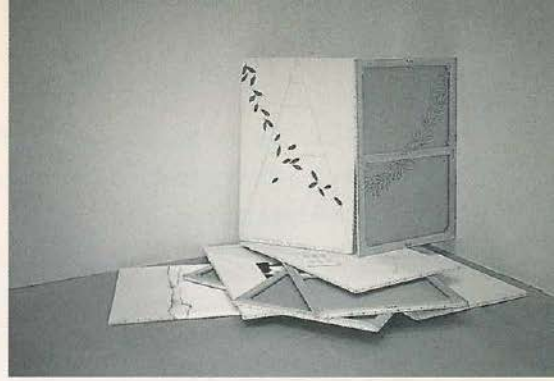


GIULIO PAOLINI. «Hortus Clausus», 1981

GIULIO PAOLINI,
»Mnemosine«, 1979/80



GIULIO PAOLINI

Paolinis Oeuvre ist von großer Kontinuität gekennzeichnet. Ansätze für die beiden hier behandelten Werkzyklen – »Mnemosine«, zwischen 1979 und 1990, und »Mimesi«, um 1975 entstanden – lassen sich bis 1960 zurückverfolgen. An »Mimesi« und »Mnemosine« können so exemplarisch grundlegende Denkweisen und Arbeitsprinzipien Paolinis aufgezeigt werden, zumal in diesen Werken zahlreiche das Gesamtwerk durchziehende Themen vereinigt sind. Durch Selbstzitate kommentieren und reflektieren die einzelnen Arbeiten einander. Paolini merkt dazu an: »Es ist wie die Einrichtung eines Vokabulars, das sich lexikalisch ändert, aber die Syntax beibehält. Es ändert sich die Klangfülle, aber nicht die Art der Periodisierung. Es sind Worte statt Buchstaben.«¹⁰¹

Paolini untersucht das Instrumentarium der Malerei. In diesem Sinne spricht die Kritik häufig davon, daß er »Kunst über Kunst«¹⁰² mache. So isoliert Paolini in seinen frühen Werken immer wieder einzelne Bestandteile des Bildes wie z.B. die Leinwand, den die Leinwand tragenden Keilrahmen, den die Leinwand umschließenden Bilderrahmen, die Farbe, die Zeichnung oder die Perspektive. Außerdem stellt er durch die Thematisierung von Signatur, Reproduktion und Kopie Fragen nach der Bedeutung des Originals, nach der Rolle des Künstlers und nach der Beziehung zwischen Bild und Betrachter. Er nimmt Bezug auf die Kunstgeschichte und reflektiert über die Spielregeln der Repräsentation und die Organisation des Blicks, über Raum und Zeit und schließlich über den Ort der Ausstellung – die Galerie oder das Museum. Auf diesem analytischen Feld bewegen sich seine Werke.

Der Schwerpunkt der folgenden Analysen liegt zum einen auf dem Begriff der Erinnerung, vor allem als einer inneren Struktur der Werke, aber auch in einem allegorischen, symbolischen und mythologischen Sinn; zum

anderen auf der Konstitution des Sehens, in Zusammenhang mit der Thematisierung der Perspektive, der Repräsentation, der Mimesis und der Aktivität der Wahrnehmung.

» M n e m o s i n e «

Die erste Arbeit mit dem Titel »Mnemosine« von 1979/80 besteht aus neun gleich großen Leinwänden. Sieben davon sind in einer Raumecke unregelmäßig auf dem Boden übereinandergeschichtet. Zwei weitere Leinwände stehen senkrecht auf diesem Stapel, in der Mitte sich gegenseitig stützend, seitlich durch die Wände gehalten. Vier der Bildträger zeigen ihre Rückansicht mit Keilrahmen. Die fünf anderen weisen Zeichnungen und Collagen mit Fotokopien* und verbranntem Papier auf. Einzig die beiden aufgestellten Leinwände sind vollständig zu sehen und ziehen dadurch die Aufmerksamkeit besonders an. Auf der linken Leinwand, die mit ihrer weiß grundierten Vorderseite präsentiert wird, sind von den beiden unteren Ecken bis zur Mitte ihrer oberen Kante dünne Geraden gezogen. Das dadurch entstandene Dreieck ist mittels horizontaler Geraden in neun progressiv kleiner werdende Felder eingeteilt. In jedes dieser Felder ist klein ein Buchstabe des Werkstitels »Mnemosine« eingeschrieben.¹⁰³ Parallel zur unteren Bildkante verlaufen eine Reihe Punkte und darüber eine Linie: die genagelte Seitenansicht der Leinwand ist in die Fläche geklappt, die daran anschließenden Felder erscheinen nun als eine sich räumlich verkürzende und vervielfachte Darstellung des Bildträgers, auf den sie gezeichnet sind.**

Über der Zeichnung liegen von der oberen linken Ecke zur rechten Bildbegrenzung hin locker in einem Bogen angeordnete Lorbeerblätter. Diese Bewegung wird über die rechte, mit ihrer Rückseite sich zeigende Leinwand weitergeführt. Von deren linker Begrenzung, welche an das zuvor beschriebene Bildfeld anstößt, zieht sich zu ihrer rechten oberen Ecke ein dichter Bogen von gezeichneten Lorbeerblättern, das erste Bogensegment so zu einer Girlande ergänzend.

Lorbeerblätter tauchen auch in zwei weiteren, 1980 entstandenen Rauminstallationen mit dem Titel »Mnemosine« auf: in der Kunsthalle Bern und dem Stedelijk Museum Amsterdam sind sie als ein Element zwischen Leinwänden bzw. Papieren auf dem Boden ausgestreut.***

Die Blätter verweisen auf den »lorbeerbekränzten« Dichter, auf die Poesie. Nicht umsonst ist einer der im Stapel halb verborgenen Leinwände eine



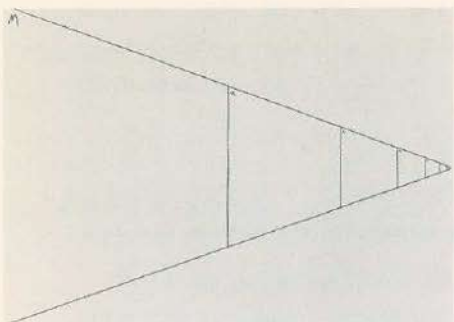
RENÉ MAGRITTE, »La Mémoire IV«, 1954

Kopie mit drei Gedichten aus der *Antologia Palatina* appliziert. Es handelt sich hierbei um eine italienischen Altertumswissenschaftlern oder Griechisch- und Lateinschülern bekannte Sammlung antiker Gedichte, also um ein Kompendium der Anfänge dokumentierter Dichtkunst. Die Antike gilt als Wiege der abendländischen Kultur, die der Antike entstammenden Gedichte repräsentieren hier ganz allgemein die Dichtung. Friedrich Hölderlin beschwört in seinen theoretischen Entwürfen und den späten Elegien, besonders in »Mnemosyne« und »Andenken«, als Aufgabe des Dichterberufs das Bewahren des Vergangenen, das Gedenken des Fremden und einer exemplarischen Geschichte, die der Götter und Heroen der griechischen Antike. Nach Hölderlin gibt es keine Poesie ohne Erinnerung, Erinnerung ist gleichbedeutend mit Dichtung. »Was bleibt aber, stiften die Dichter.«¹⁰⁴ Mnemosyne¹⁰⁵ als Göttin der Erinnerung und des Gedächtnisses ist die Symbolfigur hierfür und der Lorbeer der stellvertretende Topos, welcher Ruhm und ewiges Gedenken anzeigt. René Magritte legt in seinem Zyklus »La Mémoire« dem »antiken« Gipskopf jeweils ein Lorbeerblatt zur Seite.

* Fotokopie von Gedichten aus der *Antologia Palatina*, *Libro settimo*, S. 12/13: *Aniparro di sidone, danegetto, Anonimo*; außerdem ein Foto der Hand Paolinis mit Visitenkarte.

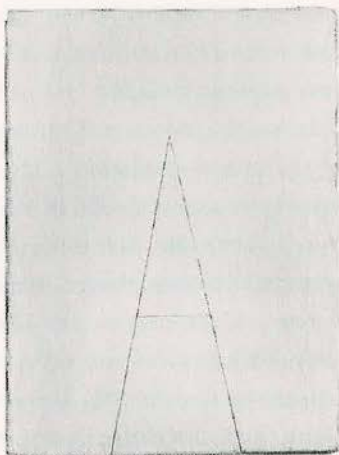
** Siehe dazu Paolinis Arbeit »La Doublure«, 1972–73, Abb.: Kat. *Paolini*, Stuttgart 1986, Bd. 1, S. 18, auf dessen Querformat die lineare, in den »Bildraum« hineingeklappte, perspektivische Darstellung der Leinwand selbst (ebenfalls mit ihrer genagelten Kante) zu sehen ist. Der Titel ist von einem Gedicht von Raymond Roussel übernommen.

*** »Mnemosyne«, 1980, Kunsthalle Bern, Abb.: Kat. *Paolini, Del bello intelligibile*, Berlin u.a. 1982, S. 17. Neun Leinwände sind im Raum verteilt: eine am Boden, beschwert mit einem Stein, eine auf einer Staffelei, eine von der Decke hängend, eine auf dem Boden stehend an die Wand gelehnt, die anderen an den Wänden. Die Leinwände sind z.T. mit Tüchern verhängt. Die Lorbeerblätter liegen neben einer Staffelei locker verteilt auf dem Boden. »Mnemosyne«, 1980, Stedelijk Museum Amsterdam, ausgestellt außerdem in Spoleto 1984, Abb.: Bandini u.a., *Paolini, tutto qui*, Ravenna 1985, S. 140f. Die Arbeit besteht aus neun Papieren (acht an den Wänden, eines von der Decke hängend). Der Lorbeer ist in einem Kreis auf dem Boden ausgelegt.



GIULIO PAOLINI,
»Studio per Mnemosine«, 1979/80

GIULIO PAOLINI,
»Disegno di una lettera«, 1960



GIULIO PAOLINI,
»Senza titolo: A J.L.B.«, 1965

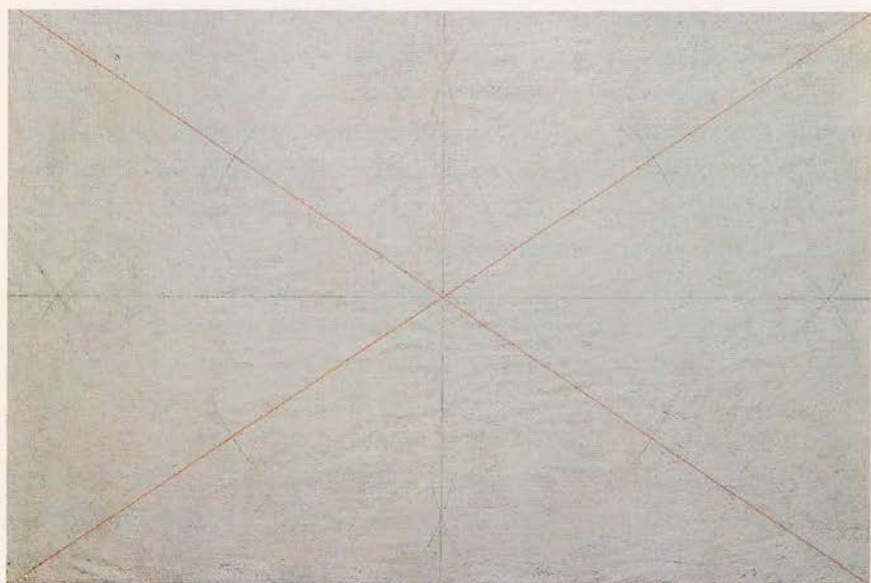
In Paolinis Installation weist alles auf Erinnerung hin: der Titel, der Lorbeer, das verbrannte Papier, die Gedichte, die Mnemosinezeichnung und die Kopie seiner Hand mit Visitenkarte, eine Arbeit von 1969, mit der er sich selbst in diesen Verweisungszusammenhang stellt.

Der Zeichnung auf der weißen Leinwand geht eine Studie voraus: »Studio per Mnemosine«, 1979/80. Sie ist in Linienaufteilung und Schrift mit der in der Installation verwendeten identisch, nur ist die Zeichnung hier quer gelegt und es fehlt die Darstellung der Leinwandkante. Die Studie kann als eine geometrische Perspektivkonstruktion gelesen werden, wobei die zwischen zwei Linien sich verkleinernden Felder nach rechts auf einen Fluchtpunkt im Unendlichen hin zulaufen. Die Perspektive wird allerdings nur demonstriert und nicht als Konstruktionsprinzip für eine Gegenstandsdarstellung verwendet. Gleichzeitig können die von rechts nach links auseinanderlaufenden Linien auch einen Blickwinkel illustrieren.

Von 1960 stammt »Disegno di una lettera«. Auch diese einfache, aus drei Geraden bestehende Zeichnung kann als Darstellung oben genannter Sichtweisen, der Zentralperspektive oder des Blickwinkels, aufgefaßt werden, der Querstrich wäre dann die Begrenzung einer Ebene. Die Linien bilden außerdem das emblematische Zeichen der nicht-bildnerischen Sprache. Neben verschiedenen denkbaren Bezügen* ist der Buchstabe A als erster des Alphabets so vor allem ein Symbol des Anfangs. Paolini nimmt in seinem Werk mehrfach solche Setzungen vor.

Auf den Buchstaben A stößt man wieder im Titel des Werkes »senza titolo: A J.L.B.«, 1965, dessen Treppe ins Unendliche auch als Sehpyramide funktioniert. Die Initialen nach dem A stehen für den argentinischen Schriftstellers Jorge Luis Borges, auf den sich Paolini immer wieder bezieht. Dessen Erzählung *Das Aleph* berichtet von einem Punkt auf der neunzehnten Stufe einer Kellertreppe, einem »jener Punkte im Raum, die alle Punkte in sich enthalten«: »Alle Sprache ist ein Alphabet aus Zeichen, deren Anwendung eine den Gesprächspartnern gemeinsame Vergangenheit voraussetzt; wie soll ich anderen das unendliche Aleph mitteilen, das mein furchtsames Gedächtnis kaum erfaßt? (...) In diesem gigantischen Augenblick habe ich Millionen beglückender und gräßlicher Vorgänge gesehen; am meisten war ich darüber erstaunt, daß sie alle in demselben Punkt stattfanden, ohne

* Poli, Paolini, Turin 1990, S. 24, negiert die perspektivische Deutung und verweist dagegen auf Begriffsassoziationen wie »arte« (Kunst) und »assoluto« (das Absolute). Vgl.: Celant, Paolini, 1972, S. 20, 113.



GIULIO PAOLINI, »Disegno geometrico«, 1960

Überlagerung und ohne Transparenz. Was meine Augen schauten, war simultan; was ich beschreiben werde, ist sukzessiv, weil die Sprache es ist. Etwas davon will ich gleichwohl festhalten.«¹⁰⁶ Im Aleph, so die Erzählung, fallen alle Orte, alle Ereignisse, Anfang und Ende in eins, wer es einmal gesehen hat, kann sich vor der Erfahrung der ewigen Wiederkehr nur durch Vergessen retten.

Das Aleph, der Anfangsbuchstabe des hebräischen Alphabets, ist ein Symbol für den Zusammenfall von Anfang und Ende wie der Uroboros, die sich in den Schwanz beißende Schlange. Paolini trägt der Unvorstellbarkeit des Aleph Rechnung, indem er das »äußere« Bild, die ins Unendliche fluchtende Treppe, als Stellvertreter für das Geschehen darstellt. Durch die Reduktion auf diese Anspielung, dieses Symbol, wird dem Betrachter der Freiraum gelassen, die Geschichte in seiner Vorstellung entstehen zu lassen. Notwendig hierfür ist freilich die Kenntnis der Erzählung von Borges. Zugleich wird aber auch die Distanz zwischen Idee und Bild deutlich, der Abstand, der nur intellektuell zu erfassen ist.¹⁰⁷

Die Bilder »Disegno di una lettera« (1960), »senza titolo: A.J.L.B.« (1965) und »Studio per Mnemosine« (1979–80) verweisen aufeinander, wobei sich alle auf das »erste Bild«*, das »Disegno geometrico« von 1960 beziehen. Hier wird von Paolini wieder eine absichtsvolle, erste Setzung vorgenommen, wie bereits bei »Disegno di una lettera«. In diesem Sinne ist auch eine weitere Arbeit zu lesen: »Primo appunto sul tempo« von 1968. Auf einem Bogen Papier ist links oben der Titel eingetragen. Der Schriftzug läßt Platz für weitere, zukünftige Eintragungen. Er gibt die einfache Feststellung einer ersten Eintragung in und über die Zeit wieder, wobei sich die Zeit der Werkerstellung und der Aufnahme durch den Betrachter entsprechen.

