

Der Rahmen der Repräsentation und einige seiner Figuren¹

Louis Marin

SOWOHL FÜR DIE KUNSTTHEORIE als auch für die Kunst des Beschreibens ist es zweifellos von Nutzen, sich zunächst, bevor es ans Eigentliche des Themas geht, einige Elemente der philosophischen Reflexion ins Gedächtnis zu rufen, welche die Problematik der Repräsentation der Malerei und die Probleme ihres Rahmens behandeln: Wäre es nicht angebracht, ohne dabei in eine sinnlose *Mise-en-abyme* zu verfallen, in einem Vorwort den philosophischen Rahmen des Rahmens der malerischen Repräsentation zu umreißen?

Im *Dictionnaire universel* von Furetière aus dem späten 17. Jahrhundert findet sich im Eintrag zum Verb »représenter«, zu Deutsch »repräsentieren«, eine fruchtbare Spannung, die seine Bedeutung durchzieht: »représenter« bedeutet zunächst, etwas Abwesendes durch etwas Anwesendes zu ersetzen (was, nebenbei gesagt, die allgemeinste Struktur des Zeichens ist). Diese Ersetzung ist, wie man weiß, durch eine mimetische Ökonomie geregelt, denn die postulierte Ähnlichkeit des Anwesenden und des Abwesenden autorisiert diese Substitution.² Aber darüber hinaus bedeutet repräsentieren auch etwas zu zeigen, etwas Anwesendes auszustellen. Es ist also der Akt des Präsentierens selbst, der die Identität dessen, was repräsentiert wird, konstruiert und es als solches identifiziert.³ Zum einen erlaubt eine mimetische Operation zwischen Präsenz und Absenz das Funktionieren und autorisiert die Funktion des Anwesenden an der Stelle des Abwesenden. Zum anderen handelt es sich um eine spektakuläre Operation, eine Selbstpräsentation, die eine

¹ Das französische Original beruht auf einem Vortrag, den Louis Marin am 10. Dezember 1987 am Centre Georges-Pompidou in Paris hielt. Siehe Louis Marin: *Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures*, in: *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* 24 (Sommer 1988), S. 24–81.

² Vgl. Antoine Furetière: *Dictionnaire universel*, Paris 1690, Lemma *représentation*: »s.f. Image qui nous remet en idée et en mémoire les objets absents et qui nous les peint tels qu'ils sont [...] Quand on va voir les Princes morts dans leur lit de parade, on n'en voit que la *représentation*, l'effigie.«

³ Furetière: *Dictionnaire universel* (wie Anm. 1): »Représentation: se dit au Palais de l'exhibition de quelque chose [...] Quand on fait un procès à un accusé, on lui fait la représentation des armes dont il s'est trouvé saisi, du corps même de l'assassiné«, »Représenter signifie aussi comparoir en personne et exhiber les choses«.

Identität und eine Eigenschaft konstituiert, indem ihr ein legitimer Wert zugeschrieben wird.⁴

Anders ausgedrückt, bedeutet repräsentieren, sich zu präsentieren, indem man etwas repräsentiert. Jede Repräsentation, jedes repräsentationelle Zeichen, jeder Signifikationsprozess beinhaltet demnach zwei Dimensionen, die ich gewöhnlich erstens als »reflexiv« bezeichne, sich präsentieren, und zweitens als »transitiv«, etwas repräsentieren; zwei Dimensionen, die dem nahekomen, was die zeitgenössische Semantik und Pragmatik als Opazität und Transparenz des repräsentationellen Zeichens bestimmt haben.⁵

