

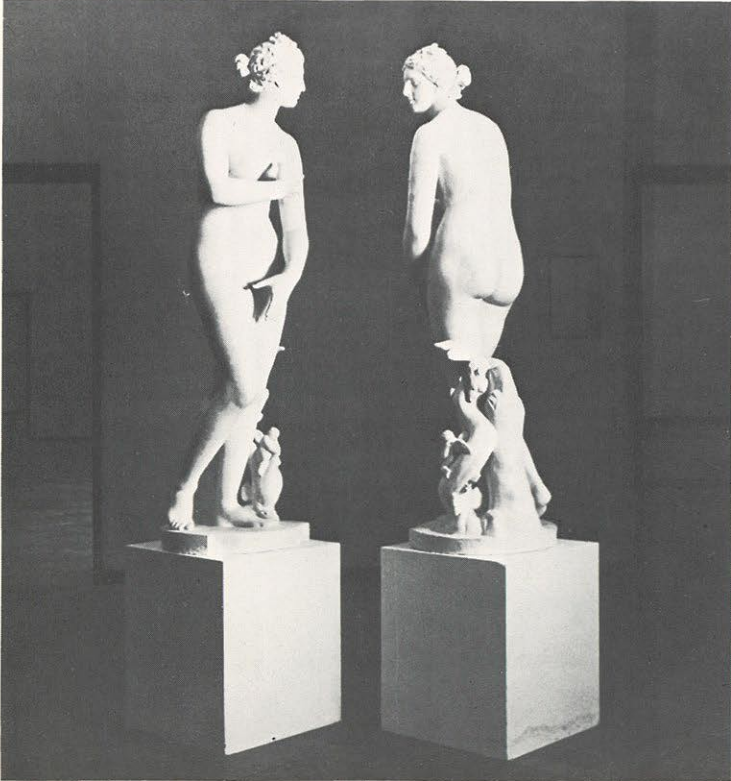
## Giulio Paolini



## Der doppelte Blick

»Meine ganze Arbeit dreht sich um ein dem Bild innewohnendes Diaphragma: gleich einem Spiegel, der diejenigen Erscheinungen widerspiegelt und offenbart, die ihn konstituieren. Dieser Kunstgriff zielt auf eine Art paradoxer Objektivität, indem er in die Gegenwart, in den Augenblick der Wahrnehmung, eine zeitliche Antinomie einführt und dadurch zu einer zirkulären statt einer direkten Lesart zwingt, die die Erscheinung ihrer Evidenz beraubt. All das bis zum »Augenblick der Wahrheit«, der immer jenseits der Absicht liegt. Was übrig bleibt ist die reine Präsenz (erhaben oder bedeutungslos) eines Werkes, dessen Schicksal die Erweiterung der endlosen Kette von Entdeckungen ist, die den unergründlichen Weg der Kunst beseelen.« (Paolini)<sup>1</sup>

Der Spiegel verdoppelt und zerteilt die Wirklichkeit in Realität und ihr Abbild. In den »Mimesis« betitelten Arbeiten von 1975/76 konzentriert sich Paolini auf dieses Problem, das prinzipiell zu den grundlegendsten der bildenden Kunst überhaupt zählt: das Verhältnis von Urbild und Abbild. In der abendländischen Bildtradition wird das »Sichtbarwerden des Unsichtbaren«<sup>2</sup> durch Analogie angestrebt, das heißt das Bild des Künstlers verhält sich zum Mimesis, 1975/76