Das »erste Bild«

Auf der Bildfläche von »Disegno geometrico« sind über weißer Grundierung in Rot die Bilddiagonalen und schwarz die durch deren Schnittpunkt führende Horizontale und Vertikale gezogen. Jegliche Raum- und Flächenorganisation findet ihre Grundlage in diesem Schema. Die Diagonalen leiten

Obwohl Paolini zuvor bereits gemalt hatte, wird das »Disegno geometrico« sowohl von ihm selbst, siehe seine Vorbemerkung zum Kat. *Paolini*, Lyon 1984, Bd. 1, S. 29, als auch in der Literatur immer wieder als das »erste Bild« bezeichnet, da es als grundlegend für alle darauf folgenden anzusehen ist; siehe: Inboden, Kat. *Paolini*, Stuttgart 1986, Bd. 1, S. 12; Poli, *Paolini*, Turin 1990, S. 13.

den Blick zum Mittelpunkt des Bildes. Sie beschreiben die Tiefenlinien der Sehpyramide, die sich in Albertis »punto in mezzo«¹⁰⁸, dem Fluchtpunkt, treffen, durch den auch die Horizontlinie läuft. In äußerst reduzierter Form sind mithilfe dieser Koordinaten die Zentralperspektive und, anhand der durch Kreissegmente angegebenen neun Schnittpunkte auf den das Bild durchziehenden Geraden, auf versteckte Weise der »Goldene Schnitt«* angegeben, also die Grundlagen der seit der Renaissance tradierten Darstellung in der Malerei. Das Liniengerüst ist eine synthetische Konstruktion und richtet sich nicht nach dem »natürlichen Sehen«**. Es ist eine von jeweils neu zu bestätigender Empirie unabhängige, apodiktische Setzung. Das »Disegno geometrico« macht das der Darstellung Vorausgehende selbst zum Bild. Es ist somit für alle vorgestellten und ihm folgenden Bilder bereitgestellt und wird zum Feld »virtueller Repräsentation«¹⁰⁹. Im Gegensatz zur Vorstellung der Renaissance ist es kein Ausschnitt der »unendlichen Wirklichkeit«, vielmehr eine »Einklammerung der Wirklichkeit«¹¹⁰ mittels einer modellhaften, abstrahierenden Rückführung der unendlichen Vielfältigkeit auf die Grundlage ihrer Repräsentierbarkeit. Diese schematische Darstellung einer Bildorganisation als Voraussetzung für alle möglichen Bilder ist der immer wieder angeführte Referenzpunkt Paolinis. So »findet seine Arbeit einen Bezugspunkt, der nicht Urbild oder erscheinende Idee ist, aber doch so etwas wie eine erste, schematische Verkörperung des BILDES.«¹¹¹ Ebenso wie bei »Studio per Mnemosine« kann man auch bei »Disegno geometrico« ein Umschlagen von Perspektivkonstruktion und Blickwinkel feststellen: der markierte und außerdem durch die Kreissegmente feldartig umgrenzte Mittelpunkt wird zum Zentrum eines Ausblicks.***

In sich ist »Disegno geometrico« selbstreferentiell organisiert: Jedes seiner Felder entspricht in den Proportionen dem des Gesamtformats, prinzipiell sind diese Felder unendlich unterteilbar und an ihrer waagrechten und senkrechten Achse ist die Bildzeichnung spiegelbar. Damit wird auf Doppelheit und die grundsätzliche Zweifeltätigkeit jeglicher Repräsentation verwiesen, denn die Darstellung steht in Vertretung für einen Gegenstand oder eine Vorstellung, von denen sie abhängig ist. Mittels der Repräsentation wird etwas gegenwärtig, das nicht gegenwärtig gegeben ist. Indem Paolini deren Voraussetzung auf die Bildfläche bringt, verlagert er die Repräsentation selbst in die Vorstellung. So ist dieses Bild als Idee und Summe aller Bilder zu verstehen. Sein Format, mit dem Verhältnis zwei zu drei, bleibt Paolinis bevorzugtes Format.

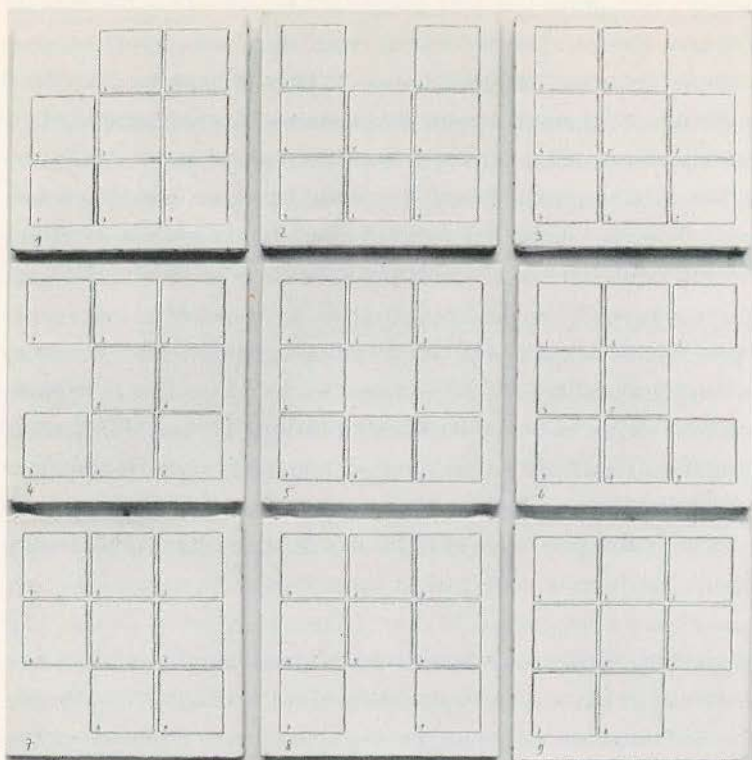
Hier wird bereits eine grundsätzliche Polarisierung in Paolinis Werk deutlich: zum einen die Wendung in die Vergangenheit durch den Bezug auf eine bestimmte, abendländische Bildtradition und die Exemplifizierung einer Idee des Werkes, die dem Werk selbst vorausgeht (was einen tautologischen Zirkelschluß bedeutet); zum anderen der Verweis auf die Zukunft durch die Potentialität der Bildvorstellung. »Die Oberfläche einer Leinwand oder eines Zeichenblatts sind Orte, die hinsichtlich vergangener Erfahrungen wie künftiger Perspektiven von zahllosen Projektionen und Experimenten durchquert werden.«¹¹²

Gleichzeitig formuliert sich dadurch, daß im »Disegno geometrico« etwas Grundlegendes, etwas zeitlos Gültiges angelegt ist, ein Absolutheitsanspruch. Mit der Verallgemeinerung strebt der Künstler Neutralität und Objektivität an, noch unterstützt durch die Vermeidung einer persönlichen Handschrift. Diese »Unpersönlichkeit« wird für Italo Calvino, in seinem Vorwort zu Paolinis Buch »Idem« (1975), zu einer auch für den Schriftsteller vorbildlichen Haltung.^{***}

Neun Schnittpunkte ergeben sich durch das Koordinatenkreuz auf der Leinwand des »Disegno geometrico«; das dreieckige Feld in »Studio per Mnemosine« ist in neun Segmente aufgeteilt, analog zu den neun Buchstaben von Mnemosyne, Mutter der neun Musen; die anfangs beschriebene Installation »Mnemosine« von 1979/80 besteht aus neun Leinwänden, der Zyklus »Mnemosine (Les Charmes de la Vie)« ist von eins bis neun durchnummeriert.

Der Radius des die Mitte umschließenden und nur an den Schnittpunkten mit den Bilddiagonalen sichtbaren Kreises ergibt sich aus der Länge der Diagonalen des aus der Konstruktion des »Goldenen Schnittes« resultierenden Rechtecks in der Mitte des Bildes. Der Radius der Kreise, die um die Schnittpunkte auf den Diagonalen gezogen sind, und nur an den Schnittpunkten mit der Senk- bzw. Waagerechten zu sehen sind, entspricht der Länge der Horizontalen des Mittelrechtecks.

- ** Siehe: Gibson, *Wahrnehmung und Umwelt*, München u.a. 1982, S. 305: »Die Theorie der Projektion auf eine durchsichtige Bildebene von einem fixen Standort aus ist eine Erfindung der Renaissance, die richtig als künstliche Perspektive bezeichnet wird. Die Theorie der umgebenden optischen Anordnung in einer Umwelt, bezogen auf den Ort, von dem aus beobachtet wird, sollte man natürliche Perspektive nennen«. Vgl. auch: Panofsky, *Die Perspektive als symbolische Form*, in: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin 1974, S. 99ff.
- *** Doris von Drathen gibt dieser Sichtweise den Vorzug gegenüber einer Interpretation des Bildes als einem imaginären Raum, in: *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Paolini, Der blinde Fleck des Sehens*, München 1996, S. 3. Sie stellt hier auch den Vergleich mit Paolinis Werk »Hortus Clausus« von 1981 an (Abb. S. 52), wo das Gesichtsfeld der beobachtenden Figur mittels vom Auge ausgehender und in den Raum gespannter Fäden umschrieben wird. Drathen sieht darin den begrenzten Ausblick eines abgeschlossenen Gesichtsfeldes im Gegensatz zum grenzenlosen Ausblick vom Mittelpunkt des »Disegno geometrico«.
- **** Italo Calvino, *La squadratura, testo introduttivo*, in: *Giulio Paolini, Idem*, Turin 1975, wiederabgedruckt in: *Kat. Paolini*, Rom 1989, S. 106f.: »Von einem zum nächsten Werk verfolgt der Maler einen einzigen Diskurs, weder kommunikativ noch expressiv« (...) »die Gegenstände, die Werkzeuge seines Fachs, die Handlungen des Malens (beginnend beim ›Sehen‹) sind für ihn die einzigen absoluten.« (Übers. d. Verf.)



GIULIO PAOLINI, »Novero«, 1977



GIULIO PAOLINI,
»La caduta di Icaro«, 1981

Insgesamt taucht die Zahl Neun mehrfach in Paolinis Oeuvre auf. Nur zwei Beispiele möchte ich hier kurz anführen.* Im Titel von »Novero«, 1977, verbinden sich »nove« und »vero«. Die Arbeit besteht aus neun quadratischen Leinwänden, die zum Quadrat angeordnet sind. Jedes der Bildfelder ist wiederum in neun Quadrate aufgeteilt, wobei acht der von links oben bis rechts unten durchnummerierten Vierecke eingezeichnet sind und die Stelle des neunten, von Tafel zu Tafel eine andere Position einnehmenden, frei bleibt.** Sämtliche möglichen Positionierungen dieser Leerstelle sind durchgespielt, das Bildfeld selbst trägt die Nummer des ausgelassenen Quadrats. Die leere Fläche der Leinwand wird mit ihrer nur gezeichneten Abbildung kontrastiert, sie ist gleichsam »realer«, »wahrer« als die sie repräsentierenden Zeichen auf ihr. Die kategorische Existenz der Tafel selbst¹¹³ wird hier thematisiert.

In der theatralischen Inszenierung des Sturzes des Ikarus, »La caduta di Icaro« von 1981, sind neun Stühlen auf ebenso vielen Sockeln neun Leinwände zugeordnet, die jeweils ein Symbol der Planeten unseres Sonnensystems tragen.*** Auch die Musen wurden bereits seit dem Altertum in Relation zu den Planeten gesetzt und in ihrer Mutter Mnemosyne finden diese Sphären zusammen. Mnemosyne, als Mutter der Musen zugleich Ursprung der Künste und als Symbol der Erinnerung eine Leitfigur für die Kunstgeschichte, ist die Konzentrationsfigur der Kunst.

Paolini bezeichnet die Neun als eine Grenzzahl.¹¹⁴ Die Neun steht am Anfang und am Ende einer Zahlenserie: sie beschließt die Reihe der einfachen Zahlen und leitet über zu den mehrstelligen. So wurde die Neun bei den griechischen Alchimisten und im Mittelalter mit dem Uroboros verglichen und

* Weitere Werke im Kontext der Zahl Neun sind z.B.: »Nove quadri datati dal 1967 al 1971 visti in prospettiva«, 1972 (Abb.: Kat. *Paolini, Alto unico ...*, Mailand 1979, S. 45). Hier sind auf einer Leinwand neun Felder angegeben, deren Umrisse z.T. vom Bildrand überschritten sind und die zentralperspektivisch verzogen auf einer imaginären, dem Horizont zulaufenden Ebene liegen. Das Format der Leinwand ist eine proportionale Vergrößerung des »Disegno geometrico« von 1960. Neun rechteckige Leinwände setzen »De pictura«, 1979, zusammen, das auf Alberti Bezug nehmende Werk (s.o.). »Nonsense/Mnemosine«, 1982 (Abb. Kat. *Paolini*, Bologna 1990, S. 91), besteht aus neun kleinen Leinwänden, deren erste leer ist, die zweite ist mit einem Strich und dem Buchstaben N versehen, die dritte mit zwei Strichen und dem Buchstaben O, usw.; in Bologna war die Arbeit in den drei Fächern des Glasvitrinenoberteils eines Schrankes mit offenstehenden Türen ausgestellt. Bis heute erarbeitet Paolini Werke mit einer Neuneraufteilung.

** Die Aufteilung der Leinwände läßt an einfache magische Zahlenquadrate denken, zum Beispiel das des Saturn.

*** Paolini, ital. in: Kat. *Paolini, PAC*, Mailand 1982; dt.: Kat. *Paolini*, Stuttgart, 1986, Bd. 4, S. 37: »Das Werk besteht aus neun Leinwänden, die entsprechend der gängigen Symbole der neun Planeten unseres Sonnensystems gekennzeichnet sind. Umfang und Stellung jeder Leinwand entsprechen wiederum der Position, die der betreffende Planet im Weltraum einnimmt. Der Protagonist (Ikarus), der in dieser »Konversationszene« auftritt, fällt bei dem Versuch, Venus zu berühren, auf die Leinwand an der Erde (die Erde), die einzige, deren Symbolik mit dem Bild, das sie darstellt, koinzidiert.«

stand für die Einheit des Universums.¹¹⁵ Als potenzierte Drei (heilige Dreifaltigkeit) ist sie der Inbegriff höchster Vollkommenheit. In Dantes *Göttlicher Komödie* sind die drei jenseitigen Reiche (Inferno, Purgatorio, Paradiso) jeweils in neun Stufen gegliedert. Der äußere Aufbau der Dichtung orientiert sich ebenfalls an den »heiligen« Zahlen Drei und Zehn und deren Potenzen Neun und Hundert.* Der optische Eindruck der Zahl manifestiert sich in Symmetrie, Wiederholung und Einheit.

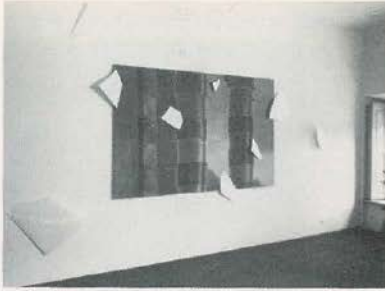
» Mnemosine, Les Charmes de la Vie «

Zwischen 1979 und 1990 entstand der Zyklus »Mnemosine« mit dem Untertitel »Les Charmes de la Vie«.

Die Darstellung der Mnemosyne in der bildenden Kunst ist äußerst selten.** Häufiger findet sich die Allegorie der Erinnerung, so in der Malerei des 20. Jahrhunderts zum Beispiel bei René Magritte und Giorgio de Chirico***, zwei Malern, denen sich Paolini verbunden fühlt. Homer erwähnt Mnemosyne nur als nomen appellativum in der Bedeutung von »Erinnerung« und »Gedächtnis«. Doch wird sie früh auch als Personifikation behandelt, ohne daß die appellative Grundbedeutung dahinter verschwindet. Nach Hesiod ist sie die fünfte unter den sieben Göttinnen, die durch Zeus Mütter göttlicher Wesen werden, die neun Musen sind ihre Töchter. Die Thematisierung Mnemosynes ist immer eng mit ihren Töchtern verbunden. Homer ruft zu Beginn seiner beiden Gesänge die Musen als Quelle der dichterischen Inspiration an. In Hesiods Theogonie fällt die Beschäftigung mit Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in den Zuständigkeitsbereich der Musen.

Auch in der Weissagung spielt Mnemosyne eine entscheidende Rolle: Wer das Orakel des Trophonios in Lebadeia befragen wollte, mußte zuerst vom Wasser der Lethe trinken, um alles zu vergessen, was er bisher gewußt hatte, danach vom Wasser der Mnemosyne, um sich all dessen zu erinnern, was er im Tempel gesehen und gehört hatte. Wenn er wieder aus den Kult-Räumen herauskam, wurde er auf den sogenannten Thron der Mnemosyne neben dem Adyton, dem nur für Geweihte zugänglichen Teil des Heiligtums, gesetzt und von den Priestern befragt. Mnemosyne besitzt also eine visionäre Kraft.

Der Untertitel von Paolinis Zyklus, »Les Charmes de la Vie«, ist identisch mit dem Titel eines Bildes von Antoine Watteau. Im folgenden soll kurz dessen Verhältnis zu den einzelnen Installationen vorgestellt werden. In der ersten



GIULIO PAOLINI, »Mnemosine
(Les Charmes de la Vie / 1)«, 1981



ANTOINE WATTEAU,
»Les Charmes de la Vie«, 1714-18

Arbeit »Mnemosine (Les Charmes de la Vie / 1)«, 1981, ist die stark vergrößerte Reproduktion eines Ausschnitts der Rustikasäulen links oben aus Watteaus Bild an der Wand befestigt. Paolini hat Watteaus Gemälde in neun gleichartige Felder aufgeteilt, die er nun nach und nach in die Installationen integriert. In der ersten wurden zudem neun weiße, unterschiedlich ausge-rissene Papierblätter locker über Wand und Gemäldeausschnitt verteilt.

»Mnemosine (Les Charmes de la Vie / 2)«, 1981-83, besteht aus einem Ausschnitt mit einem Stück Himmel, das in Watteaus Gemälde rechts neben dem

* Die Versform ist eine Terzine, die Dante für *La Divina Commedia* geschaffen hat. Das gesamte Gedicht besteht aus drei Hauptteilen, die sich in je 33 Gesänge gliedern, mit dem einleitenden Gesang des »Inferno« ergibt sich die Zahl Hundert. Durch diese auch im Aufbau der »Reiche« durchgehaltene Zahlensymbolik entsteht der Charakter einer »poema sacra«.

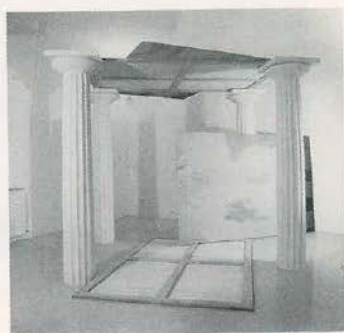
** Nach: Roscher, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, II, 2, Hildesheim 1965 (erstmalig 1894-97), S. 3077, ist aus der Antike nur eine inschriftlich bezeichnete Statue erhalten: von Visconti, Museo Pio-Clemente I, tav. 27. Winckelmann erwähnt in seinem *Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst 1766/1964*, S. 138, als eine »brauchbare« Darstellung von Mnemosyne die des »Herrn Ritter Mengs« in einem Deckengemälde im Palast des »Herrn Card. Alex. Albani«.

*** Für de Chirico ist die Erinnerung in Zusammenhang mit der Verarbeitung der Kunstgeschichte ein durchgängiges Thema. Zu Magritte, siehe: »La Mémoire« (Abb. S. 55). Magritte gehört zu den Malern, auf die sich Paolini immer wieder bezieht, wie z.B. in dem Werk »Ipotesi per una mostra«, 1963, Abb.: Kat. Paolini, Stuttgart 1986, Bd. 3, S. 21. Paolini läßt darin Männer im Anzug und langem schwarzen Mantel auftreten, die den in Magrittes Bildern häufig auftauchenden gleichen; außerdem besteht in der Raumaufteilung weitere Ähnlichkeit zu Magrittes »Der bedrohte Mörder«, 1926, Abb.: Magritte, Zürich 1982, Nr. 9. Paolini bildet in dem von ihm gestalteten Kat. Paolini, Lyon 1984, Bd. 1, S. 34, Magrittes Bild »Le Monde invisible«, 1953-54, ab. Außerdem sind Ähnlichkeiten in der Verfahrensweise zwischen Magritte und Paolini festzustellen, so in der Verwendung von Fragmentierung, Perspektive und Verdopplung. Einen ersten Hinweis auf die Verbindung von Paolini und Magritte gibt Lonzi, in: Kat. Paolini, Galleria L'Ariete, Mailand 1966, wiederabgedruckt in: Kat. Paolini, Rom 1989, S. 102f.