Indem ich diese beiden Dimensionen – Reflexivität mit Subjekt-Effekt und Transitivität mit Objekt-Effekt – in einer der bemerkenswertesten Ausarbeitungen der Theorie des Repräsentations-Zeichens untersuche, nämlich der *Logik von Port-Royal* aus dem 17. Jahrhundert,⁶ und zwar in Verbindung mit Karten und Porträts,⁷ den beiden für die Logiker dieser Zeit paradigmatischen Beispielen für Zeichen, bin ich auf den Rahmen gestoßen, auf Operatoren und Prozesse der Kadrierung [*cadrage*] und Einfassung [*encadrement*] sowie auf ihre Figuren innerhalb der Dispositive, die jede Repräsentation beinhaltet, um sich selbst in ihrer Funktion zu präsentieren, in ihrem Funktionieren und tatsächlich in ihrer Funktionalität als Repräsentation. Je vehementer die transitive Dimension ihre Ansprüche erhebt, je verführerischer sich diese »mimetische« Transparenz manifestiert, je mehr die Spiele und Freuden der Substitution die Aufmerksamkeit des Blicks mit Macht beanspruchen und sein Begehren fesseln, desto weniger werden die Dispositive bemerkt, desto weniger werden sie im beschreibenden Diskurs über Malerei anerkannt.⁸

Diese Dispositive der Präsentation stehen offenbar für sich selbst. Wie Yves Michaud in einem schon älteren Text sagte, sieht man nicht diese Malerei des Rahmens, des Dekors, man spricht auch nicht darüber.⁹ Lassen wir also drei dieser Dispositive der Präsentation der Repräsentation der Malerei aus ihrer Vergessenheit oder ihrer Unkenntnis in den Vordergrund der theoretischen Aufmerksamkeit und des beschreibenden Blicks »zurückkehren«, nämlich den Grund

⁴ Diese Wertzuschreibung und Legitimierung zeigt sich im hauptsächlich juristischen Gebrauch des Begriffs in dieser Bedeutung.

⁵ Vgl. François Recanati: *La transparence et l'énonciation*, Paris 1979.

⁶ Antoine Arnauld: *La logique, ou l'art de penser*, Paris 1683.

⁷ Ebd., S. 55, S. 204 f.

⁸ Diese Lust an mimetischer Ersetzung verwerfen die Logiker von Port-Royal in ethischer Hinsicht, zugunsten einer Instrumentalisierung des repräsentationellen Zeichens in seinem *Gebrauch*, im Namen der vernünftigen Kommunikation.

⁹ Yves Michaud: *L'art auquel on ne fait pas attention (à propos de Gombrich)*, in: *Critique* 416, Januar 1982, S. 22–41.

[*fond*], die Ebene [*plan*], den Rahmen [*cadre*] – drei Dispositive, die, wenn man sie richtig versteht, die allgemeine Rahmung der Repräsentation [*cadrage général de la représentation*] konstituieren, ihre Abschließung [*clôture*], wie man vor einem Jahrzehnt gesagt hat.

Der Grund als materieller Träger, als Einschreibe- und Darstellungsfläche, der Grund, vermittelt dessen jede Figur dem Blick entgegentritt, stellt sich in seinen Relationen mit den anderen Figuren und hinsichtlich seines referenziellen Potenzials dar.¹⁰ Diesen Grund verneint die Tiefe, die illusorisch durch den perspektivischen Apparat realisiert wurde, der sie bis ins Weite¹¹ oder sogar bis ins Unendliche aushöhlt, ein Unendliches, das in der Malerei durch die atmosphärische Arbeit des Horizonts repräsentiert wird,¹² die Grenze als Instanz des Unbegrenzten.¹³ So in *Landung der Kleopatra in Tarsos* von Claude Lorrain oder in *Landschaft mit Steinbrücke* von Rembrandt. Wenn wir einen weiteren Augenblick bei der Grenze [*limite*] verweilen, durch die eine Fläche [*surface*] die Repräsentation in ihrem Grund »rahmt«, sind wir umgekehrt konfrontiert mit einer Hervorhebung des Grundes durch die relative Neutralisierung der Tiefe sowie durch die Negation jeder Figur oder repräsentierten Entität in der Ferne. Die Leinwand des Grundes [*toile de fond*] tritt als eine Mauer, als eine Wand an die Oberfläche, als schwarze oder graue Oberfläche. Der Grund erscheint als Oberfläche, und auf diese Weise präsentiert sich das Bild als Bild; es präsentiert sich weniger als etwas, das etwas repräsentiert, denn als Repräsentation. So etwa der schwarze Hintergrund des *Vanitas*-Bildes, das Philippe de Champaigne zugeschrieben wird, über den der Diskurs, der es beschreibt, nichts sagen kann außer, dass er nichts repräsentiert, gerade in dem Moment, in dem der Blick entdeckt, dass es dieses Nichts ist, dass den Figuren der *Vanitas* ihre Prägnanz verleiht.¹⁴ Oder auch das berühmte *Ex-Voto* desselben Champaigne von 1662, in dem – ohne kontinuierliche Lösung zwischen der Zellenecke, die den repräsentierten Raum aushöhlt, wo die Tochter des Malers ein Wunder erlebt, und dem Träger [*support*] einer Inschrift, die aus der Reprä-