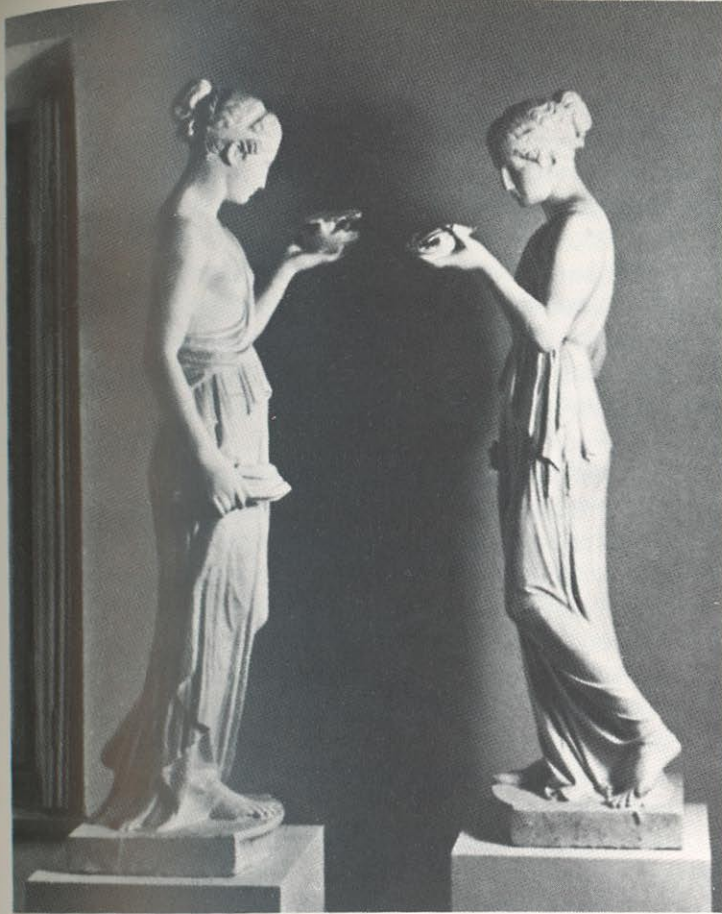
Urbild nicht bloß abbildend, verfolgt nicht die Projektion eines Dreidimensionalen in die Ebene als bloßer Abklatsch, sondern sucht das Ähnliche in analog Gleiches zu transformieren. Das bloße Abbilden wäre ja, wenn es nicht ausschließlich um Identifikation geht, sinnlos, denn es würde ja nichts sichtbar machen, was nicht am Abbild selbst besser erkennbar wäre. »Wenn man nämlich aus der Darstellung die Wiedergabe des allein mit den Sinnen Erfassten ausschließt und vom Ausdruck des rein Subjektiven fernhält, dann bleibt als Rest ein Etwas, das ebenso Ausdruck wie Darstellung heißen kann, dessen genauer Name jedoch Mimesis ist.«<sup>3</sup>

Durch die Konfrontation von zwei gleichen Abgüssen antiker Skulpturen, wie die Mediceische Venus, in »Mimesis« 1975/76, oder in der Arbeit »L'altra figura« (Die andere Figur) 1980, der Hermeskopf des Praxiteles 1975, und andere, entsteht eine Begegnung zweier gleicher Bilder, die sich in die Augen blicken. Paolini demonstriert<sup>4</sup> hier den ursprünglichen Blick des Bildes auf sich selbst. »Die Illusion, die der Künstler immer anstrebt (sein Bild in ein anderes signifikanteres und daher weniger mißliches zu übertragen) ist überhaupt nicht unbewußt: Der in einem Gemälde oder in einer Skulptur fixierte Blick richtet sich weder auf den Schöpfer noch auf andere. Der Blick erlaubt auch nicht einen oder viele Blickpunkte, sondern richtet sich auf sich selbst mit der Frage nach seiner eigenen Präsenz.« (Paolini)<sup>5</sup>

Durch die Verdoppelung eines Bildes in zwei gleichen Abformungen entsteht ein Spannungsfeld, in welchem (im Unterschied zum Spiegel) beide Bilder gleiche Realität beanspruchen. In der deutschen Romantik gehört dieses Motiv des Doppelgängers zu den eindringlichsten und oft wiederkehrenden Themen. Der Doppelgänger, die zweifache Existenz des eigenen Ichs, führt »in einer Zeit der Konzentration auf das eigene Selbst, der Selbsterfahrung (auch durch Alkohol und Drogen, Jean Paul, E. T. A. Hoffmann »Elixier des Teufels« u. a.)«<sup>6</sup> zum Hinterfragen der Realität des Ichs.

Ich schwörs Euch zu,  
daß ich, der einfach aus dem Lager ging,  
ein Doppelter in Theben eingetroffen;  
daß ich mir glotzend hier begegnet bin;  
(Sosias in Heinrich von Kleist, Amphitruon, 1807  
Uraufführung 1898)

Das Sichsehen im Doppelgänger als Grundlage der Icherfahrung führt Paolini durch Verdoppelung des Bildes zur Frage nach dem Eigenwert des Bildes.