**GIULIO PAOLINI, »Mnemosine
(Les Charmes de la Vie / 2)«, 1981-83**

**GIULIO PAOLINI, »Mnemosine
(Les Charmes de la Vie / 3-6)«, 1981-87**



**GIULIO PAOLINI, »Mnemosine
(Les Charmes de la Vie / 7)«, 1981-84**

**GIULIO PAOLINI, »Mnemosine
(Les Charmes de la Vie / 8)«, 1981-90**



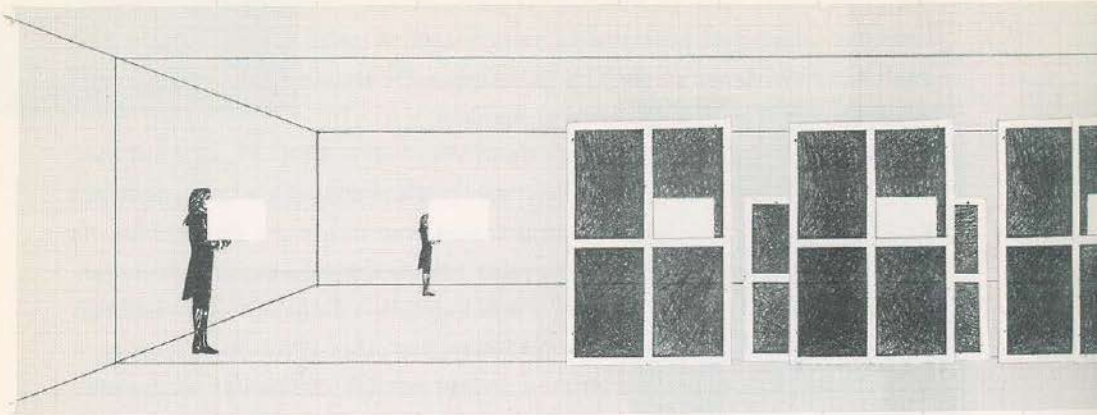
oben genannten liegt. Der Ausschnitt ist entgegen dem Original verdreht und über seiner unteren Kante liegt mittig eine kleines, umgekehrtes Bild. Über das Ganze sind wieder neun unterschiedlich große Papierschnipsel ausgebreitet, zwei davon stecken im Keilrahmen der kleinen Leinwand, einer ist zwischen die beiden Bildflächen geschoben.

Bei »Mnemosine (Les Charmes de la Vie / 3-6)«, 1981-87, sind auf bzw. zwischen vier dorischen Gipssäulen* vier große, rechteckige Leinwände mit Reproduktionen nach Watteau angeordnet, von daher die Bezifferung im Titel. Eine Leinwand liegt zwischen den Säulen umgedreht auf dem Boden. Eine andere ist mit ihren Ecken auf den Kapitellen aufgelegt und verbindet diese dadurch wie der Himmel eines Baldachins. Ihre »Bildseite« zeigt nach oben. Über diese Leinwand ist eine andere mit der »Bildseite« nach unten gelegt, so daß man an den überstehenden Kanten etwas von der Abbildung sehen kann. Die vierte Leinwand lehnt quer an einer Säule. Die beiden zuletzt genannten lassen vergrößerte Reproduktionen von Ausschnitten des Himmels mit angeschnittener Säule rechts aus Watteaus Bild erkennen. Einmal erscheint so, jedoch verdeckt, der »Himmel« dort, wo man ihn erwartungsgemäß vermutet; zum anderen ist er, die Erwartung unterlaufend, auf den Boden gestellt.

»Mnemosine (Les Charmes de la Vie / 7)«, 1981-84, zeigt vor und um eine quer an die Wand gelehnte Reproduktion gruppiert kleinere Leinwände und einen goldenen Bilderrahmen. Auf dem vergrößerten Ausschnitt erkennt man ein Stück Fußboden, Säulenbasen und einen Stuhl aus der linken unteren Ecke von Watteaus Bild. Von den sechs kleineren Leinwänden, wobei deren Formate nochmals variieren, sind drei mit weißer Grundierung und drei von ihrer Rückseite aus zu sehen. Der goldene Bilderrahmen, im Format zu der kleinen, sich unterhalb von ihm befindenden Leinwand passend, ist so auf die große Reproduktion appliziert, daß er den Stuhl auf ihr betont. Außerdem überschneidet er den Keilrahmen einer vor die Reproduktion gestellten Leinwand und verklammert damit beide Elemente.

»Mnemosine (Les Charmes de la Vie / 8)«, 1981-90, ist eine Installation in einer Raumecke, wie das ganz zu Anfang beschriebene Ensemble. Hier sind drei leere Keilrahmen übereinander auf den Boden gelegt, fünf weitere auf diese gestellt und an die Wand gelehnt. Die Reproduktion des Ausschnitts

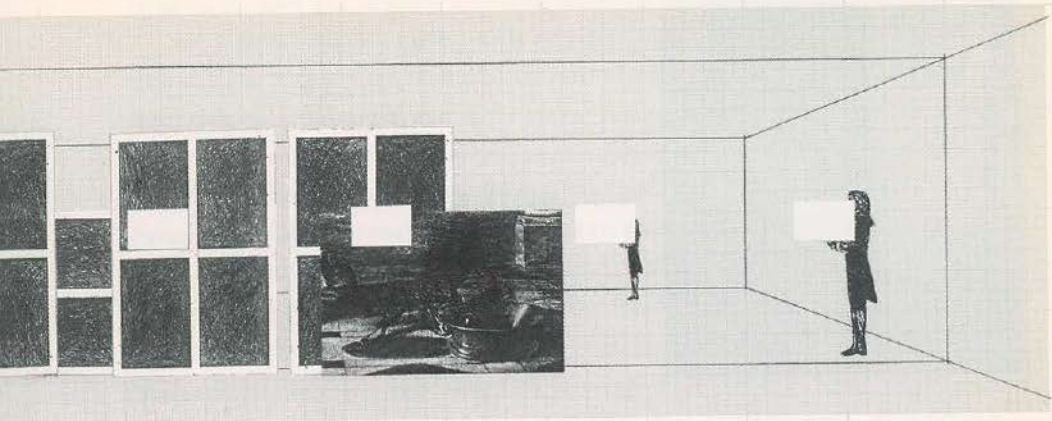
* Gipssäulen tauchen mehrfach in Paolinis Werk auf, z.B.: »Early Dynastic«, 1973/1977, Abb.: Bandini u.a., *Paolini, tutto qui*, Ravenna 1985; »Caleidoscopio«, 1976, Abb.: ebd. Nr. 28; »Hierapolis«, 1982, Abb.: ebd. Nr. 37; »L'exil du cygne«, 1984, Abb.: Kat. *Paolini*, Stuttgart 1986, Bd. 1, S. 55, und als gliedernde Struktur an die Wand gezeichnet in »Del bello intelligibile«, 1978-83, siehe: Kat. *Paolini, Del bello intelligibile*, Berlin u.a. 1982.



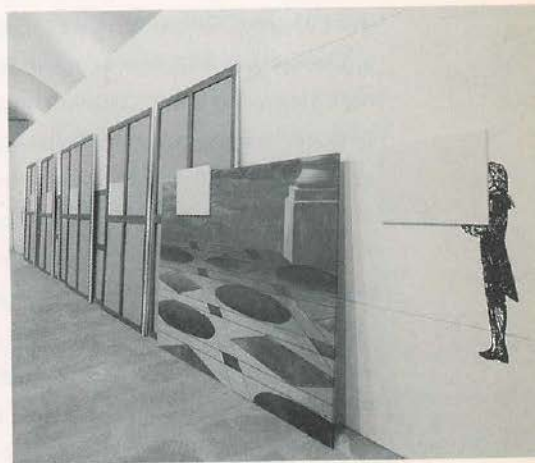
nach Watteau ist zwischen diese Rahmen eingeordnet, lehnt quer zwischen zwei Wänden und wird von drei Keilrahmen verstellt. Sie zeigt ein Stück Fußboden und ein Streichinstrument.

Bei »Mnemosine (Les Charmes de la Vie / 9)«, 1981–88, sind in die Wandzeichnung einer Raumperspektive mit vier ebenfalls auf die Wand gezeichneten Kammerdienern zwei mal neun Leinwände integriert: acht große Leinwände, ihre Rückseite zeigend, eine ebenso große Leinwand mit der Reproduktion eines Ausschnitts des Fußbodens rechts unten aus Watteaus Gemälde und neun kleine Leinwände mit der weißen Grundierung nach vorneweisend.

Paolini zitiert Antoine Watteaus »Les Charmes de la Vie« in den einzelnen Installationen ausschnittsweise, zerlegt und fragmentiert. Überdies sind die Reproduktionen nicht nur vergrößert, sondern auch nicht ganz originalgetreu. So ist der Fußboden bei Watteau vom unteren Bildrand bis zu seiner Begrenzungskante nach hinten zur Landschaft hin in fünfeneinhalb Felder unterteilt, in der Reproduktion nur in dreieinhalb. Die Perspektive ist durch eine stärkere Aufsicht gegenüber dem Original etwas verschoben. Auch sind der Pinselduktus von Watteau und seine Farbnuancierung nicht genau nachgeahmt. Es handelt sich um gemalte Kopien in der Manier von theaterhafter Kulissenmalerei und nicht um Fotoreproduktionen. * Die Bemalung der Leinwand setzt sich auf den umgelegten und am Keilrahmen festgenagelten Partien fort, als



GIULIO PAOLINI, «Studio per »Mnemosine«, 1979/80



GIULIO PAOLINI, «Mnemosine
(Les Charmes de la Vie/9)«, 1981-88



JAN VERMEER VAN DELFT,
»Stehende Virginalspielerin«, um 1672

wäre eine große Kopie gemalt, dann zerschnitten und auf die Keilrahmen aufgezogen worden. Diese ansonsten für Tafelmalerei unübliche Fortführung des Motivs über die vordere Bildkante hinaus weist deutlich auf das Ausschnitthafte des Wiedergegebenen hin.

Paolini bezieht sich auf eine lebensfrohe Darstellung, die sich in einer zur Landschaft hin erhöhten und offenen Halle abspielt, läßt aber »das Leben«, die Personen weg und führt nur den leicht veränderten, strukturellen, architektonischen Rahmen an. Der Stuhl, auf dem in Watteaus Bild vorne links eine junge Frau mit Gitarre sitzt, ist verlassen (»Mnemosine / 7«), das Cello liegt vereinsamt auf dem Boden (»Mnemosine / 8«), der Diener hat die Wanne mit dem gekühlten Wein weggetragen (»Mnemosine / 9«). In Paolinis Darstellung ist der Stuhl stark nach vorne gekippt und stimmt mit der ansonsten im Bild gewählten Perspektive nicht überein. So wird er dem Betrachter gleichsam »angeboten«. Soll dieser eingeladen werden, in der »entvölkerten Szenerie«¹¹⁶ Platz zu nehmen, sich mit seiner Kunsterwartung oder »belebenden« Interpretation in das Werk einzugliedern und ein Teil davon zu werden? Solch ein verlassenes Interieur, das Spuren der Bewohner aufweist, findet sich am Rande der Genremalerei bereits im 17. Jahrhundert.¹¹⁷ In »Mnemosine / 7« verstellen jedoch die davorstehenden Leinwände und der Rahmen den »Zugang« zum Bild. Wie in Gemälden von Jan Vermeer van Delft wird im Vordergrund des »Bildes« eine Barriere aufgebaut, um die Intimität der »Figur« dahinter zu verstärken, aber auch um dem Betrachter einen Platz anzuweisen. In Vermeers »Stehende Virginalspielerin«¹¹⁸ erfüllt ein leerer

Stuhl beide Funktionen in einem. Bei Paolini ist der Stuhl ebenfalls zweifach besetzt: er wird zur »Figur« und zum Angebot für den Betrachter.

Auch ist die extrem nach rechts aus dem Bild hinausfluchtende Perspektive auf der Kopie nach Watteau unvereinbar mit dem Standpunkt des Betrachters, sein Raum ist in den Bildraum hinein nicht verlängerbar. Der Betrachter ist nicht im Bild, er bleibt immer »außen vor«. D.h. es gibt zwei einander widersprechende Tendenzen in Paolinis Arbeit: Der Stuhl lädt ein, die Perspektive und die durch Leinwände und Rahmen gebildete Barriere grenzen aus. Sie entlarven damit den nur in der Vorstellung möglichen und nie real einzulösenden Eintritt ins Bild. Außerdem wird der Betrachter durch den Rätselcharakter des Werkes ausgeschlossen. Eine wirkliche, letztendlich aufklärende Kommunikation zwischen ihm und dem Werk ist nicht möglich**, er wird vor dessen Oberfläche in seine Schranken verwiesen. Er muß die Position des Kunsthistorikers einnehmen und nach den Ursprüngen und Zitatquellen der Präsentation forschen, um sie möglicherweise zu verstehen. Doch selbst wenn die Herkunft des Gemäldeausschnitts und die mit den anderen Bestandteilen verbundenen Konnotationen entschlüsselt sind, erklärt sich ihm das Werk nicht vollständig und bleibt eine gewisse Distanz bestehen. Gerade durch diesen Freiraum wird aber auch die Vorstellung angeregt. Ihm wird zusätzlich aufgrund der Vermeidung einer persönlichen Künstlerhandschrift Spielraum gelassen. Paolinis Installationen entsprechen dem von Umberto Eco beschriebenen »offenen Kunstwerk«. Dieses »kann auf tausend verschiedene Arten interpretiert werden, ohne daß seine irreproduzible Einmaligkeit davon angetastet würde. Jede Rezeption hat so eine Interpretation und eine Realisation, da bei jeder Rezeption das Werk in einer originellen Perspektive neu auflebt.«¹¹⁹

Watteau ist einer der Maler, die Paolini häufig zitiert.¹²⁰ Die hier gewählte, zu den »Fêtes galantes« zählende Szene spielt in einer bühnenähnlichen Kulisse. Watteau hat wiederholt direkt auf das Theater Bezug genommen, indem er Szenen aus der französischen und italienischen Theaterwelt malte.¹²¹

Paolini verwendet seit 1963 häufig Fotoreproduktionen von Gemälden, z.T. ohne Zusätze oder ausschnittsweise oder innerhalb von Collagen und Montagen; siehe dazu: Scholz-Hänsel, in: *Kat. Paolini*, Stuttgart 1986, Bd. 2, S. 9ff.

** »Ich versuche zu vermeiden, meine Tafeln mit einem kommunikativen Gehalt auszustatten, der die Existenz der Tafel als solche auslöschen würde; sie soll, ohne ihre Materialität aufzudrängen, für ihre reine Präsenz einstehen. Das ist die Haltung einer Recherche, deren uneinholbare Perspektive nie ein Ziel voraussetzt. Nicht daß ich Gefallen daran fände, aber mir ist nicht klar, wie sich anders ein Phänomen feststellen und beschreiben ließe, dessen Linien und Grenzen sich nur intuitiv errahnen lassen.« Paolini im Interview mit Orengo, in: *Fuoricampo* 2, Turin 1973, zit. nach: *Kat. Paolini*, Stuttgart 1986, Bd. 2, S. 42.

Auch Paolinis Affinität zur »scenografia« ist groß. Seit 1969 entwirft er Bühnenbilder und erarbeitet eigenständige Inszenierungen.*

In »Mnemosine / 3–6« ist mithilfe der Gipssäulen und der Leinwände ein potentieller Handlungsraum eingegrenzt, zugleich auf einfache Weise einen geheiligten Ort, ähnlich einem Ziborium, umschreibend. Durch die kulissenartige Staffelung der Leinwände und Keilrahmen entsteht bei »Mnemosine / 7«, »Mnemosine / 8« und »Mnemosine / 9« ein theatralischer Effekt. Die Werke selbst sind in Szene gesetzt, sie präsentieren sich als Akteure im Raum der Repräsentation.¹²² Dabei ist die Organisation im jeweiligen Ambiente entscheidend. Die Leinwände von »Mnemosine / 7« fügen sich bei der Ausstellung 1987 in die Kamindekoration eines Saales im Castello di Rivoli ein, wobei zwei Putten kleine Leinwände zu tragen scheinen. Bei »Mnemosine / 8«, 1990 in Bologna, wird die gitterartige Struktur der Installation selbst nochmals dadurch verdoppelt, daß man sie durch ein raumabtrennendes Gitter sehen kann.