¹⁰ Die Figuren werden zugleich durch ihre Umschreibung *auf* der Oberfläche und durch den Träger des Bildgrundes, präsentiert.

¹¹ Durch die Einschreibung auf der Hintergrundfläche hat der Mechanismus der Perspektive den Effekt, dass er die Fläche selbst vernichtet, die diese Operation überhaupt ermöglicht, ein besonders wirksamer Effekt in der Landschaftsmalerei.

¹² Es ist besonders ergiebig, das, was atmosphärische Perspektive genannt wurde, einer rigorosen Analyse zu unterziehen im Verhältnis zu einem ebenso historisch wie epistemologisch bestimmten Konzept wie dem des Unendlichen.

¹³ Zu den theoretischen, plastischen und poetischen Variationen des Begriffs des Horizonts siehe Michel Callot: *L'horizon fabuleux*, Paris 1988.

¹⁴ Zum Verhältnis von Diskurs der Beschreibung und Benennung vgl. Louis Marin: *Mimesis and Description*, in: *Word & Image* 4/1 (1988), S. 25–36.

sensation ein *Ex-Voto* macht – der Grund seine fingierte »Bildtiefe« verliert, um zur beschrifteten Ebene eines Gebets zu werden.¹⁵

Die Repräsentationsebene, das zweite Element der Rahmung der Repräsentation, das sich wie ein *all-over* ausbreitet, von Rand zu Rand, von links nach rechts, von oben nach unten, über das ganze Werk, ist umso leichter zu vergessen als sie vollständig transparent ist, vierte »frontale« Wand des Bühnenraums, die Michael Fried ausgehend von Diderot thematisiert, der forderte, sie als geschlossene Bühne zu verstehen, damit die Figuren der Erzählung sich verhielten, als würden sie nicht beobachtet und als seien sie, im Prozess des Repräsentierens und in der Repräsentation vollständig in ihren Handlungen präsent;¹⁶ so auch in den Greuze-Gemälden, in denen kein Blick von außen diese unsichtbare Grenze überquert und die Figuren von ihren Tätigkeiten ablenkt. Es sei denn, dass umgekehrt diese Rahmenfläche [*plan cadre*] dem Auge nur indirekt erscheint durch den Exzess, den dort der Wassertropfen eines *Trompe-l'œil*s einführt oder die Fliege in einem Stillleben,¹⁷ ein Exzess, den auch die etwas obszöne Gurke in der *Verkündigung* von Crivelli deutlich macht.¹⁸ Und Sie werden bemerken, wie im Vergleich dazu im *Ex-Voto* von Champagne die beschriftete Oberfläche unentscheidbar zwischen dem flächigen Grund [*fond-surface*] und der Repräsentationsebene [*plan-représentation*] schwankt.