L'altra figura, 1980

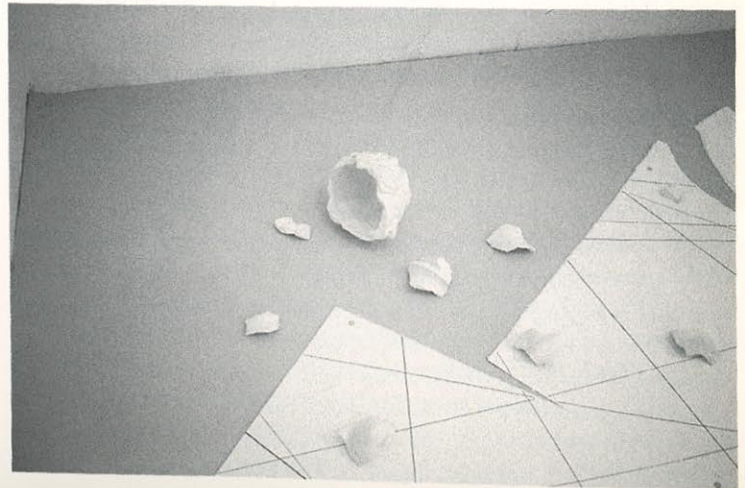
Um seine Intention aufzeigen zu können, verwendet Giulio Paolini bereits vorhandene Werke aus der europäischen Kunstgeschichte, darunter bevorzugt solche der griechischen und römischen Antike. Das »Material« wird als gültiger Formenvorrat verstanden, dessen sich der Künstler ebenso gut bedienen kann, wie wenn er sich die Natur zum Vorbild wählt. »Die ›Kopie des Wahren‹ beispielsweise schließt nicht die Kopie eines bereits gemalten Bildes aus, weil sie nicht weniger ›wahr‹ ist als irgendein zufällig gewählter Gegenstand.« (Paolini)<sup>7</sup>

Abgüsse antiker Skulpturen werden in der Zerbrechlichkeit des Gipses gezeigt, als hohle Formen (zum Beispiel: »Lo sguardo della medusa«, 1981, »La casa di Lucrezia«, 1982, »Proteo I«, 1971, Abb. S. 80 etc.). Der klassizistische Gips, den Winckelmann mit der Wahrheit des Schönen verglich: »Das Wahre des Schönen, gleicht einem flüssigen Gipse, welcher über den Kopf des Apollo gegossen wird, und denselben in allen Theilen berührt und umgibt.«<sup>8</sup>, verrät im zerbrochenen Zustand die Äußerlichkeit der Form, ihre Verletzlichkeit und Wandelbarkeit.

In den Proteus betitelten Arbeiten veranschaulicht Paolini die Transformation einer zerstörten Form eines Bildes in ein neues Bild. In »lo sguardo della medusa« (der Blick der Medusa) verweist der zerbrochene Kopf in einem Lineament von Strichen auf dem Boden, die sich zu Fluchtpunkten verengen oder in umgekehrter Blickrichtung gesehen ins Unendliche öffnen, auf das Fragmentarische einer Beschreibung und Annäherung an das Unbeschreibliche »Den Blick der Medusa kann man nicht beschreiben...« (Paolini)<sup>9</sup> Da der Blick der Medusa tödlich ist, gibt es niemanden der ihn beschreiben könnte. »Ist es also unmöglich eine fehlende Vision zu beschreiben? Unser Blickpunkt ist hier und will nicht auf die Probe antworten, doch unwissend, daß der Augenblick des Opfers abgewiesen wurde.« (Paolini)<sup>10</sup>

Giulio Paolinis Arbeiten sind hermetisch. Einen größeren Zyklus von Zeichnungen nennt er »hortus conclusus«, ein unbetretbarer, verschlossener Garten, dessen Vollkommenheit zerbricht, wenn wir sein Geheimnis entdeckt zu haben glauben, das wir »auf einem Rundgang durch den ›Garten‹ (suchen), auf dem wir wie Bossess Zuschauer durch Projektionen immer desselben Blattes in ein immer komplexer werdendes räumliches Erleben hineingeführt werden. (Das rechteckige Blatt Papier wird in seinen Verwandlungen wie zu einem feinen Blätterregen eines chinesischen Gartens). Den Temenos des Gartens finden wir schließlich im Kabinett, von dem ich nur soweit etwas verraten will, indem ich die hier verwendete Essenz preisgebe, den ›feinen Goldstaub‹, das Geheimnis des Alchimisten. Sobald man vom wertvollen geheimnisvollen Stoff nehmen will, hält man Goldpigment des Malers in den Händen, nicht den geheimnisvollen Stoff – nur das gewöhnliche Material...«<sup>11</sup>