Insgesamt werden in den »Mnemosine«-Arbeiten durch die Schichtung der einzelnen Elemente, also aufgrund Verstellung und Überlagerung, Bereiche der einzelnen Oberflächen dem Blick entzogen. Die Stapelungen lassen zum Teil auch an ein Lager im Atelier denken, jedoch an ein sorgfältig inszeniertes. So wie die geordnet geschichteten Bilder im Hintergrund von Nicolas Poussins Selbstbildnis von 1650, zu dem Georg Kaufmann schreibt: »Jeder Gegenstand könnte unmittelbar durch das Auge Erfahrung werden, wenn nicht ein vielfach sich überschneidendes Formsystm jedes Ding nur teilweise bildnerisch Gestalt werden ließe. Von den für das Schauen bestimmten Einzelheiten ist in Wahrheit kaum etwas zu sehen. Die Brüstung, auf der die Skizzenmappe aufsteht, wird verschwiegen. Vom Sessel ist nur das kleine Stück Lehne sichtbar. Die Bilderrahmen im Hintergrund reichen alle über die Malfläche ins Unsichtbare hinaus. Das Stück leuchtender Farbigkeit auf dem bemalten Bilde links im Rücken des Dargestellten legt es darauf an, den Betrachter ganz für sich zu gewinnen – der geringe Ausschnitt verhindert jedoch die Befriedigung einer vollkommenen Aussage. So gibt und entzieht sich das Gemälde zu gleicher Zeit. Es verschließt sich aber nicht nur durch die Verhehlung der vollen Gegenständlichkeit der Dinge, sondern auch durch »geheimnisvolle Verhüllung ihres Sinnes«. Wäre das Gemälde hinter dem Dargestellten auch in seiner ganzen Ausdehnung überschaubar, bliebe doch die Frage nach seiner Bedeutung bestehen; denn wie ließe sich die auf ihm erkennbare Schilderung (Frau mit Diadem, braune Arme) in den geistigen Zusammenhang eines Selbstbildes einordnen?«¹²³



NICOLAS POUSSIN, »Selbstbildnis«, 1650

Die von Kaufmann bei Poussins Selbstportrait beschriebene Verhüllung des Sinns und die Verstellung der Gegenstände gilt auch für Paolinis Installationen.** Doch Poussins geometrische Ordnung der Bildfläche ist den Proportionsüberlegungen des 16. Jahrhunderts verpflichtet. Paolini führt diese Diskussion nicht fort, vielmehr geht es in seinen Arbeiten um etwas Fundamentales. Grundsätzlich kann man in der perspektivischen Struktur der optischen Anordnung anhand der Kanten die Flächen voneinander trennen. Der Zusammenhang zwischen verdeckten und nicht verdeckten Oberflächen ist durch eine invariante Struktur gekennzeichnet. Bei der Überschneidung von unbespannten Keilrahmen entsteht ein gitterartiges, durchlässiges Gerüst, die einzelnen Ebenen sind hier optisch schwerer voneinander zu trennen als beispielsweise die durchgehenden Flächen der Leinwände. Die verdeckte Fläche existiert im Sehen trotz der Verdeckung, »erscheint im Sehen bereits

* Paolini hat seit 1969 mit verschiedenen Regisseuren, vor allem aber mit Carlo Quartucci, zusammengearbeitet (siehe: Auflistung und Abb.: Kat. *Rosentest*, Berlin 1984, S. 134f.). Daneben hat Paolini eigene Inszenierungen verwirklicht, wie »Comédie Italienne« (hier ist wieder der Bezug zu Watteau anzuführen, s.o.), »Platea« (u.a. 1982 parallel zur Documenta 7 in Kassel aufgeführt) und »Scene di Conversazione« (1982), welche Bandini (in: Kat. *Paolini*, Stuttgart 1986, Bd. 3, S. 43) mit dem Ausdruck »Dramaturgie des Sehens« («dramaturgia vissiva») belegt. Vollständige Auflistung der Theaterinszenierungen bis 1991 in: *Giulio Paolini, il teatro dell'opera*, Ravenna 1991.

** Paolini verarbeitet Poussins Selbstportrait in »Autoritratto«, 1968, indem er eine kleine Leinwand mit der Reproduktion des Kopfes von Poussin auf die entsprechende Stelle der Gesamtproduktion des Gemäldes setzt; Abb. in: Kat. *Paolini*, Stuttgart 1986, Bd. 2, S. 7.



GIULIO PAOLINI, »Et quid amabo nisi
quod enigma est«, 1969/85

vor der Aufdeckung als präexistent.«.^{*} So bestimmen die »Gesetze des Sehens«, die Bedingungen des Blicks in seiner Abhängigkeit vom Standort, von der Erfahrung und von der durch das Erinnerungsvermögen geschulten Differenzierungsmöglichkeit, die Installationen.

Die Malerei, die Musik und die Poesie sind bei Watteau in der Lage, Arkadien, vermittelt durch das Theater, darzustellen.¹²⁴ Bei Paolini scheint diese Imagination und Illusion zerschlagen. In der Vorführung der Ensembles, bei denen die von Personen entleerten Bildfragmente Watteaus durch Bildträger ohne Abbildung verstellt und verdeckt werden, wird Distanz geschaffen. Die Werkkonstellationen sind in ihrer modellhaften Verallgemeinerung selbstreferentiell und reflektieren die Grundbedingungen des künstlerischen Schaffens. Die Vorstellung bindet sich an die Virtualität der Darstellung.^{**} Durch die Reduktion auf eine dekorative Gruppierung von Oberflächen verliert das Werk an Lebendigkeit, doch es gewinnt eine »Präsenz des Geistigen«.¹²⁵ Die Aktivität der Wahrnehmung und eines »bewußten Sehens«^{***} ist herausgefordert. Ein zeitlich sich entwickelnder, innerer Dialog von Erfahrung, Erwartung, Erinnerung und Projektion wird in Gang gebracht. Assoziativ lassen sich Verbindungen zu Abwesendem, zu verschiedenen kulturellen Äußerungen (wie Theater, Architektur, Dichtung und Philosophie) herstellen. Die angehäuften Vorstellungen konstituieren den Prozeß des Kunstverstehens.

Die Musen manifestieren sich nicht direkt. Leer und durchlässig für eine Projektion ins Unendliche präsentieren sich die Leinwände. Mnemosyne scheint alles zu durchziehen.

Letztendlich kann nicht aufgeklärt werden, warum Paolini Watteau oder dieses spezielle Bild von Watteau ausgewählt hat. Er entnimmt die Vorlagen aus Büchern, Grafiksammlungen und dem Fundus der Gipsformereien von Museen oder Akademien. Zwar besitzt er Vorlieben für die antike Klassik, Barock- und Rokokomalerei und den Klassizismus, doch generell folgt seine Motivauswahl keiner systematischen Archäologie: »Meine Arbeiten sind vielleicht nur Spuren davon, wie ich auf sie gekommen bin.«**** Paolini präsentiert sein Oeuvre als »Hortus clausus«¹²⁶, als wäre es ein nur für Geweihte zugänglicher Adyton. Es bleibt ein von Paolini stilisiertes Geheimnis. Auf seine Verrätselung wird manchmal ironisch hingewiesen, wie mit dem Satz: »Et quid amabo nisi quod aenigma est?«**** Doch stellen sich die Bestandteile

Gibson, *Wahrnehmung und Umwelt*, München u.a. 1982, S. 205. Siehe: Gibsons Theorie der Invarianz, ebd.: S. 91 u. bes. S. 268: »Entsprechend der vorgestellten Theorie ist Wahrnehmen ein Registrieren ganz bestimmter Dimensionen von Invarianz im Reizfluß und zugleich bestimmter Parameter von Störung. Die Invarianten liegen in der Struktur, und die Störungen sind Änderungen der Struktur. Die Struktur für den Sehvorgang liegt in der jeweils umgebenden optischen Anordnung.«

** Darstellung/Vorstellung ist ein Begriffspaar, mit dem auch Isler (Diss. Zürich 1983) in ihrer semiotischen Analyse von einigen Werken Paolinis operiert, was ich hinsichtlich seines Oeuvres für sehr fruchtbar halte. Islers Argumentation erscheint mir jedoch im Detail nicht immer schlüssig. Lyotard operiert ebenfalls mit dem Begriffspaar, z.B. in: *Die Transformatoren, Duchamp*, Stuttgart 1986.

*** Bewußtes Sehen (intentio obliqua) im Gegensatz zu selbstvergessenem Sehen (intentio recta), siehe: Boehm, *Mnemosyne*, in: *Modernität und Tradition*, München 1985, S. 38. Vgl.: Imdahls Unterscheidung von »sehendem Sehen«, das sich auf die Sinnesdaten bezieht, welche die Malerei durch sich selbst hervorbringt, und »wiedererkennendem Sehen«, das von der außerbildlichen Gegenstandswelt abhängt; z.B. in: *Cézanne – Braque – Picasso* (1974), in: *Bildautonomie und Wirklichkeit*, Mittenwald 1981, S. 9ff.

**** Paolini in Interview mit Oliva, ital. in: *Kat. Paolini*, Studio Marconi, Mailand 1973 (Übers. d. Verf.). Vgl.: »Meine Rekurse auf die Geschichte der Malerei entstammen nicht einer bestimmten Vorliebe. Ich glaube, daß der Blick, mit dem wir die Malerei anschauen, in einer visuellen Erinnerung wurzelt, die genährt wird durch Informationen und durch die Kultur. Ich habe es mir nicht zur Aufgabe gemacht, die Vergangenheit zu analysieren oder gar zu deuten. Ich bin selbst der Gefangene eines Bildarchivs, aus welchem ich nicht nach Belieben schöpfe.« Französ. u. dt. in: *Kat. Paolini*, Stuttgart 1986, Bd. 2, S. 19/21, wobei der Betonung der Passivität und des Zufalls nicht ganz zu folgen ist.

***** »Et quid amabo nisi quod enigma est?« (Und was werde ich lieben, wenn nicht das, was ein Geheimnis ist) ist vom Titel eines Selbstportraits Giorgio de Chiricos von 1911 übernommen. Der Satz steht auf einem Transparent von 1969, das Paolini bei einer Aktion in Como verwendete und auf seiner Visitenkarte desselben Jahres. Diese Arbeiten gehören zu einer Trilogie, in der auch die Sätze »Quam raptim ad sublimia« (Wie eilig zum Erhabenen) und »Nullus enim locus sine genio est« (Kein Ort nämlich ist ohne Genius) Verwendung fanden. Paolini bezeichnet sie als Glaubensbekenntnisse, die in eine antike Sprache verbannt sind, daher bestehe keine Möglichkeit, sie zu verifizieren oder zu wiederholen und sich wieder anzueignen. Paolini im Interview mit Maddalena Disch, ital. in: *Disch, Giulio Paolini. La Voce del Pittore*, Lugano 1995, S. 297; dt. in: *Arte Povera, Sammlung Goetz*, München 1997, S. 135.

eines Werkes unverhüllt zur Schau, ihre Oberflächen sind offensichtlich und die Grundbedingungen der Kunstproduktion werden deutlich gemacht. Die Werke selbst sind »Belege von Kunst«¹²⁷, innerhalb derer Zitate aus dem Archiv der Kunstgeschichte angeführt werden. Damit spielt Paolini auf die Historizität der Kunst und auf die Rolle der Tradition bei der andauernden Formulierungssuche des Künstlers an.

Die Verwendung der Fotografie beziehungsweise Kopie eines bereits vorhandenen Kunstwerkes führt Distanz und eine Verallgemeinerung in das Werk ein: Durch die Zwischenschaltung von Apparat oder Kopist findet eine Objektivierung statt. Zugleich ermöglicht das Zitat »dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen«.¹²⁸ Jedoch hat das nicht den Verlust der Aura, den Walter Benjamin beschreibt, zur Folge, das Original selbst bleibt einzigartig. Ein »Abzug« des Werkes, seine Geschichte wird in einen neuen Zusammenhang transponiert. Seine – oder ein Teil seiner – Bedeutung aktualisiert sich in einem dialogischen Verhältnis zu den anderen Installationselementen.

Die fotografische Reproduktion erlaubt, alle Werke der Kunstgeschichte, unabhängig von ihrem Ort oder der ursprünglichen Funktion, einem »imaginären Museum«¹²⁹ einzuordnen. Durch diese künstliche Isolierung und den direkten Vergleich ergibt sich die Möglichkeit, das Werk als Einzelleistung und Ausdruck eines bestimmten »Kunstwillens«¹³⁰ zu sehen. Mittels des Zitats via Reproduktion kann ein schon vorhandenes Kunstwerk – quasi als Ready-made – in Verbindung mit einem gezielten Statement¹³¹ in einen neuen Kunstkontext eintreten und ein Teil von diesem werden. Dabei ersetzt die Fotografie oder Kopie nicht das Original, sie ist ein Hinweis auf dessen Kontext, aus dem sie Einzelaspekte herauslöst. Die Auswahl zeigt immer schon eine bestimmte Einstellung. Paolini eignet sich bestehende Werke an, interpretiert sie durch Fragmentierung und Manipulation um und arbeitet mit Kopien. Das unterscheidet ihn von der Appropriation Art der Elaine Sturtevant, die 1965 in ihrer ersten Einzelausstellung von ihr selbst hergestellte, werkgetreue Kopien einzelner Arbeiten von Jasper Johns, Andy Warhol oder Claes Oldenburg zeigte. Ihre Repliken haben die Funktion eines einmaligen Spiegels der originären Werke. Das Diktum der »Originalität« der Kunstproduktion wird hier problematisiert, die Frage nach der ursprünglichen Energie und Innovation der Werke wird aufgeworfen, die kreativ-produktive Künstlerpersönlichkeit löst sich auf – Kunstgeschichte wird zum benutzbaren Inventar.

»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«, so Paolini.¹³² Für ihn steht die Kunstgeschichte als Material in gleicher Weise zur Verfügung wie einst in traditioneller Kunstauffassung die Natur. Paolini zitiert aus einem vorgegebenen, ›objektiven Archiv‹ der Kunst: »Schon zu Anfang, schon in der ersten Stunde der ›Arte povera‹, habe ich mit kunstgeschichtlichem Material gearbeitet; dies gehört von jeher zur Entwicklung meiner eigenen Arbeit. Schon damals habe ich mit dem Instrumentarium der Malerei experimentiert, um sozusagen die materiellen Elemente durch solche der Geschichte zu ersetzen, das heißt, durch ein bereits existierendes Bild. Dies ist der Fall, wo ich mit Gipsabgüssen gearbeitet habe, mit Reproduktionen nach alten Gemälden.«¹³³

Grundsätzlich kommt der Künstler nicht umhin, sich mit der Tradition auseinanderzusetzen, sie fortzuführen, sich in sie einzugliedern oder sich ihr entgegenzustellen. »Seine Situation ist strikt gebunden an eine Kette von vorherigen Ereignissen. Diese Kette ist für ihn unsichtbar und beschränkt seine Bewegungsfreiheit. Er nimmt sie jedoch nicht als Kette wahr, sondern als ›vis a tergo‹, als die Macht der Ereignisse, die hinter ihm liegen. Diese früheren Ereignisse schaffen Bedingungen, durch die er vor die Entscheidung gestellt ist, entweder auf dem Weg der Tradition weiterzugehen oder aber sich gegen die Tradition aufzulehnen. In beiden Fällen ist seine Entscheidung nicht frei: sie ist von früheren Ereignissen diktiert, deren übermächtigen Einfluß er nur verschwommen und indirekt wahrnimmt, und von den anlagebedingten Eigenarten seines Temperaments.«¹³⁴

In Kontrast zu dem mit möglichen Vorstellungen und Interpretationen belegten Bildmaterial steht die leere Leinwand, oder das leere, weiße Papier. Seit Anfang der sechziger Jahre und besonders in den Werken von 1963*, beschäftigt sich Paolini mit den materiellen Bedingungen der Malerei im Sinne einer Verobjektivierung. Faktisch ist die Leinwand hier nicht »Bildträger«, sondern das »Bild ihrer selbst«. Ihre äußere Form, das Format, sprich die präparierte Leinwand, ist die kategorische Voraussetzung für die Malerei.

* Die Werke sind zum großen Teil mit »senza titolo« bezeichnet und zeigen die leere, weiße Leinwand, die weiße Leinwand mit einem Raster überzogen, die Gegenüberstellung von Vorder- und Rückseite zweier Leinwände etc., Abb.: Celant, *Paolini*, New York 1972, S. 24–39.

** »... seit bestimmten Bildern von 1963, war die Hinwendung zum objektiven Vorgehen da, und zwar so, daß ich in jener Periode versucht habe, die Funktion der Leinwand als Bildträger auszuschalten: Ich habe demnach die Leinwand als Bild ihrer selbst gezeigt.« Paolini im Interview mit Oliva, ital. in: *Kat. Paolini*, Studio Marconi, Mailand 1973; dt.: Isler, *Paolini*, Diss. Zürich 1983, S. 44.

»Der Anspruch lag darin, die Leinwand als solche mit der Idee, welche sie beinhaltet, zu konfrontieren. Dies eben derart, daß das »Warum« der dinglichen Präsenz einer Leinwand zu packen versucht wird. (...) Es war der Versuch, einem Werk Form – Existenz sozusagen – zu geben, ohne die Erniedrigung (mortificazione) seiner Vollendung mit ansehen zu müssen. Ein Wunsch nach reiner Anwendung.«¹³⁵

Zugleich zeigt sich die weiß grundierte Fläche vorbereitet für das virtuelle Bild. Gegenüber der mit einer erkennbaren Darstellung versehenen Leinwand bleibt die Vorstellung in bezug auf die leere Fläche in der Schwebelage, alles wäre auf diese Folie projizierbar. Die Durchlässigkeit des lichten Weiß erweist sich als eine Perspektive ins Unendliche. Die Erwartungshaltung des Betrachters wird auf sich selbst zurückgeworfen. Dieses Bild gibt ihm nichts vor, es ist gänzlich offen, ohne Geschichte. Die Anschauung ist an eine Grenze geführt. Das Kunstwerk wird verallgemeinert, neutralisiert und abstrahiert zu einer Variation des Gleichartigen. Hier, in der wiederholten Untersuchung der Grundbedingungen und des Instrumentariums der Malerei, zeigt sich Paolinis Nähe zur Concept Art besonders deutlich. Indem fast nichts zu sehen ist, indem das Kunstwerk »entzogen« ist, wird die Differenz zwischen der Darstellung und der Vorstellung des Betrachters besonders deutlich. Der aktiv gemachte Zwischenraum, der in Gang gebrachte Gedankenprozeß, gehören mit zum Werk. Paolini spricht von einer Abwesenheit, die den Perzeptionsakt widerlege.¹³⁶ Als unumgänglich angenommen, scheint dieser sich doch paradoxerweise gerade darin aufzulösen, daß er in der Leere auf sich selbst verwiesen wird.

Neben den leeren, weißen Flächen sind Rückseiten von Leinwänden in die Installationen integriert. Die Rückseite mit sichtbarem Keilrahmen läßt die Illusion der Malerei nun vollends zunichte werden. Die Leinwand wird in ihrer räumlichen Ausdehnung, als realer Gegenstand und als Objekt wahrgenommen. Doch auch hiermit knüpft Paolini an eine Diskussion des 17. Jahrhunderts an. Cornelis Norbertus Gijsbrecht malte um 1675 ein »Umgedrehtes Gemälde«, womit er das Gemälde in irritierender Gleichzeitigkeit als Ding und als Bild präsentierte.¹³⁷ Bei Paolini tritt das Faktum an die Stelle des Trompe l'oeils und zeigt das Nichts in seiner Materialität.

In »Mnemosine/7« taucht außerdem ein Goldrahmen auf. Als Einfassung begrenzt er den gewählten Ausschnitt und lenkt den Blick. Ein Rahmen ist in der Regel dem Bildformat angepaßt. Er trennt das Gemälde vom Ausstellungsraum, von der Umgebung und markiert die Grenze zwischen zwei »Wirklichkeiten«. Der Rahmen grenzt ein, bei Paolini grenzt er überdies aus. Er

hebt ein Bildteil hervor, in diesem Fall die Sitzfläche des leeren Stuhles, der dem Betrachter angeboten wird. Da die Reproduktion gegenüber der Vorlage von Watteau aber ohnehin vergrößert ist, wirkt der kleine Goldrahmen wie ein ironischer Hinweis auf die Beliebigkeit der Formatveränderung via Reproduktion.