Schließlich der Rahmen, der Rahmen als Rand [*bord*] und Kante [*rebord*], Grenze [*frontière*] und Begrenzung [*limite*].¹⁹ Dieser Rahmen wird unter den verschiedenen Dispositiven der Rahmung der Repräsentation, die sie präsentieren, der wesentliche Gegenstand meiner Reflexion sein. *Cadre, cornice, frame*: es scheint, als würden die drei Sprachen kooperieren, indem sie dieselben Worte und Bedeutungen austauschen, um die Problematik des Rahmens, der Kadrierung und der Einfassung zu umreißen: Der Rahmen als *cadre* bezeichnet die Umfassung aus Holz oder einem anderen Material, in die man ein Bild platziert. Madame de Sévigné,

¹⁵ Siehe meine Studie über Champaignes *Ex-Voto* von 1662, vgl. Louis Marin: *Écriture/peinture: L'Ex-voto de Champagne*, in: *Vers une esthétique sans entrave: Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*, Paris 1975, S. 409–429.

¹⁶ Michael Fried: *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley/Los Angeles/London 1980.

¹⁷ Zur Fliege im *Trompe-l'œil* vgl. Giorgio Vasari: *Vies des meilleurs peintres*, Paris 1984, Bd. 2, S. 120.

¹⁸ Vgl. Louis Marin: *Imitation et trompe-l'œil dans la théorie classique de la peinture au XVIIe siècle*, in: *L'Imitation, aliénation ou source de liberté ?*, *Rencontres de l'École du Louvre*, Paris 1985, S. 181–196.

¹⁹ Siehe Anne-Marie Lecoq: *Cadre et rebord*, in: *Revue de l'art* 26 (1974), S. 15–20, sowie meine Studie über den Rahmen und seine semiotischen und deiktischen Funktionen, vgl. Louis Marin: *Du cadre au décor, ou la question de l'ornement dans la peinture*, in: *Rivista di Estetica* 22/12 (1982), S. 16–35.

die schrieb, »Ich empfehle, keinen Rahmen um dieses Gemälde zu setzen«, antwortet Rousseau mit einem eingeschobenen Wörterbucheintrag: »Um die größten Zeichnungen setze ich besonders prächtige Rahmen.«²⁰ Obgleich Rahmen etymologisch »Quadrat« bedeutet, spricht man dennoch auch von einem runden oder ovalen Rahmen. Die französische Sprache insistiert also auf dem Begriff des Randes: Der Rahmen schmückt die äußere Begrenzung der Oberfläche der geometrisch geschnittenen Leinwand.

Mit *cornice* übernimmt das Italienische dagegen einen Begriff der Architektur: jenen Vorsprung, der außen um ein Gebäude verläuft, um seine Basis vor Regen zu schützen; das hervorstehende Gesims, das verschiedene Werke krönt, besonders Friese am Gebälk in der klassischen griechischen Ordnung: Die Vorstellungen des Schmucks und des Schutzes, die Konzepte von Prägnanz und Vorsprung spielen in diesen Begriff hinein.²¹

Das englische Wort *frame* bezieht sich eher auf ein strukturelles Element der Bildkonstruktion, das weniger als Repräsentation oder Bild denn als Leinwand verstanden wird. *Frame*, der Rahmen, ist ein Gestell, das die Leinwand spannt, damit sie die Pigmente aufnehmen kann. Mehr als ein Rand oder eine Bordüre, mehr als ein äußerer Schmuck, ist er die Substruktur des Untergrunds und der Fläche der Repräsentation.²²

Hier zeigt sich eine bemerkenswerte Mehrdeutigkeit des Artefakts des Rahmens zwischen Supplement und Komplement, zwischen überflüssiger Verzierung und notwendigem Dispositiv. Schrieb nicht Poussin an Chantelou, dem er *Die Mannalese* schickte:

»Wenn Sie Ihr Bild erhalten haben, bitte ich Sie, es mit einem kleinen Rahmen zu schmücken, denn es braucht einen solchen, damit, wenn man es in all seinen Teilen betrachtet, die Sehstrahlen zusammengehalten und auf keinen Fall nach außen verstreut werden und Elemente der anderen Objekte aufnehmen, die in der Vermischung mit den gemalten Gegenständen das Licht verunklären.«²³

