ihm ziemlich fern. Er versteht seine Forschung als Erforschung dieses spezifischen, extrem umfassenden historisch-kulturellen Phänomens ‚Bild‘, wobei ‚Bild‘ sich von der es tragenden materiellen Fläche von vornherein grundlegend unterscheidet: nicht materiell unterscheidet, sondern als eigene, ebenfalls umfassende Wahrnehmungsweise und Einstellung: die bildsemiotische Einstellung, die (im Groben; es gibt gewisse Unterschiede) *icons* oder ikonische Zeichen im Sinne Pierce‘ liest.

Diese umfassende (durchaus in einem präzisen Sinn epochale) historisch-kulturelle Konstellation lässt sich, wie Paolini auch fast von Anfang an gesehen hat, am besten durch die Fotografie demonstrieren: ein Bild, das quasi von selbst entstanden ist, ohne Bewusstsein und Subjektivität, und das eine ‚wahre Abbildung‘ des Wirklichen liefert, eine neue Art von Wahrnehmungsbild: ein eingefrorenes, erstarrtes Wahrnehmungsbild, ein isoliertes, unbewegliches, unveränderliches Wahrnehmungsbild, das aber nicht mehr an die Gegenwart, sondern an eine stillgestellte Vergangenheit gefesselt ist. In einem gewissen Maße ließe sich sagen, dass die Fotografie für Paolini die historisch-gesellschaftliche Wahrheit der Malerei freilegt: die neuzeitliche Bildlichkeit – den perspektivisch verfassten (gemalten), (abstrakt und farblich) komponierten oder sich (fotografisch) ab- und einzeichnenden Bildraum.

© Johannes Meinhardt

© Fondazione Giulio e Anna Paolini

© Maurizio Corraini s.r.l.

⁴⁹ Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, 1980, Frankfurt am Main, 1985, S. 40.

⁵⁰ Eine erste und interessante Analyse der Theatralität oder Bühnenhaftigkeit der Minimal Art lieferte Michael Fried: *Kunst und Objekthaftigkeit*, 1967, in *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Hrsg. Gregor Stemmerich, Verlag der Kunst, Dresden, Basel, 1995, S. 334-374.