Obwohl der Rahmen einem Gemälde appliziert ist, erscheint er zugleich leer. Nichts ist in ihn eingepaßt, er überlagert nur zwei Bildelemente und sein Abstand zu diesen ist am Schatten, den er wirft, ablesbar. Ein Phantom: wieder hat sich das Bild entzogen, hat, wie in Magrittes »Les Charmes du Paysage«¹³⁸, Raum für die Vorstellung gelassen. Auch durch den Umgang mit dem Rahmen wird die traditionell geprägte Bilderwartung des Betrachters thematisiert, nach der ein Rahmen die Einfriedung eines Bildformats ist, innerhalb dessen sich das Beziehungsfeld einer visuellen Ordnung entfaltet. Das offene Werk greift über diesen Rahmen hinaus. Nachdem Anfang des 20. Jahrhunderts der Glaube an die Darstellbarkeit der Gegenstände durch eine Verselbständigung der bildnerischen Mittel abgelöst worden war, wird in der Mitte dieses Jahrhunderts die Verbindlichkeit einer ganzheitlichen visuellen Ordnung in Frage gestellt.* Paolini problematisiert darüber hinaus nicht nur die Möglichkeiten einer visuellen Ordnung des Bildes oder seines miteinbezogenen Umraumes, sondern des Sehens überhaupt.

Die Wahl von Ausschnitten aus einer Bildvorlage führt zu Fragmenten und grenzt den ohnehin per se ausschnitthaften Charakter eines Gemäldes nochmals ein. Sie sprengen die Einheit des Bildes und lenken den Blick auf Details. Doch auch diese sind nicht eindeutig zu erfassen und weisen den Betrachter zurück, denn ein Fragment »besitzt keine Gegenwart, sondern nur eine Vergangenheit oder eine Zukunft.«¹³⁹

In den »Mnemosine«-Installationen werden neun unterschiedliche Bildteile verwendet, doch aus ihnen läßt sich die Vorlage von Watteau nur bedingt zusammensetzen. Zum Teil sind die Abbildungen verdeckt. Die sichtbaren Ansichten zeigen Ausschnitte ohne Figuren mit einer gegenüber dem Vorbild manipulierten Perspektive, oder den Himmel mit seiner unendlichen »Luftperspektive«. Die Perspektivkonstruktion, die anhand der Plattenaufteilung des Marmorfußbodens sichtbar wird, deckt den Schematismus des

* Siehe: Franz, *Die zweite Revolution der Moderne*, in: Kat. *Das offene Bild*, Münster 1993, S. 11ff. Für die »zweite Revolution« des Bildes in der Mitte des Jahrhunderts führt Franz die Künstler Dubuffet (Materialwirkung), Fontana (Öffnung zum Raum) und Morellet (über das Bild hinausgehende, unbegrenzte visuelle Zusammenhänge) an. Vgl.: Glozer, *Der Ausstieg aus dem Bild*, in: ders., Kat. *Westkunst*, Köln 1981, bes. S. 234ff.

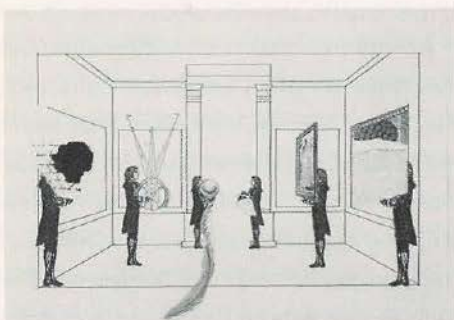
Blicks auf. Die Werke sind in Szene gesetzt als stünden sie auf einer Guckkastenbühne, die dementsprechend in »Mnemosine/9« mittels der Wandzeichnung angedeutet wird. Die szenische Repräsentation ist von einem festen Standort des Betrachters abhängig, aus einer anderen Blickrichtung kann er die schematische Konstruktion der Perspektive durchschauen. Die Szene ordnet den Blick. Die Inszenierung innerhalb einer durch Linien angegebenen zentralperspektivischen Raumflucht oder das Einpassen der Installation in eine Raumecke (wie bei »Mnemosine«, 1979/80, und bei »Mnemosine/8«), geben den Blickwinkel vor. Auch wenn keine Fotografie verwendet wird, spricht Paolini von einer »fotografischen Optik«¹⁴⁰ seiner Werke. Der eingeschränkte und durch die Perspektive festgelegte Blick wird traditionell seit der Renaissance und bis heute als Erklärungsmodell für unser räumliches Sehen herangezogen. Paolini betont die Passivität dieser die Szene konstituierenden Sichtweise, die entlarvt werden kann mittels einer Veränderung des Standorts und durch ein umherschweifendes Schauen aus der »Bewegungsperspektive«. Er formuliert sein Interesse an der Perspektive folgendermaßen: »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, auf welcher er erscheint, in Distanz zu setzen; oder sie wird im Gegenteil sichtbar, aber als solche, und das heißt gänzlich entblößt: 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 der üblichen Anwendung (dem Verschwindenlassen der Konstruktionslinien etwa, um ein Dargestelltes sichtbar zu machen) interessiert, sondern an jenen beiden grundsätzlichen Möglichkeiten, die ich alternativ dazu bereits erwähnte: entweder das Repräsentationsfeld zu entmaterialisieren – die Bühne von ihrem Vorhang zu entfernen; oder als solches stehen zu lassen – als Bild der Repräsentation selbst.«¹⁴¹

Vier der Kammerdiener halten in »Mnemosine/9«¹⁴² (Abb. S. 69) kleine, weiß grundierte Leinwände. Zwischen ihnen sind in die Keilrahmenverstrebenungen von vier größeren Leinwänden weitere kleine Leinwände eingepaßt, und eine ist auf der Ausschnittskopie nach Watteau befestigt. Der Kammerdiener, als eine in seiner Persönlichkeit äußerst zurückgenommene Figur, präsentiert die Kunst. Wie in einem Auktionshaus werden die Bildtafeln vorgeführt. Als

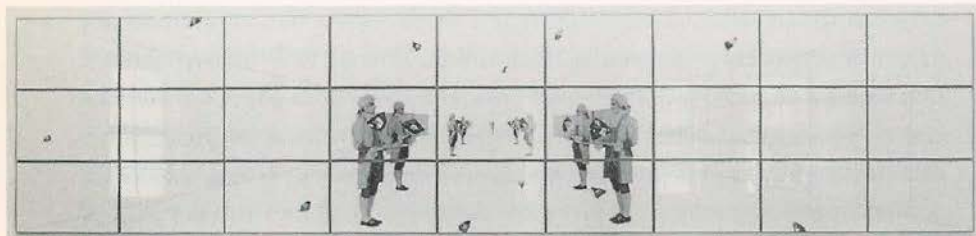
verallgemeinerte, da unpersönliche Vertreter zeigen die Diener Teile des Werkes des abwesenden Künstlers.¹⁴³ Zugleich sind sie ein Teil der »architektonischen«, die Kunst tragenden Struktur. Und hier tut sich ein Riß, ein Bruch in der Präsentation auf. Die neun kleinen weißen Leinwände sind in einer Höhe und in gleichmäßigem Abstand über die Wand verteilt. Sie befinden sich auf einer Ebene. Dadurch ergibt sich ein gleichmäßiger, über das ganze Ensemble fortlaufender Rhythmus. Die vier Kammerdiener am Rand, die in die lineare, perspektivische Raumkonstruktion eingefügt sind, befinden sich auf zwei Ebenen: auf jeder Seite ist einer, verkleinert gesehen, in dem imaginären Raum plaziert. Die Leinwände, die sie halten, sind aber genauso groß wie die anderen. Sie überragen die Diener und man könnte sie sich, die perspektivische Verkürzung miteinberechnend, größer vorstellen. Doch die Diener sind gezeichnet, die Leinwände hingegen als Ding an der Wand befestigt. So wird, da man nicht an der Existenz der real vorhandenen, greifbaren Leinwand zweifeln kann, die Verortung des Dieners und damit die vermeintliche Objektivität des perspektivischen Schematismus in Frage gestellt. Auf diese Weise werden zwei Bildebenen miteinander verklammert: die vordere, welche durch den äußeren linearen Rahmen als Fläche umgrenzt ist und mit der Wand des Ausstellungsraumes zusammenfällt, und der illusionistische Kastenraum, der durch die in diesen Rahmen eingefügten Linien markiert wird. »Zweidimensionale Bildlichkeit« und »dreidimensionale Tatsächlichkeit« geraten in Konkurrenz. »Deren Verschiedenheit läßt sich bestimmen nach den Relationen zwischen Anschauung und Bewußtsein und zwischen Anschauung und Imagination, und zwar unter der Bedingung, daß die Anschauung im Falle der Plastik eine immer nur jeweilige sein kann, im Falle der Zeichnung dagegen eine einzige ist. (...) Im Falle der Plastik bezieht sich das Bewußtsein auf das faktisch Anwesende, im Falle der Zeichnung bezieht sich die Imagination auf das faktisch Abwesende, das allerdings zu seiner imaginierten Präsenz des faktisch Anwesenden – der tatsächlichen und ein für allemal anschaulichen Linie – notwendig bedarf und auch fortdauernd deren Anschauung erfordert.«¹⁴⁴

Zugleich scheinen die kleinen Leinwände im Nirgendwo zu schwimmen. In ihrer lichten weißen Durchlässigkeit stehen sie in Kontrast zu den mit ihrer Materialität vor Augen geführten Rückseiten der großen Leinwände. Diese sind auf den Boden gestellt und lehnen an der weiß gestrichenen

* Gibson, *Wahrnehmung und Umwelt*, München u.a. 1982, S. 132. Gibson unterscheidet die »künstliche Perspektive«, ausgehend von einem zentralen Fixpunkt, von der »natürlichen Perspektive«, die von einer »Beobachtungsbahn« gewonnen wird. Ebd. S. 305.



GIULIO PAOLINI, »Studio per
»Trionfo della rappresentazione«, 1983



GIULIO PAOLINI, »Dal »Trionfo della rappresentazione«
(cerimoniale: in prospettiva)«, 1985/86

Wand. Das Anlehnen widerspricht der auf die Wand gezeichneten Perspektive, denn die Leinwände überschneiden knapp die als hintere, obere Wandbegrenzung fungierende Linie. Dem illusionistischen Raum entsprechend, würden sie so am hinteren Teil der Decke anstoßen. Jedoch müßte man sie dann perspektivisch verkürzt sehen und dadurch wäre ihr Standort auf dem Boden vor der Raumkonstruktion nicht mehr haltbar. Indessen stehen sie senkrecht an der Wand. Damit ist der Perspektivraum, der trotz seiner schematischen Einfachheit die Sehkonvention des Betrachters zu verunsichern vermag, als das entlarvt, was er ist: eine Zeichnung auf der Ausstellungswand. Zusätzlich überlagert die Bildtafel mit der Reproduktion eines Teils des Fußbodens aus Watteaus Bild störend die Wandperspektive. Mehrfach wird auf diese Weise die Gebundenheit des Sehens an tradierte Muster offengelegt. Der Betrachter bewegt sich, seine Perspektive ständig verändernd, am Aufbau der Installationsbestandteile entlang. Er wird für die Divergenz von Faktischem, Dargestelltem und Vorgestelltem sensibilisiert.

Mit der Präsentation der Werke hängt der Begriff der »Repräsentation« zusammen. Paolini widmet ihm einen Werkzyklus: »Trionfo della rappresentazione«, ab 1983. Der mit der Moderne verbundene Begriff der »Repräsentation« löste die »Mimesis« ab, die Vorstellung in Verbindung mit der Erfindung ersetzte die Nachahmung. Doch meiner Meinung nach geht es Paolini nicht darum, den Streit der französischen Klassik zwischen den »Anciens« und den »Modernes« wieder aufleben zu lassen, wie Gudrun Inboden ausführt.* Paolini zeigt die Repräsentation als ein Modell. Seine Darstellungen der Repräsentation sind sehr klassisch und schematisch und integrieren die Mimesis: in einem jeweils zentralperspektivisch organisierten Bildraum »aufgestellte« Kammerdiener, ebensolche wie in »Mnemosine / 9«, halten Bruchstücke von Kunstwerken, verschiedene Gegenstände, gerahmte Gemälde oder gar die schematische, wie aus einem Physikbuch zum Thema Optik stammende Zeichnung eines Augapfels.** Im Sinne von Maurice Blanchot wäre die kontroverse Diskussion über »Mimesis« und »Repräsentation« ohnehin unsinnig, da Kunst weder auf das eine noch das andere festlegbar ist. Sie kann gar nicht anders,

* Inboden in: Kat. *Paolini*, Stuttgart 1986, Bd. 1, S. 27ff.; Inboden äußert sich außerdem zu der Überlegung, warum sich Paolini mit solch einer »konservativen« Frage wie dem Thema der Repräsentation auseinandersetzt. Siehe auch: Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences*, Paris 1688–1697.

** Eine solche Illustration der Theorie des Netzhautbildes findet sich auch in: René Descartes, *La Dioptrique*, Leiden 1637, The Bancroft Library, Berkeley, Kalifornien, Abb. in: Alpers, *Kunst als Beschreibung*, Köln 1985, S. 90.

als etwas über das dinghaft Vorhandene hinaus zu sein. Ihr eigentlicher Ort, ihre Erfüllung liegt jenseits des Sichtbaren, in der Stille zwischen den Worten, im Abwesenden zwischen den Formen.* Die Kunst zeigt sich nicht im Greifbaren, vielmehr in dem, was sich entzieht.

In »Dal ›Trionfo della rappresentazione‹ (ceremoniale: in prospettiva)«, 1985–86, sind in einer linearen Konstruktion, die der des »Disegno geometrico« von 1960 entspricht, neun Diener aufgestellt, die nach vorne und oben hin offene, durchsichtige Kästen präsentieren: kleine »Bühnenräume« als potentielle Räume für jegliches mögliche Werk. Paolini spricht in diesem Zusammenhang von einer »visione in trasparenza«** bezüglich seines »frühesten Werkes« und der Arbeit von 1985–86. Mnemosyne scheint die durchsichtige, alles verbindende Folie zu sein, welche die Kammerdiener, als Stellvertreter der neun Musen, mit den Koordinaten des »Disegno geometrico« verklammert. Das zentralperspektivische Modell der Darstellung ist die starre Grundlage für den vermeintlichen Triumph der Repräsentation. Die Werke werden dabei als variable Requisiten einer Bühne vorgeführt, auf der das doppelbödige, sich selbst unterlaufende Schauspiel der Krise der Repräsentation wiedergegeben wird.

Die Erinnerung

Erinnerung ist eine »Leistung des Sehens«¹⁴⁵, als solche weist sie Gottfried Boehm aus. Die Selbstreflexion der Kunst in der Moderne verbindet sich mit einer Wahrnehmung, die als ein produktives Vermögen des Aufbaus von Sinngebilden zu verstehen ist. Um zwischen Sukzession und Simultaneität zu vermitteln, um die nicht lineare, wechselseitige Beziehung der Bildelemente zu entschlüsseln, um Abwesendes mitdenken zu können, ist ein erinnerndes Sehen in Form eines aktiven Prozesses notwendig, »jene Erinnerungsarbeit, für welche die Muse Mnemosyne steht, die ›Sinnende‹, die ihrer Sinne Mächtige, meint nichts anderes als ein solches Sammeln und Bergen von Vergangenen und Zukünftigem in der Gegenwart der Erzählung oder des bildnerischen Werkes.«¹⁴⁶

Das gilt nicht für alle Kunstwerke gleichermaßen. Zwar muß Erinnerungsarbeit immer geleistet werden, um ein Bild als Ganzes zu erfassen, doch »der Anteil des Erinnerns in jedem Sehen« ist vom »eigentlichen erinnernden Sehen« zu unterscheiden, welches die produktive Leistung eines bewußten Sehens meint, die mit bestimmten Strukturen im Bild korrespon-

diert.*** Paolini thematisiert in den Mnemosine-Installationen u.a., wie bereits gesehen, selbstreflexiv das Instrumentarium und die Voraussetzungen der Kunstproduktion, den Schematismus des Blicks, die Notwendigkeit des Mitdenkens von Abwesendem und die Eingebundenheit in die Kunstgeschichte. Mittels des erinnernden Sehens werden unterschiedliche Zeitmomente in der Gegenwart des Anschauens aktiviert.

Neben dem geistigen Prozeß einer Verfahrensweise des Sehens bedeutet Erinnerung ein historisches Gedächtnis. Aby Warburg wollte in seinem nicht vollendeten Bilderatlas unter dem Titel »Mnemosyne«**** den Wandel typischer Ausdrucksformen als Zeugnis der Antike besonders in der Frührenaissance, aber auch bis in die neueste Zeit darstellen. Warburg beabsichtigte nicht einfach, ein Inventar des »Nachlebens der Antike« zu erarbeiten, es ging ihm um die »Tiefe triebhafter Verflochtenheit des menschlichen Geistes mit der achronologisch geschichteten Materie«.147 Aus seinen Beobachtungen leitete er ein Gesetz von der Erhaltung psychischer Energie in Symbolform ab. Aus diesen Bildformeln setzt sich ein kollektives, soziales Gedächtnis zusammen. Entscheidend bei diesem Inventar der vorgeprägten Bildformeln ist der sinnliche Eindruck – das erinnerungswürdige Material besitzt bedrängende Aktualität.