²⁰ Mme de Sévigné: Correspondence, Paris 1974, Bd. 2: 1675–1680, S. 1039. Die zwei Zitate aus dem Wörterbuch, besonders bei Rousseau, zeigen einen der ideologischen Werte des Rahmens auf. Siehe dazu auch die interessanten Dokumente, die Bruno Pons zusammengetragen hat: Bruno Pons: De Paris à Versailles. Les sculpteurs ornementalistes parisiens et l'art décoratif des Bâtiments du roi, 1699–1736, Straßburg 1986.

²¹ Vgl. Revue de l'art 76 (1987), eine Ausgabe, die dem Problem der Rahmen gewidmet ist. Darin besonders P.J.J. Van Thiel: Eloge du cadre: La pratique hollandaise, S. 32–36 und Marilena Mosco: Les cadres de Léopold de Médicis, S. 37–40.

²² Zum Verhältnis von Rahmen als Bildgrenze und als Keilrahmen vgl. Meyer Shapiro: Field and Vehicle in Image-Signs, in: Semiotica I/3 (1966), S. 223–242.

²³ Nicolas Poussin: Lettres et propos sur l'art, Paris 1964, Brief vom 28. April 1639, S. 35 f.

Zusammengefasst ist der Rahmen zugleich notwendiges *parergon* und konstitutives Supplement. Er macht das Werk im sichtbaren Raum autonom;²⁴ er befördert die Repräsentation in den Zustand von exklusiver Präsenz; er liefert die richtige Definition der Bedingungen der visuellen Wahrnehmung und der Kontemplation der Repräsentation als solcher. Bei genauerer Analyse der Ratschläge von Poussin an Chantelou – aber man findet dieselben auch in den Malereitraktaten²⁵ – verwandelt der Rahmen das vielfältige Spiel der sinnlichen Mannigfaltigkeit, den Rohstoff der Synthesen der Rekognition der Dinge, die diese durch Differenzen artikulieren, in eine Opposition, in der die Repräsentation sich als solche artikuliert, indem sie jedes andere Objekt aus dem Sichtfeld ausschließt.²⁶ Durch den Rahmen gibt sich das Bild nicht nur inmitten der anderen Dingen zu erkennen: Es wird zum Gegenstand der Kontemplation. In ihrer Repräsentation auf Claudes oder Poussins Leinwänden werden die Dinge, die den Raum der Welt einfach mit ihren Differenzen belebten – die Bäume und der Himmel, das Schloss und die Wolken, der See, seine Boote –, eine Landschaft zur Kontemplation,²⁷ ideal, pastoral, heroisch, die benachbarten Gegenstände ausschließend, wie Poussin sagt, dank ihrer Ränder und Kanten, die ihr Rahmen bildet. Die Welt ist hierin gänzlich enthalten, und außerhalb gibt es nichts zu kontemplieren.

Operation der Autonomie der repräsentativen Konstruktion, Ansichtswechsel, einfache Auffassung der Dinge im Prospekt [*prospect*], Amt der Vernunft, wie wiederum Poussin schreibt, Modifikation, Modulation des Blicks:²⁸ Dort sah man, betrachtete man die Welt, die Natur; hier kontempliert man das Kunstwerk und nur dieses. Es ist unnötig hinzuzufügen, dass diese Operation des Rahmens und der Rahmung selbst durch Mächte besetzt wird, durch Institutionen verändert wird, durch Instanzen der ökonomischen, sozialen und ideologischen Determinierung geprägt wird.²⁹ Die Repräsentation präsentiert sich *jemandem* in ihren reflexiven Dimensionen. Die repräsentative Präsentation wird in der dialogischen

²⁴ Jacques Derrida: *La Vérité en peinture*, Paris 1978, S. 44 f. und besonders S. 83–90.