Lo sguardo della medusa, 1981



Giulio Paolini begleitet sein bildnerisches Schaffen mit einem umfangreichen literarischen.<sup>12</sup> Seine Texte sind jedoch keine Erläuterungen zu den Bildern, die als interpretatorischer Schlüssel Zugang zum Werk liefern würden, sondern entsprechen ihnen in ihrer Dichte und bildhaften Verslossenheit. Die Rätsel, Vorstellungen und Visionen werden mit Worten nochmals nachgezeichnet und durch den Vergleich eröffnet das eine das Verständnis zum anderen. »Das Gemälde und die Beschreibung des Gemäldes sind wie zwei Momente, die miteinander wetteifern ihre eigene, originale Qualität herauszustreichen. Das Gemälde ist eine verborgene Figur (*figura*) des Bildes, das es vorstellt, das sich dem Denken nach und nach erschließt, so wie das Schreiben die Entzifferung der Erinnerung (*memoria*) ist, die dieses Gemälde verhüllt.« (Paolini)<sup>13</sup>

Paolinis Arbeit erreicht dort den höchsten Grad an Prägnanz, wo sie sich der Beschreibbarkeit, das heißt dem Fassen in Begriffen am weitesten entzieht und monolithisch dasteht. Hier liegt ihr mythisches Geheimnis, das sich nicht surreal, sondern in höchster Klarheit präsentiert. »Nicht die Themen der Kunst entwerfen bei Paolini eine Beziehung zum Mythos, sondern eigene Struktur. Wittgensteins Sätze aus dem *Tractatus logico philosophicus*: »Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen« und »Es gibt allerdings Unausprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mythische« benennen den Raum, in den in der Kunst der Mythos einzudringen vermag. In Paolinis Arbeit entfaltet er sich im »zeigen des Sehens« als Spannung zwischen Offensichtlichem und dem Verborgenen. Diese Spannung markiert den Ort, in den die Überlieferung des Mythos ins Werk findet, um – der Geschichte entrissen – in der Gegenwart zu leben. Nicht das Vage, Unscharfe, Verschwommene ist Kennzeichen der klassischen Mythen, sondern ihre präzise Gestalt.«<sup>14</sup> Der Mythos aber hat keine Bedeutung als äußere Form verabredeter Vorstellungen, sondern tritt als unmittelbare Entäußerung des Künstlers auf.<sup>15</sup> Die Verwendung bekannter Bilder und Schilderungen ist das Vokabular mittels dessen sich der Künstler artikuliert. Seine Erzählung (Mythos) ist es, die zu uns spricht, voll von Bildern.

Helmut Friedel

#### Anmerkungen:

- 1 Giulio Paolini, Statement, Ed. Annemarie Verna, Zürich, 1979
- 2 Wladimir Weidlé, Vom Sichtbarwerden des Unsichtbaren, Bildsemantik, in: Probleme der Kunstwissenschaft II, Berlin 1966, S. 1 ff.
- 3 Wladimir Weidlé, Vom Sinn der Mimesis, Eranos Jahrbuch 31, 1962 S. 253
- 4 Unter dem Titel »L'immagine riflessa« behandelt Paolini neben den »Mimesis« genannten Arbeiten auch sogenannte »Dimostrazione«, wobei es u. a. um das Aufzeigen der Gleichzeitigkeit von Vorder- und Rückseite ein und desselben Gegenstandes geht.
- 5 Giulio Paolini, Ausst. Kat. Villeurbanne 1984, Bd. II, S. 70.
- 6 Wulf Herzogenrath, Videokunst in Deutschland, Ausst. Kat. Köln, München 1982, S. 20, dort auch das Zitat nach Heinrich von Kleist. Herzogenrath zieht hier eine Verbindung zu den »Spiegelbildern« und zur Selbsterfahrung in den »Closed Circuit« Installationen mit Video von Peter Campus und Dan Graham.
- 7 Giulio Paolini, Ausst. Kat. Villeurbanne 1984, Bd. I, S. 63
- 8 Winckelmann, Von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, 1763, zitiert nach Martin Kunz, Giulio Paolini, Hortus Conclusus, Ausst. Kat. Luzern 1981, ohne Seitenangabe
- 9 Giulio Paolini, Ausst. Kat. Villeurbanne 1984, Bd. I, S. 123
- 10 Giulio Paolini, a. a. O. S. 123
- 11 Martin Kunz, a. a. O.
- 12 Vgl. das Schriftenverzeichnis Paolinis in: Ausst. Kat. Villeurbanne 1984, Bd. I, S. 15/16
- 13 Giulio Paolini, Ausst. Kat. Villeurbanne 1984, Bd. I, S. 52
- 14 Wolfgang Max Faust, in: Giulio Paolini, Del bello intelligibile, Ausst. Kat. Bielefeld 1982, S. 16
- 15 Giulio Paolini: »Der einzige Imperativ (des Künstlers), falls es einen gibt, ist der alles zu vergessen, auch die klügsten Anregungen, um nur er selbst zu sein.« Ausst. Kat. Villeurbanne 1984, Bd. I, S. 75