- * Blanchot, *Die wesentliche Einsamkeit*, Berlin 1959, vor allem S. 28 u. S. 46. Paolini bezieht sich in Interviews auf Blanchot, von dem 1967 eine Aufsatzsammlung unter dem Titel »Lo spazio letterario« in Italien herauskam, welche den oben zitierten Aufsatz enthält.
- ** Ital. in: Paolini, *Giochi d'acqua – Disegni e note 1983–1985*, Rom 1985; dt.: Kat. Paolini, Stuttgart 1986, Bd. 4, S. 47: »Anmerkung zur Lektüre des Projekts eines gegenseitigen Transparentwerdens meines frühesten (1 (Disegno geometrico)) und meines letzten (2 (Trionfo della rappresentazione, 1985)) noch unvollendeten Werkes ...«
- *** Boehm, *Mnemosyne*, München 1985, S. 40. Bilder von Jackson Pollock erschweren die Erinnerbarkeit wegen ihrer amorphen, gleichmäßigen All-over-Struktur. Ihr Stil, ihr Format, der Grad der Dichte des Geflechts usw. kann erinnert werden, aber nicht die Beschaffenheit der einzelnen, die Struktur zusammensetzenden Elemente. Die Erinnerung wird »aus ihrer produktiven Rolle verdrängt«, ebd., S. 43.
- **** Von dem ursprünglich umfangreicher konzipierten Projekt liegen in der sogenannten »letzten Fassung«, die vermutlich auf 1929 zu datieren ist, noch 63 Bildtafeln mit insgesamt über 1000 Einzelabbildungen vor, siehe: Bauerle, *Gespensstergeschichten ... Ein Kommentar zu Aby Warburgs Bilderatlas Mnemosyne*, Münster 1988 und den Katalog zur Ausstellung: *Aby Warburg. Mnemosyne*, Wien 1993. Außerdem u.a.: Saxl, *Warburgs Mnemosyne-Atlas*, 1930, in: *Aby M. Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, Hg.: Wuttke, Baden-Baden 1980, S. 313ff. Warburg hielt am 17.1.1929 in der Bibliotheca Hertziana in Rom einen Vortrag mit dem Titel *Mnemosyne*, in dem er sein Projekt vorstellte. Die Einleitung zu seinem Mnemosyne-Atlas wurde als Manuskript 1937 zusammen mit den von Ernst Gombrich zusammengestellten und kommentierten Teilen des Mnemosyne-Atlas dem Bruder Max M. Warburg zu seinem 70. Geburtstag überreicht, siehe dazu: Kat. Wien (s.o.) 1993 und Kat. *Die Beredsamkeit des Leibes*, Hg.: Barta Fliedl u. Geissmar, Wien/Salzburg 1992, S. 171–173 und Barta Fliedls Einleitung zu Warburgs Text, ebd. S. 165ff. Paolini gibt seiner Wertschätzung für Aby Warburg Ausdruck, indem er dessen Foto in dem von ihm gestalteten Katalog, Paolini, Lyon 1984, Bd. 1, S. 69, abbildet. Warburg wurde in der italienischen Kunstgeschichte der sechziger Jahre verstärkt rezipiert, 1966 kam sein Buch *Rinascita del paganesimo antico* heraus; siehe außerdem: Fritz Saxl, *La storia delle immagini*, 1965; Carlo Ginzburg, *Da A. Warburg a E. H. Gombrich*, in: *Studi medievali*, Bd. 7, 1966.

Paolini beschreibt das Zwingende eines solchen Bilderarchivs folgendermaßen: »Ich glaube, daß der Blick, mit dem wir die Malerei anschauen, in einer visuellen Erinnerung wurzelt, die genährt wird durch Informationen und durch die Kultur. Ich habe es mir nicht zur Aufgabe gemacht, die Vergangenheit zu analysieren oder gar zu deuten. Ich bin selbst der Gefangene eines Bilderarchivs, aus welchem ich nicht nach Belieben schöpfe.«¹⁴⁸ Die Bilder nehmen Paolini gefangen. So wird ihnen eine aktive Rolle im Prozeß des Auf-sich-aufmerksam-Machens und Erblickt-Werdens zugesprochen. Eine psychologische Komponente kommt ins Spiel. Doch gibt es Vorlieben. Paolini wählt mit einem, durch seinen kulturellen Hintergrund mitgeprägten, kritischen Gedächtnis Kunstäußerungen aus seinem »imaginären Museum« aus, nicht um rückwärtsgewandt den Verlust bestimmter Vorstellungen zu beklagen, sondern um sie mit seiner künstlerischen Vision zu verbinden.

Gudrun Inboden bemerkt, daß bei Paolini und bei Borges die »Wahrheit unter dem Schutz der Erinnerung«¹⁴⁹ stünde. In Paolinis Oeuvre sind alle Arbeiten miteinander vernetzt, sie sind tautologische »Auflagen desselben alten Vorhabens«.¹⁵⁰ In diesem Sinne gibt es keine fortlaufende Entwicklung, vielmehr ein Kreisen um immer dieselben Fragen der Voraussetzungen der Kunstproduktion und der Wahrnehmung und von daher ein Zurückgehen und ein Umformulieren von früheren Fixierungen dieser Themen. Das tautologische Prinzip läßt sich auch bei einzelnen Werken verfolgen. »Sprechen heißt: in Tautologien verfallen«.¹⁵¹ Der Titel »Mnemosine«, bestehend aus neun Buchstaben, bezeichnet eine Serie von neun Werken, wobei teilweise die Einzelinstallationen wiederum aus neun oder zweimal neun Elementen zusammengesetzt sind. »Mnemosine« verweist auf die mythologische Gestalt der Göttin der Erinnerung, auf die neun Musen und auf das dem Seh- und Unterscheidungsvermögen zugrundeliegende Gedächtnis. »Les Charmes de la Vie« ergibt die Verbindung zu dem zitierten Gemälde von Watteau, das in neun Felder aufgeteilt wurde, und eine zusätzliche Konnotation für die Installationen. Die Analogien von Titel und Werk sind bei dem »Mnemosine«-Zyklus erst nach und nach zu enthüllen, während bei »Studio per Mnemosine« (1979/80) der Titel viel deutlicher der Darstellung entspricht: die Buchstabenfolge von »Mnemosine« ist so in die einzelnen Felder eingeschrieben, daß sich der Name nach rechts »hinten« immer mehr ins Unleserliche »verflüchtigt«.¹⁵² Der Vorgang der Entschlüsselung und das Entstehen der Vorstellung wird vom Titel widergespiegelt.

Insgesamt stehen Paolinis Werke in einer tautologischen und mnemotischen Beziehung zueinander. Die alles durchziehende Erinnerung verbindet

als Flaneur die einzelnen Werketappen. Ein häufig angeführtes Statement Paolinis lautet: »Die Göttin der Erinnerung, aber auch Mutter der Musen (neun an der Zahl wie die Buchstaben ihres Namens) durchschreitet die neun Leinwände, die eine Szene ohne Zeit oder Ort bilden. Somit ist die gesamte ›Lektüre‹ des Werkes dem Schicksal der Zerstreuung anheimgegeben, dazu verurteilt, einen uneinholbaren Fluchtpunkt zu verfolgen, wodurch sie (im selben Augenblick, da sie ihn zu erwähnen scheint) daran gehindert wird, jenen Namen auszusprechen.«¹⁵³

»Erinnerung« und »Vergessen« gehören wie beim Orakel des Trophonius unabdingbar zusammen. Borges berichtet in »Das unerbittliche Gedächtnis« von dem jungen Ireneo Funes, der sich an alles erinnern kann, was er jemals erlebt oder wahrgenommen hat. Die Zeit des Erinnerns fällt mit der Dauer des erinnerten Geschehens zusammen.* Doch nur durch das Vergessen entstehen Zäsuren im Fluß des Geschehens. Im Vernachlässigen von Details und in der Strukturierung von Erlebnissen besteht erst die Möglichkeit, Wiederholungen zu erkennen und daraus Gesetze und Erkenntnisse abzuleiten. Erst darin gründen die schöpferische Rekonstruktion, das Abstraktionsvermögen und das Denken überhaupt.** Der Erzähler faßt die Begegnung mit Funes zusammen, dessen Worte »unwiederbringlich verloren« sind: »mögen meine Leser in ihrer Phantasie die abgebrochenen Satzperioden, die mich in jener Nacht betäubten, wiedererschaffen.«¹⁵⁴ Der Künstler, so auch Paolini, erreicht mittels einer Reduktion auf das Wesentliche eine verallgemeinerte, übertragbar gültige Darstellung, die der Vorstellung Raum läßt. Der Zyklus »Mnemosine« gibt Zeugnis von einem Denkprozeß, der durch die Konkretisierungen der einzelnen Installationen unterteilt wird. »Etwas Reales in seine Darstellung zu überführen heißt zugleich es zu bewahren und es zu verlieren. Erinnern bedeutet immer auch Vergessen.«***

* Borges, *Das unerbittliche Gedächtnis*, in: *Blaue Tiger*, München/Wien 1988, S. 93ff.; S. 99: »Zwei- oder dreimal hatte er einen ganzen Tag rekonstruiert; nie war er über etwas in Zweifel gewesen, aber jede solche Rekonstruktion hatte einen ganzen Tag beansprucht. Er sagte mir: (...) Mein Gedächtnis, Herr, ist wie eine Abfalltonne.« Siehe zu Gedächtnis und Vergessen bei Borges, Beckett u.a.: Kittler, *Digitale und analoge Speicher*, in: *Gedächtniskunst*, Frankfurt a.M. 1991, S. 387ff.

** Borges, *Das unerbittliche Gedächtnis*, ebd. S. 100f.: »Diese beiden Projekte, die ich erwähnt habe (ein unendliches Vokabular für die natürliche Zahlenfolge, ein nutzloser, geistiger Katalog aller Erinnerungsbilder), sind unsinnig, bekunden aber eine gewisse stammelnde Größe. Sie lassen uns die schwindelerregende Welt von Funes ahnen oder erraten. Er war, vergessen wir das nicht, zu allgemeinen, platonischen Ideen so gut wie nicht imstande. Nicht nur machte es ihm Mühe zu verstehen, daß der Allgemeinbegriff Hund so viele Geschöpfe verschiedener Größe und verschiedener Gestalt umfaßt; es störte ihn auch, daß der Hund von 3 Uhr 14 (im Profil gesehen) denselben Namen führen sollte, wie der Hund von 3 Uhr 15 (gesehen von vorn).«

*** Franz, in: Kat. Paolini, *Del bello intelligibile*, Berlin u.a. 1982, S. 9. Siehe: Bio Casarès, *L'invention de Morel*, in

Die Installationen mit dem Titel »Mnemosine (Les Charmes de la Vie)« beschreiben eine Reihe: von eins bis neun durchnummeriert stellen sie eine in sich geschlossene Gruppierung dar.* Ergänzend hinzu kommen die vor dieser Nummernfolge entstandenen Arbeiten mit dem Titel »Mnemosine«. In der Serie erinnert jedes Werk an die anderen, ihre Begrenzung macht sie zu einem geschlossenen System, das mit anderen Formulierungen desselben Themas in Kontakt steht. Durch den inneren Zusammenhang verweist das einzelne Werk auf die ihm nachfolgenden oder vorausgehenden. Im einzelnen liegt die Möglichkeit der anderen mitbegründet. Die Werke sind in einen wechselseitigen, dialogischen Bezug gesetzt. Jedes ist als ein Ereignis, als ein Konzentrationskern innerhalb einer endlichen, verbundenen Reihe anzusehen. Mit der Inszenierung einer Installation wird »das physische In-Erscheinung-Treten der Ereignisse selbst«¹⁵⁵ hervorgerufen. Gerade durch die szenische aber distanzierte und nüchterne Präsentation wird kein realer, körperlicher Handlungsraum für den Betrachter aufgebaut. Vielmehr aktiviert sich der Zwischenraum, in dem das Erlebnis möglich wird und in dem die Vorstellung, geknüpft an die Erfahrung, Verbindungen zu Abwesendem schlägt. Das Einzelwerk ist eine Fixierung von verschiedenen Realisationsmöglichkeiten des Themas. Seine zeitliche Festlegung, die Datierung hat in der Serie gesehen etwas Beliebiges. Durch die Erweiterung um einen neuen Serienteil oder die Ankoppelung einer neuen Reihe, würde der bisherige Gesamteindruck verändert, eine weitere Variation sichtbar gemacht. Analog zu einer gedanklichen Entwicklung steht die prozeßhafte Veränderung der Arbeiten, die Konkretisierung einer Formulierung aus dem Geflecht der Möglichkeiten und dem bisher Dagewesenen. 1974 drehte Paolini ein Video, in dem innerhalb einer Minute 92 zwischen 1960 und 1974 entstandene Arbeiten gezeigt werden, wobei der Eindruck entsteht, als würden alle zu einem Bild verschmelzen.¹⁵⁶

Die Interpretation, die Schrift wird zur Entzifferung der im Bild verborgenen Erinnerung: »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 verhüllte.«¹⁵⁷ Der Betrachter begegnet den Installationen mit seiner persönlichen Kunsterfahrung, mit seiner »Bildungserinnerung«¹⁵⁸. Er muß sich Watteaus »Les Charmes de la Vie« erinnernd vergegenwärtigen, um die in den Installationen auftauchenden Fragmente einordnen zu können. Watteaus Ge-

mälde ist eine bereits geronnene Erfahrung, ein abrufbares und reproduzierbares »Erinnerungsbild«.

Der Titel der Installation weist dem Betrachter den Weg zur mythischen Gestalt der Mnemosyne. Vergangenheit und Gegenwart werden in der Anschauung zusammengebracht. Geschichte wird nicht dargestellt, vielmehr wird mittels der kollektiven Erinnerung des Mythos auf sie verwiesen. Der (historische) Avantgardebegriff der Moderne hatte den Nutzen der Historie für das Leben in Frage gestellt. Für die Generation von Paolini waren wiederum gerade die Selbstbefragung der Kunst und die Auseinandersetzung mit der Kunsttradition für die Reflexion der eigenen Position gegenüber dieser entscheidend.¹⁵⁹ Die mit der Avantgarde verbundene Ideologie einer ständigen Erneuerung und kontinuierlichen Entwicklung der Kunst wurde bezweifelt, gleichfalls »ob es einen erkennbaren Stand des künstlerischen ›Materials‹ (Adorno) gebe, hinter den man nicht zurückfallen dürfe.«¹⁶⁰ Laut Paolini beschäftigt sich Kunst immer mit denselben Grundfragen, kann gerade im Rückgriff auf diese und in der Bewahrung und Aktualisierung ihrer Geschichte zu überraschenden und aktuellen Lösungen gelangen. Ganz im Sinne Warburgs erfüllt sich in Paolinis Gedächtnisleistung eine Verschmelzung von Vergangenen mit Vorstellungen der Gegenwart. »In der mnemischen Funktion trifft das Wunder der Konstanz mit dem ebenso großen der Wandlung zusammen. Das bildhafte Element ist in seiner nachprägenden Gestalt aus dem objektivierten Erhaltungszustand der Überlieferung herauszuholen; es zu vertauschen mit dem durch Augenblicksreiz hervorgerufenen Bild ist Magie, die (freilich in sich) bisher unbekannte Gesetze des Ablaufs offenbart, wenn man ihr mit dem Rüstzeug der historischen Verflechtung von Wort, Bild und Handlung gegenübertritt.«¹⁶¹

Kunst bewegt sich zwischen Rekapitulation und Erfindung, Erinnerung und Erlebnis. »Was auch der Künstler macht und sichtbar macht, ist Kunst, künstlich hergestellt, die Wahrnehmung eine Dada-Konstruktion: reduktiv, tautologisch und zirkulär.«¹⁶² Mit Husserl kann man »Erinnerung als rückblickende Vertrautheit« bestimmen, nach der platonischen Anamnesislehre richtet sich Erinnerung auf das Immer-schon-Gewußte, schon Erblickte. Pao-

dem Roman nimmt eine Maschine das Gelebte auf und tötet es dadurch. Die Erinnerung daran trägt sie in sich als seine Auslöschung weiter. Dazu: Baudson, in: Paflik (Hg.), *Das Phänomen ...*, Weinheim 1987, S. 135.

* Siehe: Kubler, *Die Form der Zeit*, Frankfurt a.M. 1982, S. 72: »In der Mathematik ist eine Reihe als die angegebene Summe einer Menge von Gliedern definiert, eine Sequenz dagegen als eine geordnete Menge von Größen wie die positiven ganzen Zahlen. Daher impliziert eine Reihe eine in sich geschlossene Gruppierung, eine Sequenz hingegen stellt sich als eine offene, expandierende Kategorie dar.« Außerdem: ebd., S. 96ff.

lini sagt: »Das Werk geht dem Eingriff des Künstlers voraus (der dessen erster Betrachter ist).« »Das Werk selbst imaginiert den Autor.«¹⁶³ In dieser anmaßend bescheidenen Selbstdarstellung manifestiert sich wieder Paolinis Absolutheitsanspruch. Der Künstler schöpft nicht voraussetzungslos und frei aus seiner Imagination, im gegenwärtigen Kunstwerk erfährt das konstitutive Bild seine Aktualisierung.

Der Blick

Ein weiterer Aspekt von Zeit eröffnet sich im Blick. Seine Inszenierung in den Installationen läßt seine Spaltung deutlich werden: zum einen in den aufgedeckten Schematismus, zum anderen in eine Beweglichkeit, die dem Objekt der Anschauung selbst nicht eigen ist. »Der Betrachter infiziert das Beobachtete mit seiner eigenen Beweglichkeit.«¹⁶⁴ Damit reflektiert der Blick »die Frage nach seiner eigenen Präsenz.«¹⁶⁵ »Meine ganze Arbeit dreht sich um ein dem Bild innewohnendes ›Diafragma‹: gleich einem idealen Spiegel, der diejenigen Erscheinungen widerspiegelt und offenbart, die ihn konstituieren. Das Wesen dieser Kunst zielt auf eine Art paradoxer Objektivität, weil sie in die Gegenwart, in den Augenblick der Wahrnehmung, eine zeitliche Antinomie einführt: Sie erzwingt dadurch eine zirkuläre statt einer direkten Lektüre, die die Erscheinung ihrer Evidenz beraubt. All das bis zum ›Moment der Wahrheit‹, der immer jenseits jeder 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.«¹⁶⁶

Der Begriff »Diafragma« ist mehrdeutig. Er umschreibt die Spaltung des Blicks und die Trennung von Innerbildlichem und äußerer Realität. Zudem meint diese »Scheidewand« die Bedingung eines Grenzerlebnisses, in dem sich der Abstand zwischen dem Sichtbaren und dem gleichsam durch diese Phänomene Hindurchscheinenden auftut. Paolini zitiert in einem Interview Maurice Merleau-Ponty: »Das Sehen ist kein bestimmter Modus des Denkens oder eine Selbstgegenwart; es ist ein Mittel, von mir selbst abwesend zu sein, von innen her der Spaltung des Seins beizuwohnen, durch die allein ich meiner selbst inne werde. / Die Maler haben das immer gewußt.«¹⁶⁷

Die Malerei macht sichtbar: »Sie verleiht sichtbare Existenz dem, was das alltägliche Sehen für unsichtbar hält«¹⁶⁸, denn dieses hat seine Voraussetzungen vergessen. Die Malerei, die Kunst zielt auf das Verborgene, das Imagi-

näre, sie läßt die Dinge, das Sichtbare »Zu-sich-Kommen«¹⁶⁹. Sie blickt sowohl auf das Äußere der Erscheinungen als auch auf deren »innere Belebtheit«¹⁷⁰ und sie zeigt auf, wie dieser Blick der Weltaneignung funktioniert.