²⁵ Siehe beispielsweise Giulio Mancini: *Regole per comprare, collocare et conservare la pittura*, in: ders.: *Considerazioni sulla pittura* (ca. 1620), Rom 1956–1957, S. 141–146; Florent le Comte: *Cabinet des singularitez d'architecture*, Paris 1699–1700, Bd. 3, S. 241–273.

²⁶ Oder, in semiotischer Terminologie, die Transformation eines konträren Gegensatzes, A vs. B, in einen kontradiktorischen Gegensatz, A vs. nicht-A.

²⁷ Die Operation der Einrahmung oder der Einfassung ist daher nur empirisches Moment einer idealen oder notwendigen Operation der Konstituierung eines als theoretisches Objekt aufgefassten Gegenstandes.

²⁸ Poussin: *Lettres et propos sur l'art* (wie Anm. 22), S. 62 f. (Brief an Sublet de Noyer 1642).

²⁹ Es wäre gewiss angebracht, die Einsätze, Modalisationen und Identifizierungen genau zu untersuchen, die weder von derselben Ebene der Beschreibung noch von denselben Mechanismen der Einschreibung abhängen.

Struktur eines Senders und eines Empfängers genommen, welche sie auch seien, denen der Rahmen einen privilegierten Ort des »Wissen-Machens«, des »Glauben-Machens«, des »Fühlen-Machens« zur Verfügung stellt, Instruktionen und Anordnungen, welche die Macht der Repräsentation – in und durch die Repräsentation – an einen Betrachter-Leser richtet.³⁰

Auf diese Weise betreten wir die Welt der Rahmenfiguren und der Einrahmung. Zuerst die Figuren der Zurschaustellung [*figures d'ostentation*], die Figuren der Randverzierung, wie Blumen und Früchte, die in Symmetrie und kalkulierter Wiederholung die Bordüren überziehen: in seiner reinen Operation zeigt der Rahmen;³¹ es ist ein Deiktisches, ein ikonisches »Demonstrativ«: »dieses hier«. Die Figuren der Randverzierung »betonen« das Zeigen, verstärken es: die *deixis* wird *epideixis*, die Monstration wird De-monstration, die Erzählung der dargestellten Geschichte wird Lobesrede,³² die jene zugleich subtiler artikuliert, als man es im Raum der Präsentation, im Raum des Betrachters glauben könnte. So ist der Rahmen in der Tapiserie der *Histoire du Roy*, deren Karton von Le Brun gezeichnet wurde,³³ nicht nur ein starkes ostentatives Dispositiv der Selbstpräsentation der dargestellten historischen Szene, sondern er ist darüber hinaus als ein Dispositiv konstruiert, welches das natürliche Licht einfängt, das den Ort der Ausstellung der Tapiserie erhellt, da die inneren Ränder rechts und unter dem Rahmen beleuchtet sind, während die zwei anderen Seiten im Schatten liegen. Infolgedessen erlangt das innere »künstliche« Licht, das die Szene erhellt, einen Zusammenhang mit dem externen »natürlichen« Licht: Es ist dasselbe. Dadurch wird der Raum des Betrachters neutralisiert oder vielmehr in den Raum der Repräsentation umgewandelt.³⁴ Und war die Tapiserie nicht Teil der Einrichtung von Versailles? Der ornamentale Dekor des Rahmens durch seine Figuren wird so zur »Metarepräsentation«, ein starkes Instrument der Aneignung und der Eigenschaften der Repräsentation selbst, *in* ihrem Sujet – das auf der Bühne der Geschichte dargestellt

³⁰ Dies ist die Perspektive, aus der der Rahmen in allgemeinerer Hinsicht zum Apparat der Enunziation gehört und nach denselben methodischen und technischen Vorgehensweisen analysiert werden kann wie diejenigen, die auf den Diskurs angewendet werden.

³¹ Ernst Hans Gombrich: *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, Ithaca, N.Y. 1979, S. 95 ff.

³² Zur Transformation der Deixis in Epideixis siehe Louis Marin: *Le Portrait du Roi*, Paris 1981, S. 49–145.

³³ Daniel Meyer: *L'Histoire du Roy*, Paris 1980.

³⁴ In Gemälden können wir auch figurative Elemente finden, die nicht zum Rahmen gehören und die den repräsentierten Raum im Kunstwerk mit dem »realen« Raum verbinden, in dem das Werk »präsentiert« wird. So gibt es in der *Verkündigung* von Piero della Francesca in San Francesco d'Arezzo den gemalten Schatten eines Holzbalkens, der ebenfalls gemalt ist, aber durch das natürliche Licht des großen Fensters am hinteren Teil der Kappelle fiktional produziert wird.

wird – und *für* ihr Subjekt – das handelnde Subjekt dieser Geschichte: in diesem Fall der König.³⁵

Auf dieselbe Weise überträgt der Rahmen (hierunter verstehe ich die Prozesse und Prozeduren der Rahmung, die Dynamik und die Macht der Einfassung) einige seiner Funktionen an eine besondere Figur, die, während sie an der Aktion, an der »erzählten, repräsentierten« Geschichte teilnimmt, durch ihre Gesten, ihre Haltung, ihren Blick weniger das ausdrückt, was zu sehen ist, was der Betrachter sehen *muss*, als vielmehr die *Art, wie es zu sehen ist*: Es handelt sich hier um die pathetischen Figuren der Rahmung [*figures pathétiques d'encadrement*]. Eigentlich machen Le Brun oder Poussin hier nichts anderes, als eine Annahme Albertis über die Repräsentation der »storia« für sich zu nutzen, nämlich eine der Figuren in die Position des Kommentators, des *admonitors* und *advocators* des Werks zu setzen.³⁶

»In einer *storia* möchte ich jemanden sehen, der uns belehrt und uns darauf hinweist, was geschieht, der uns mit der Hand bedeutet zu sehen oder uns mit funkelnden Augen und zornigem Gesicht so sehr bedroht, dass niemand sich zu nähern wagt, oder auch eine Gefahr oder ein Wunder zeigt oder uns dazu einlädt mit den anderen Figuren zu weinen oder zu lachen.«³⁷

Um mit diesem königlichen und klassischen Korpus weiterzuarbeiten, ist es zu bedenken, dass sich diese Figur oder diese Figuren der Einrahmung meistens links oder rechts am Rand der Szene befinden, und nicht Stellvertreter des Betrachters (und/oder des Malers), sondern Stellvertreter des Rahmens sind, um dem Betrachter die pathische (pathetische) Blickweise aufzuzeigen, mit der er der *storia* begegnen soll.³⁸ So etwa der Bauer, der am äußeren rechten Rand der Szene die königliche Erscheinung von *L'Entrée à Dunkerque* beobachtet, und dessen Kopf mit einigen Variationen eine Wiederaufnahme eines Ausdrucksprofils desselben Le Brun ist, nämlich desjenigen des Erstaunens im Sinne des 18. Jahrhunderts.³⁹ Oder auch, wie Le Brun schon in einem Vortrag an der *Académie* gezeigt hat, die Figur am äußeren linken Rand in der *Mannalese*, eine Figur der ehrfurchtsvollen

³⁵ Marin: *Le Portrait du Roi* (wie Anm. 31), S. 49 f.

³⁶ Leon Battista Alberti: *Della Pittura – Über die Malkunst* (1435), hrsg., eingel., übers. und komm. v. Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, 4. Aufl., 2014.

³⁷ Alberti: *Della Pittura* (wie Anm. 35), Buch II.

³⁸ Dies ist die Position – der szenische Ort – der Figur am inneren Rand der Repräsentation, die voraussetzt, dass diese Figur die Rolle der Rahmenfigur übernimmt, was nicht ausschließt, dass sie auch eine spezifische Rolle in der Erzählung spielen kann.