Darin liegt der Anlaß für einen Bruch begründet, »der die Wahrnehmung aus dem sinnlichen, objektbezogenen Blicken in ein aufblitzendes Verstehen kippen läßt«.¹⁷¹ In dem Moment der erkennenden Zusammenschau offenbart das Werk wie die Reflexion eines Spiegels die Erscheinungen und Elemente, die es zusammensetzen und begründen. »Was sich dem Blick enthüllt, ist ein jeder möglichen Definition vorgängiger Moment, nach dem jedoch alle Definitionen möglich werden. Das Intervall, das uns von dem Bild trennt, ist die Ewigkeit, die sich in der Erwartung des Anfangs verzehrt.«¹⁷²

Eine solche Grundauffassung von Kunst findet sich mehrfach in der Kunsttheorie.¹⁷³ Nach Perpeet ermöglicht die Kunst die Teilnahme am Ewigen: Das letzte Erkennen, der Augenblick des Verstehens, hat Erleuchtungscharakter, trifft mit einem »blitzartigen Sinnstrahl«¹⁷⁴ in seiner Plötzlichkeit den Erlebenden. Diese Form des sprachlosen, nur selten eintretenden Kunsterlebnisses ist aus der Zeit herausgenommen, ist zeitlos. Der Augenblick verbindet mit der Ewigkeit, er rührt an das Geheimnis, das letzte »Um-Willen«¹⁷⁵ des Kunstwerks. Paolini denkt nicht vordringlich an das vereinzelt mögliche Kunsterlebnis, sondern grundsätzlicher. Mit leichter Ironie spielt er auf »das Erhabene« als Schicksal des Kunstwerkes an (siehe obiges »Diafragma«-Zitat), welches in Adornos *Ästhetischer Theorie* den Kern moderner Kunst ausmacht. Paolinis in eine optische Metapher gefaßter Sprung des »diaframma« kennzeichnet die Erfahrung der Gleichzeitigkeit von An- und Abwesendem, von Sichtbarem und Mitgedachtem, von Erinnerung und Aktualität. Es ist eine Spanne ohne bestimmbare Dauer, der Augenblick des Verstehens und zugleich der Riß zwischen verschiedenen Ebenen: Die Grenze als der Übergang zwischen dem objektiv Gegebenen und der subjektiven Wahrnehmung, ein Schwingen zwischen dem geistigen und dem räumlichen Standort des Betrachters. An dieser transparenten Membran¹⁷⁶ wird die Kontinuität der Zeit aufgesprengt. Der Zwischenraum, das »unendlich Kleine des Augenblicks«¹⁷⁷ ermöglicht das Erkennen. Im »Tumel des Zwischenraums«¹⁷⁸ ist das die Distanz voraussetzende Sehen zu einer Begegnung mit dem zu Sehenden geführt, das sich dem »Blick auferlegt«¹⁷⁹. Sehen ist ein »Habhaftwerden auf Entfernung«.¹⁸⁰ Die Distanz wird mit der Faszination aufgehoben: »Die trennende Distanz, die das Sehen erst ermöglicht, verharrt als Unmöglichkeit im Blick selbst. So findet der Blick in dem, was ihn ermöglicht, die Macht, die ihn neutralisiert, die ihn nicht aussetzt noch anhält, sondern die ihn im

Gegenteil hindert, jemals damit zu Ende zu kommen, die ihn von allem Beginn abschneidet und aus ihm einen wesenlosen, verirrtten Glanz macht, der nicht erlischt, der nicht erhellt: den wieder in sich selbst geschlossenen Kreis des Blickes.«¹⁸¹

» Mimesis « - der Zirkel des Sehens

»Das Sehen« als ein zentrales Thema von Paolini wird vor allem in den Arbeiten mit dem Titel »Mimesis« explizit. »Mimesis« (griech.) bedeutet Darstellung, Ausdruck, Nachahmung. In Verbindung mit Kunst wird Mimesis meist im Sinne von »Nachahmung der Natur« gebraucht und im verkürzenden Anschluß an Platon* häufig als bloße, unreflektierte Abbildung, als Verdoppelung der Realität abgetan. Daneben wurde, vor allem in der Renaissance und im Klassizismus, Mimesis verbunden mit »imitatio«. Für die Kunstpraxis war dabei die Frage entscheidend, welche klassischen Vorbilder nachahmenswert seien. Über Schelling und Adorno** führt der Weg zur Auffassung der modernen Malerei, wonach der Künstler seine Arbeit nicht als der Natur nachfolgend begreift, sondern wie die Natur zur eigenständigen »Produktion von Wirklichkeit«¹⁸² fähig. Paul Klee formulierte das folgendermaßen: »Kunst verhält sich zur Schöpfung gleichnisartig. Sie ist jeweils ein Beispiel, ähnlich wie das Irdische ein kosmisches Beispiel ist.«¹⁸³

Paolinis Arbeiten stehen vor diesem Hintergrund. In »Mimesis«, 1975/76¹⁸⁴, sind zwei Gipsabgüsse der Venus von Medici einander gegenüber gestellt. Nicht die Natur wird nachgeahmt, sondern Kunst auf Kunst bezogen. Dazu hantiert Paolini mit einer bekannten, für unzählige Bildhauergenerationen vorbildhaften Figur. Er verwendet die gewöhnlich als archäologisches oder akademisches Anschauungsmaterial dienende Gipskopie der römischen Nachbildung einer verschollenen, griechisch-klassischen Skulptur, somit die zweite Ableitung vom Original. Man mag darin eine klassizistische Vorgehensweise*** erkennen und den ironischen Kommentar zu Platons Mimesisbegriff, welcher Kunst als eine Nachahmung dritten Ranges faßt. Doch entscheidender ist die Beziehung der beiden Figuren zueinander.

Diagonal versetzt sehen sie über die Schulter hinweg aufeinander. Sie scheinen miteinander zu kommunizieren, doch in sich gekehrt treffen sich ihre Blicke nicht. Der Betrachter tritt hinzu und erfährt schauend das Spannungsfeld der beiden Skulpturen. Durch dieses unverrückbar wirkende Aufeinanderbezogensein, in dieser »Geschlossenheit«, ist »Mimesis« vom Umfeld



GIULIO PAOLINI, »Mimesis«, 1975/76

unabhängig und könnte überall aufgestellt werden. In ihrer bilateralen Symmetrie mit einer gedachten Mittelachse veranschaulichen die Figuren einen Zustand ruhigen Gleichgewichts. Die Dauer des räumlichen Nebeneinanders ermöglicht eine zeitliche Öffnung. Die beiden Statuen umgrenzen Raum. Zwischen ihnen entfaltet sich der Blick, gerät der Raum in Vibration. In dieser Umgrenzung wird der Spalt des »diaframma« spürbar. Der aktivierte, den Betrachter anziehende Zwischenraum erscheint transparent hinsichtlich einer

- * Platon hatte im zehnten Buch der *Politeia*, ausgehend von einer sophistischen Theorie, welche alle Künste (téchnai) der Menschen als Nachahmung von Vorgängen in der Natur auffaßte, die Kunst als »bloße Nachahmung dritten Ranges der Ideen« kritisiert, da sie nur die Abbildung der Erscheinung eines Begriffes der Idee sei. Jedoch differenziert Platon an anderer Stelle (im zweiten und dritten Buch der *Politeia*, im *Sophistes*, in den *Nomoi*) seinen Kunstbegriff. Er spricht da nicht von bloßer Wiedergabe des äußeren Scheins, sondern von der Nachahmung des Schönen, wobei diese dem rechten Maß und damit der Ordnung des Kosmos folge (letzteres: *Nomoi*, 668b). Siehe: Platon (s.o.); Koller in: Ritter, *Historisches Lexikon der Philosophie*, Bd. 5, 1980, S. 1396ff.; Recki, *Mimesis: Nachahmung der Natur. Kleine Apologie eines mißverstandenen Leitbegriffs*, in: *Kunstforum* Bd. 114, 1991, S. 116ff.
- ** Friedrich W.J. Schelling, *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, 1807: Scheidung von »natura naturata« und »natura naturans«, arbeiten nach der Natur oder selbst wie die Natur. In Theodor W. Adornos *Ästhetischer Theorie*, 1970, ist Mimesis ein zentraler Diskussionsbegriff.
- *** Das klassizistische Denken ist gekoppelt an das Prinzip der Wiederholung und der Orientierung an Vorbildern der Antike. Paolini thematisiert dies u.a. in seinem Collage-Buch *Sei illustrazioni per gli scritti sull'arte de Johann J. Winckelmann*, 1977, Abb.: Kat. Paolini, *Del bello intelligibile*, Berlin u.a. 1982, S. 20.

zeitlichen Perspektive, welche die Verfassung des Sehens, die Herkunft der Figuren, den Ursprung der Kunst und die (geistige) Anschauung des Schönen anvisiert. Im Augenblick bricht die Einheit der Zeit auf, schlägt die Ruhe in Bewegung um, wird die paradoxe Einheit von Ewigem und Zeitlichem, welche nicht logisch erfaßt werden kann, erfahrbar.

Die ihn überragenden Statuen umkreisend, bezieht der Betrachter unterschiedliche Positionen. Er trennt mit seinem Blick ihr intimes Zwiegespräch und begibt sich nun selbst, zwischen beiden hin- und herschauend, in deren Blickfeld. Durch diese Identifikation erspät er, sich im Gegenüber spiegelnd, etwas, das ihn zurückwirft auf das »Erkenne dich selbst« des Delphischen Orakels. Der Freiraum zwischen den Skulpturen birgt die Frage nach den Möglichkeiten des Selbstbezugs zwischen Mimesis und Poiesis, zwischen Nachahmung und Entwurf.

Der Betrachter steht nicht Auge in Auge mit dem Bild wie bei »Giovane che guarda Lorenzo Lotto«, 1967¹⁸⁵, wo er eindeutig Stellung beziehen muß und in einem Zeitsprung unter dem Blick des »Jünglings« auf den Platz des Künstlers von 1505 verwiesen wird. Doch gerade deshalb wird er sich bei den Mimesis-Arbeiten der vielfachen Spaltung seines Blicks bewußt: In einen gerichteten, suchenden, umherschweifenden Blick, in einen fremden, ihm auferlegten Blick – irritiert durch den fiktiven, selbstbezüglichen Blick der Statuen, der den Betrachter nicht sieht und in dem er sich doch zu erkennen vermag. Zugleich trägt das Auge der gipsernen Venus einen toten Blick, den »Blick, der zum Phantom einer ewigen Vision geworden ist.«¹⁸⁶

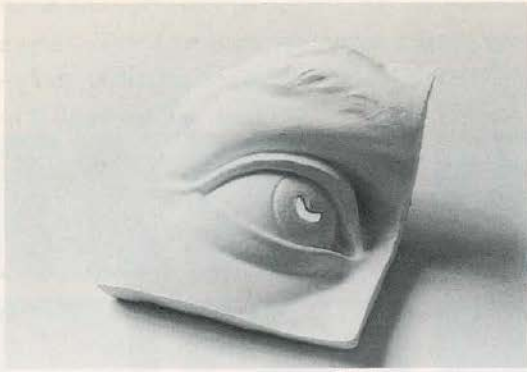
Die Verdopplung der Figuren führt eine zeitliche Verschiebung in die Wahrnehmung ein und zwingt den Betrachter zu einer zirkulären »Lektüre«. ¹⁸⁷Vervielfacht wird dieser Zirkel in der Bilderserie von »Palais des mirages«, 1976. Das Grundmuster der zwölf Collagen besteht in der Spiegelung einer Halbfigur im Profil an der senkrechten Mittelachse des Formats. Die »Hebe«, eine klassizistische Skulptur von Antonio Canova¹⁸⁸, taucht weiter in den Einzelbildern aus verschiedenen Perspektiven (mal frontal, mal im Profil) und in unterschiedlicher Größe auf. Anstelle ihrer Attribute Krug und Schale hält sie zwei Rahmen, in denen wiederum Ausschnitte der Figur erscheinen. Alternativ sind in diesen Einrahmungen, bzw. in oder um die Silhouette der Figur, weitere Themen und Werkzeuge der Malerei zu sehen, wie: Landschaftsausschnitte, ein Farbkleck, Zirkel, Lineal und Bleistift, ein Grundraster, Schriftfragmente und Bruchstücke anderer Kunstwerke, oder einfach nur ein Durchblick auf die hinter dem Rahmen sich befindenden Körperteile. Hebe zeigt sich das Abbild ihrer selbst und das »Bild der Malerei«.



GIULIO PAOLINI, «Palais des mirages», 1976



GIULIO PAOLINI,
 «Giovane che guarda Lorenzo Lotto», 1967



GIULIO PAOLINI, »Elegia«, 1969

Wie in einem Spiegelkabinett (verwiesen sei auf die doppelte Bedeutung von »mirages« im Sinne von »Spiegelbild« oder »Trugbild/Fata Morgana«) kann man die einzelnen Ansichten kaum mehr verorten. Man wird zum Fokussieren der sich in unterschiedlicher Entfernung vom Standpunkt des Betrachters befindenden Figuren gezwungen, die doch auf einer Ebene liegen. Wie in »Mnemosine« kommen hier die Aspekte des Ein- und Ausrahmens, der Vielschichtigkeit, der Perspektive und einiger Grundlagen der Malerei zur Wirkung, vereint mit der vermeintlichen Dialogform von »Mimesi«. In den Mehrfach-Spiegelungen demonstriert Paolini den »ursprünglichen Blick des Bildes auf sich selbst«¹⁸⁹, sei es in Selbstgenügsamkeit oder innerhalb einer Traditionskette. Paolini gibt »Mimesi« einen Begleittext mit: »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.«¹⁹⁰

Eine bloße Reduktion auf den Blick gibt das Werk »Elegia«, 1969.¹⁹¹ Es handelt sich um den Gipsabguß eines Gesichtsfragments mit dem rechten Auge des »David« von Michelangelo Buonarroti. In die Pupille ist ein Spiegel eingesetzt. Der Blick »öffnet sich auf die Welt hin«.¹⁹² Jedoch kann sich das Sehen nur in Verbindung mit Bewegung entwickeln.* In »Elegia« ist der weh-

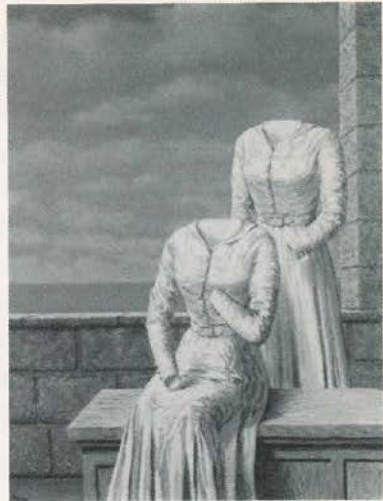
mütige Blick des David isoliert und stillgelegt. Das Auge ist nicht »Spiegel der Seele«, vielmehr stößt der Betrachter auf die Oberfläche, auf die eigene Projektion und deren Reflex im Spiegel. Er sieht sich selbst beim Anblicken des Werks. Damit wird eine Kreuzung der Blicke deutlich: »der visuelle Impuls des Sehens (vom Subjekt ausgehend) kreuzt sich mit dem Angeblickt-werden«. ¹⁹³ Das Erblickt-Werden unterliegt nicht dem Willen des Subjekts und auch das Werk ist ihm ausgeliefert. Das ohnehin blinde Gipsauge suggeriert nicht einmal mehr den möglichen Blickkontakt, es wirft nur noch das Angeblickt-Werden zurück. Zudem verweigert der Spiegel das Vordringen zum »Inneren« des Kunstwerks. Dadurch, daß er die äußere Wirklichkeit zurückwirft, offenbart er zwar die Spiegelbildlichkeit und gegenseitige Abhängigkeit von »äußerer« und »innerer« Welt. Doch verweist er den Betrachter immer wieder auf sich selbst. Und gerade in dieser Verweigerung wird deutlich, daß das Erkennen von Kunst abhängt von der Zusammenschau der »oberflächlich« sichtbaren Fakten und dem »dahinter Verborgenen«, man nenne es den Kern, das Wesen, das Abwesende. Das Auge ist das Medium der Reflexion, der Erkenntnis. In ihm, als quasi ideellem Ort, bündeln sich das Gesehene und die Zukunftsprojektion, die Erinnerung und die Vision. Der Titel »Elegia« läßt auch an Hölderlins Elegie »Mnemosyne« denken.

»Darf man annehmen, daß der Blick der erste Mentor des mimetischen Vermögens war? Daß die erste Anähnlichung sich im Blick vollzieht?« ¹⁹⁴ Das Erfassen von »Mimesis« entfernt sich von dieser ersten Aneignung, indem man beginnt, dem Ursprung und der Abhängigkeit der Figuren nachzuspüren. Wie beim literarischen Motiv des Doppelgängers ¹⁹⁵, wo der Held zwischen Zweifeln an der eigenen Identität und Selbsterkenntnis schwankt, kommt mit der Verdopplung der Gipse die Frage auf, welche Figur »mehr Realität« besitzt, welche »zuerst« da war. Im Gegensatz zur bloßen Projektion eines Spiegelbildes, wird die Wirklichkeit hier nicht in Sein und Schein unterteilt. Die Hierarchie von Urbild und Abbild ist aufgelöst, da in ihrer Zweiheit beide Kopien den gleichen Status beanspruchen. Durch die Verdopplung des Bildes wird sein Einzelwert und dessen Eigenständigkeit thematisiert und seine Identität gespalten. Ein Original kann erst dann als solches festgemacht werden, wenn es Kopien davon gibt. In Paolinis Werk trifft man auf Ketten von

Siehe dazu die Untersuchungen des Neurologen Oliver Sacks, in: *Der Tag als mein Bein fortging*, Hamburg 1989. Ein Mensch verliert die Fähigkeit, räumlich zu sehen, wenn er, z.B. nach einem Unfall, in einem kleinen, fensterlosen Zimmer liegt und so längere Zeit daran gehindert ist, sich zu bewegen und in die Ferne zu blicken.

Kopien, die »Mimesis«-Arbeiten existieren mehrfach. Innerhalb dieser Serien besteht keine Ordnung, alle Elemente sind gleichwertig. Es ist also eine zweifache Orientierung festzustellen: zum einen beziehen sich die Gipse auf eine klassische Skulptur, zum anderen verweisen sie in ihrer Unterschiedslosigkeit aufeinander. Doch der Wirkungsspielraum einer Wiederholung kann vielfältig sein: Er reicht von der Herausstellung der Besonderheit bis zur Banalisierung, von Gertrude Steins »Eine Rose ist eine Rose ist eine Rose ist eine Rose« bis zu Andy Warhols Campbell-Suppendosen. Die Gleichartigkeit zweier Figuren eröffnet ein »Spiel von Übertragungen«.¹⁹⁶ Es ist ein zirkulierendes Gedankenspiel zwischen: Identität – Andersheit, Einzelem – Wiederholung, Ähnlichkeit – Gleichheit, Nachahmung – Entwurf. »Die Ähnlichkeit hat einen ›Patron‹: ein Original, das von sich aus sämtliche Kopien beherrscht und hierarchisiert, welche man von ihm herstellen kann und welche sich immer weiter von ihm entfernen. Ähnlichsein setzt eine erste Referenz voraus, die vorschreibt und klassifiziert. Das Gleichartige entfaltet sich in Serien, die weder Anfang noch Ende haben, die man in dieser oder jener Richtung durchlaufen kann, die keiner Hierarchie gehorchen, sondern sich von winzigem Unterschied zu winzigem Unterschied ausbreiten. Die Ähnlichkeit dient der Repräsentation, welche über sie herrscht; die Gleichartigkeit dient der Wiederholung, welche durch sie hindurchläuft. Die Ähnlichkeit ordnet sich dem Vorbild unter, das sie vergegenwärtigen und wiedererkennen lassen soll; die Gleichartigkeit läßt das Trugbild (simulacrum) als unbestimmten und umkehrbaren Bezug des Gleichartigen zum Gleichartigen zirkulieren.«¹⁹⁷

In Magrittes »Les Cornes du Désir«, 1959/60¹⁹⁸, präsentieren sich zwei gleichartige Kleider in unterschiedlicher Haltung. Beide sind leere Trugbilder, über deren Austauschbarkeit ihre hierarchische Aufstellung nicht hinwegtäuschen kann. Lexikalisch beruht Ähnlichkeit auf qualitativer Analogie, Gleichheit auf quantitativer Äquivalenz.¹⁹⁹ Magritte schreibt in einem Brief, welcher den Anlaß für obigen Text von Foucault gab, den Dingen die Möglichkeit der Gleichartigkeit zu, während es dem unsichtbaren Denken eigen sei, ähnlich zu sein. »Aber die Malerei bringt da eine Schwierigkeit: es gibt da Denken, das sieht und das sichtbar beschrieben werden kann.«* Für das moderne, nach-klassische Denken ist die Verdopplung des Subjekts kennzeichnend. In der Selbst-Objektivierung bringt das Individuum sich selbst nach außen und macht sich zum Gegenstand seiner Selbsterkenntnis.** Maßgeblich ist die Repräsentation der Repräsentation.*** In der Gegenüberstellung der Venus-Statuen Paolinis erkennt man die Figur und ihre sie repräsentie-



RENÉ MAGRITTE, »Les Cornes du Désir«, 1959/60

rende Vertretung, und es ist der ansonsten außerhalb des Werkes stehende Betrachter mittels der Verdopplung des Blicks sichtbar integriert. D.h. die doppelte Beziehung der Repräsentation zu ihrem Modell und zu ihrem Betrachter oder ihrem Autor, die Darstellung und die Ansicht von Kunst sind in eins gefaßt, sie »begegnen sich als Identisches in andauernder Gleichzeitigkeit.«²⁰⁰ Bei »Mimesis« wird im Ansehen des Doubles das Andere zum Gleichen und zugleich das Selbst nach außen gespiegelt.

Die Dublette zerstört zudem den Mythos. Die unvergleichliche Schönheit der Venus wird mit der Verdopplung gebrochen, da ihre Einzigartigkeit negiert

* Magritte am 25. 5. 1966 an Foucault, in: Foucault, a.a.O., S. 55. In diesem Briefwechsel geht Magritte auf Foucaults Buch *Die Ordnung der Dinge* ein, wodurch Foucault angeregt wurde, den Text zu Magrittes Werk »Dies ist keine Pfeife« zu schreiben.

** Siehe: Foucault, *Die Geburt der Klinik*, 1963/1976; ders., *Die Ordnung der Dinge*, 1966/1974: Die Repräsentation im Sinne von Wieder-Vergegenwärtigung orientierte sich in der Renaissance an den Dingen; in der Klassik an einem Zeichensystem, als einem maßstabgerechten Spiegel der Natur; in der Moderne stellt sich in einer Abwendung von der Welt das Subjekt als Grund der Repräsentation dar, der Mensch als »fremde Gestalt des Wissens« (S. 28); siehe außerdem zur Verdopplung in der Moderne: Lenk, *Die unbewußte Gesellschaft*, München 1983.

*** Siehe: Foucaults Beschreibung von Velázquez' »Las Meniñas«, in: *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a.M. 1974, S. 30–45. Das Bild veranschaulicht für Foucault den Übergang vom klassischen Zeitalter zur Moderne, indem es Repräsentation als reine, sich selbst reflektierende Repräsentation gibt.



GIULIO PAOLINI, »L'altra figura«, 1984



**MICHELANGELO PISTOLETTO,
»Venere degli stracci«, 1967**

ist. In der Moderne hat das Subjekt, wie oben gesehen, sein Einssein verloren. In narzißtischer Selbstbespiegelung macht es sich selbst zum Objekt: »Die Katastrophe des Erwachens findet in dem Moment statt, da derjenige, der Objekt des Blicks war, sich dieses Blickes bewußt wird, da er den fremden Blick auf sich spürt, da er ihn selbst auf sich wirft.«²⁰¹

In der Rückführung der Venusstatue auf ihre Geschichte liegt noch die Erinnerung an ihre ewige Schönheit. Ein traditionelles Diktum von Kunst ist das Sichtbarmachen des Schönen, entsprechend den ewigen Gesetzen des Kosmos. Neben der wohlgestalteten Proportion verdeutlicht die Aufstellung der Statuen die ideale Symmetrie des geistigen Schönen, das sich im Sinnlichen niederschlägt.* Doch es ist zum äußerlich Schönen eines Gipses geworden, in dem Winckelmann freilich noch das Wahre erkennen will: »Das Wahre des Schönen, gleicht einem flüssigen Gipse, welcher über den Kopf des Apollo gegossen wird, und denselben in allen Teilen berührt und umgibt.«²⁰² In vielen Werken zerschlägt Paolini die Gipse, zeigt damit ihre Hohlheit und ihren fragilen oder zerstörbaren Vergangenheitsbezug und läßt intakte Figuren auf die Trümmer blicken.²⁰³

Michelangelo Pistoletto schiebt 1967 eine kleine, mit Glimmer bedeckte Venusstatue in einen Berg mit Lumpen, der Betrachter kann sie nur von hinten sehen. Ihre Schönheit ist ironisch gebrochen: obwohl ihr Körper glitzert, sieht man in der Figur eher eine plumpe, für die Gartendekoration gedachte Nachbildung**, so wie sie häufig neben italienischen Landstraßen zum Verkauf angeboten wird, als die Personifikation von Schönheit und Liebe. Schamhaft verbirgt sie ihr Gesicht und ihre Vorderseite in abgelegter Kleidung. Pistoletto verwendete zu der Zeit häufig Lumpen. Sie sind gegenüber dem Göttlichen einer Venus oder dem »Erhabenen« der Kunst etwas äußerst Profanes. Sie zeugen von Verschleiß, Armut, Tod, der sozialen Realität oder einfach dem Leben.

Demgegenüber bleibt Paolini am klassischen Schönheitsideal haften, das er jedoch mit seinen Inszenierungen in kühle Distanz rückt. Seinem Text im Katalog der Ausstellung in Rom 1988/89 stellt er ein Zitat von Oscar Wilde voran: »Die Schönheit ist das Symbol der Symbole: Die Schönheit offenbart alles, weil sie nichts ausdrückt.«²⁰⁴ 1992 veröffentlicht Paolini unter dem Titel

* Siehe: Plotins Lehre vom intelligiblen Schönen und Paolinis Zyklus »Del bello intelligibile«, 1978–1983.

** Ursprünglich handelt es sich bei Venus um eine altitalienische Gartengöttin, erst später wurde sie mit der griechischen Aphrodite gleichgesetzt. Unterdörfer identifiziert die hier verwendete Venusstatue als eine Nachbildung der »Venus mit dem Apfel« von Bertel Thorvaldsen, in: dies., *Die Rezeption der Antike in der Postmoderne* (Diss.), Weimar 1998, S. 163.

»Identikit« (Phantombild) einen bekenntnishaften Text in einer Kunstzeitschrift, in dem er anmerkt: »Ich suche noch immer nach, oder warte auf, Schönheit.«²⁰⁵ Und er meint damit genau das, was sich in Wildes Zitat ausdrückt: die Suche nach einer Kunst, die nicht expressiv sein will, vielmehr sich mit ihrer »Bildhaftigkeit« selbst beschäftigt.

Vorstellung und Darstellung

Paolini, von seiner Ausbildung her Kunsthistoriker, sieht den Künstler in der Rolle des Kritikers. Seine Arbeit bezieht sich auf die Rahmenbedingungen der Kunst. Kunst definiert sich als Kunst und aus Kunst und kommentiert sich selbst. »Der Zwang zur Auseinandersetzung mit der Formenwelt vorgeprägter Ausdruckswerte – sie mögen nun aus Vergangenheit oder Gegenwart stammen – bedeutet für jeden Künstler, der seine Eigenart durchsetzen will, die entscheidende Krisis.«²⁰⁶ Doch in Paolinis Auseinandersetzung mit dem kunsthistorischen Material geht es weniger um die Herausbildung eines eigenen Stils, obgleich seine Werke mit seiner Künstlerpersönlichkeit identifizierbar sind. Paolini bezeichnet sich als »Gefangenen eines Bilderarchivs«, aus dessen Fundus er Zitate herauslöst. Er berücksichtigt aber nicht nur deren historische Dimension, sondern konfrontiert diese Versatzstücke aus dem »imaginären Museum« mit grundlegenden Fragen, welche die Kunstproduktion überhaupt betreffen. Paolini geht davon aus, daß Kunst um die Klärung der immer gleichbleibenden Fragen kreise, welche sich auf die Bedingungen und das Instrumentarium der Produktion und der Wahrnehmung beziehen und die künstlerischen Konzepte der Repräsentation und der Mimesis thematisieren. Er macht deutlich, daß diese beiden Modelle ineinandergreifen und nicht polar zu verstehen sind.

Paolini könnte als postmoderner Künstler im Sinne Gianni Vattimos bezeichnet werden, für den die Postmoderne durch die »Auflösung der Kategorie des Neuen« charakterisiert ist, jenseits von Fortschrittsdenken und einer als Ablauf verstandenen Geschichte.²⁰⁷ Der theoretische Hintergrund Paolinis umfaßt u. a. die Philosophen Maurice Merleau-Ponty, Maurice Blanchot und die Literaten Raymond Roussel und Jorge Luis Borges. Über Paolini geschrieben haben der Schriftsteller Italo Calvino oder auch Gianni Vattimo. Dies deutet an, in welchem Kontext sich Paolini bewegt und daß es zum Verständnis seiner Arbeiten notwendig ist, sich neben der Kunstgeschichte auch auf Philosophie und Literatur zu beziehen.

Im Vergleich zu den anderen Künstlern der *Arte povera* geht Paolini in seinem Werk sehr theorieorientiert vor; im Vergleich zu Künstlern der *Concept Art* (wie Joseph Kosuth oder On Kawara) sind seine Arbeiten eher materialorientiert und dekorativ. Paolini bewegt sich im Feld dieser Kunstrichtungen, zwischen denen die Übergänge fließend sind. Wie im Anfangskapitel erwähnt, subsumiert der Begriff »*Arte povera*« sehr unterschiedliche künstlerische Haltungen. Trotzdem wird in der Kunstkritik noch heute versucht, so zum Beispiel von Michel Bourel im Anhangstext zu seinem Interview mit Paolini 1991²⁰⁸, mithilfe Celants Terminologie der ersten Jahre eindeutige Zuordnungen zu schaffen.

Auffällig ist, daß Paolini in seiner additiven und collagierenden Arbeitsweise mit gezielt kalkulierten Gegensätzen arbeitet: einerseits detailgenaue Zeichnungen, reale Gegenstände, farbenfrohe Materialien, und auf der anderen Seite entleerte Szenen, Raumschemen und eine Beschränkung der Darstellung auf der Leinwand bis zum Nicht-weiter-Reduzierbaren. Paolini legt das Bild als Gegenstand bloß, führt es in seiner Materialität von Keilrahmen, Leinwand und Farbe vor und spielt zugleich mit der Imaginationskraft des Betrachters (und des Künstlers), indem er die Leere als Element der Werkkonstellationen einsetzt. Mit der Abwesenheit des Autors (mittels einer Objektivität ohne Gestik) und der Abwesenheit des Bildes (durch weiße Leinwände, leere Bilder- oder Keilrahmen, Zwischenräume, blockierte Blicke) wird die Vorstellung aktiviert, etwas über die Darstellung Hinausgehendes zu »sehen«. Diese sichtbare Abwesenheit zeigt die Malerei an einem Nullpunkt, der zu einem Ausgangspunkt werden kann für ein Werk, »auf dessen Anblick wir noch und immerzu warten.«²⁰⁹

Aus diesem auf Grenzerfahrungen der Wahrnehmung angelegten Vorgehen ergibt sich das Erleben verschiedener Zeitmodi: Paolinis Installationen gründen auf den Regeln des Sehens. Thematisiert wird der Blick in Abhängigkeit zum einen vom Standort des Betrachters, zum anderen von dessen Erfahrung und Erwartung sowie der durch das Erinnerungsvermögen ausgebildeten Unterscheidungsfähigkeit. Aufgrund dessen wird die Aktivität der Wahrnehmung gereizt und das konditionierte Sehen, dessen Konstruktion in der bildenden Kunst auf dem Schematismus der Zentralperspektive basiert, aufgebrochen und der Prozeß eines zugleich erinnernden und das Gegenwärtige reflektierenden Sehens in Gang gesetzt. Außerdem behandelt Paolini die Spaltung des Blicks. Er führt den Begriff »*diaframma*« ein, um das Bild als Ebene für ein Grenzerlebnis zu bestimmen, an der sich das offenbart, was das Bild selbst konstituiert. An dieser »Scheidewand« ist der Spalt zwi-

schen dem Sichtbaren und dem durch diese Phänomene Hindurchscheinenden zu erkennen. Das objektbezogene Sehen wird umgelenkt in ein zirkuläres Schauen, welches die das Bild bedingenden Elemente und Erscheinungen sowie die unsichtbaren ideellen und konstruktiven Voraussetzungen der Malerei zusammenfaßt. Der Augenblick des Verstehens findet seine Entsprechung in dieser Membran, an der sich Sichtbares und Mitgedachtes, An- und Abwesendes, Erinnerung und Aktualität treffen. Vor allem in den »Mimesi«-Arbeiten wird der Zirkel des Sehens deutlich. Mit dem Blick hängen bestimmte Erscheinungsweisen von Zeit zusammen wie seine Beweglichkeit, Aktualität und Erlebnishaftigkeit. Seine Spaltung vollzieht sich im differenzierten Wechsel zwischen gerichtetem und suchendem, erkennendem und umherschweifendem, auferlegtem und fiktivem Blick.

Den Komplex der Erinnerung geht Paolini von verschiedenen Seiten an: durch die Anspielung auf den Mythos der Mnemosine, mit Symbolen wie Lorbeer, verbranntem Papier, der Zahl Neun (entsprechend den neun Musen, den neun Buchstaben von Mnemosine) und mittels des Titels und des Einschreibens des Titels in das Werk. Ferner wird in der Auseinandersetzung mit bestehenden Ausdrucksleistungen, d.h. konkreten Bildern und historisch tradierten Gestaltungsprinzipien, ein Denkraum* geschaffen. Paolini entwickelt diesen Denkraum in einer kommentierenden Gegenüberstellung der manipulierten Zitate mit einer Grundlagenforschung zum Thema Kunstproduktion. Auch das Arbeiten in Serien, wie der des Mnemosine-Zyklus, steht im Rahmen der Erinnerung, denn jedes Glied ist zwar ein einzelnes Ereignis, doch ist es nur in der erinnernden Zusammenschau mit der gesamten Reihe zu verstehen. In den aus Folgen von Kopien bestehenden Serien entwickelt sich ein Changieren zwischen Einzelem und Wiederholung, Nachahmung und Entwurf, Ähnlichkeit und Gleichheit.

Diese verschiedenen Zeitmomente greifen ineinander: In der lebendigen Aktualität des Blicks und der auf verschiedene Weise thematisierten Erinnerung löst sich die Dimensionierung der Zeit in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft auf. Ein dissipativ versprengter und nicht linear epochaler Zeitbegriff liegt dem zugrunde.

Paolini »kultiviert« den Rätselcharakter seiner Werke, sie geben sich verschlossen und stimmen dahingehend, extremer noch als die Arbeiten von Pistoletto oder Kounellis, mit der Bestimmung des von Umberto Eco definierten »offenen Kunstwerks« überein. Charakteristisch für Paolinis Installationen ist, daß man ganz unterschiedliche Verknüpfungsstränge zwischen ihren Elementen verfolgen kann. Die virtuell unendliche Reihe der Interpretations-

arten des faktisch Vorhandenen wird dadurch, daß häufig nur der Ort für die Repräsentation umgrenzt ist, deren Stelle aber leer bleibt, explizit in die Vorstellung ausgedehnt. Paolinis Werke vermitteln als »offene Werke« die Erfahrung der Unabschließbarkeit dessen, was wir sehen und erkennen können.

* Vgl.: »Um den Denkraum als Kulturfunktion kämpfen die Errungenschaften der Distanz, der Erinnerung, der Phantasie, des kollektiven Gedächtnisses und der künstlerischen Arbeit, um das triebhafte Handeln in bewußtes Handeln umzusetzen oder es zu sublimieren, zu vergeistigen.« Fliedl in ihrer Einleitung zu Warburgs Mnemosyne-Text, a.a.O., S. 165. Einer Sublimationstheorie im Sinne Freuds wäre allerdings mit Skepsis zu begegnen.