³⁹ Vgl. Charles Le Brun: *Conférence sur l'expression générale et particulière*, gehalten 1668 und von Testelin 1696 veröffentlicht, in: Hubert Damisch: *La Passion*. Nouvelle revue de psychanalyse 21 (1980), S. 93–121.

Bewunderung vor der Szene der Caritas Romana, die sich vor ihren Augen abspielt.⁴⁰ Man begreift also, dass in diesem Fall der Diskurs der Beschreibung sich in seiner genauesten Ausführung über das Werk in gewisser Weise von ihm und von seiner internen Lektüre abwenden muss, weniger zugunsten einer äußerlichen Interpretation als vielmehr, um die bedeutungstiftenden Prozesse der Grenzen und Begrenzungen ausfindig zu machen – und mit den angemessenen begrifflichen Konstruktionen zu benennen –, durch die die Repräsentation der Malerei die spezifischen Modalitäten ihrer Präsentation definiert.⁴¹

Ich habe zu Beginn darauf hingewiesen, dass die Logiker von Port-Royal die Karte und das Porträt zu paradigmatischen Beispielen des repräsentationellen Zeichens erhoben. Deshalb möchte ich mit Ihnen zunächst auf Karten und Porträts die Operationen der Rahmung und Einrahmung weiterverfolgen, diese Arbeit an Rändern und Kanten. Zuallererst das Modell der geographischen Karte: zum Beispiel das Fragment eines Plans von Paris, den Gomboust 1652 angefertigt hat.⁴² Als auf den ersten Blick genaue und strenge Exemplifikation der transitiven Dimension des Zeichens macht die Repräsentation eine Sache von Neuem gegenwärtig, die es nicht oder nicht mehr ist; die Karte von Paris stellt durch ikonische Hypotypose⁴³ ein Paris vor Augen, das niemand jemals sehen wird, nicht einmal Gomboust zu eben dem Zeitpunkt, als er diesen ersten »wissenschaftlichen« Plan der Hauptstadt zeichnete:⁴⁴ die Karte von Paris, »reale« Konfiguration der Sache. Gomboust ist sich dessen bewusst, weswegen er in die linke obere Ecke seiner Karte eine Tafel mit der Legende setzt, auf der »Paris vom Mont Martre aus gesehen« steht und, in der rechten oberen Partie eine weitere mit der Legende »Der Louvre-Palast«.

Zwei Bilder, zwei Tafeln einer Konfiguration des Randes, die dem Benutzer der Karte als mimetischer Repräsentation von Paris einen besonderen Parcours seiner Annäherung von außen von Norden her bis ins Zentrum weisen, wo die Stadt sich konzentriert: am Ort ihres Königs. Anhand der doppelten Tafel am Rand präsentieren sich die Stadt in ihrer Karte, die Karte der Stadt, Stadt und Karte in einer exakten und idealerweise perfekten Koextensivität, die eine als das

⁴⁰ Ders.: *Conférence sur La Manne* (1667), in: André Félibien: *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, London 1705, Bd. IV, S. 103 f.

⁴¹ Vgl. dazu vor allem Shapiro: *Field and Vehicle in Image-Signs* (wie Anm. 21).

⁴² Vgl. Die Reproduktion dieser Karte in *Cartes et figures de la terre. Exposition présentée au Centre Georges Pompidou du 24 mai au 17 novembre 1980*, Ausstellungskatalog, Paris 1980, S. 48 f.

⁴³ Vgl. Louis Marin: *Utopiques: jeux d'espace*, Paris 1973.

⁴⁴ Gomboust drückt dies in aller Klarheit in der Präsentation seiner Karte vor dem König aus. Man bemerke, dass die Karte mit Hilfe von J. Petit angefertigt wurde, einem Militäringenieur, der auch Pascal bei seinen Experimenten mit dem Vakuum assistierte. Die Karte wurde von Abraham Bosse gestochen.

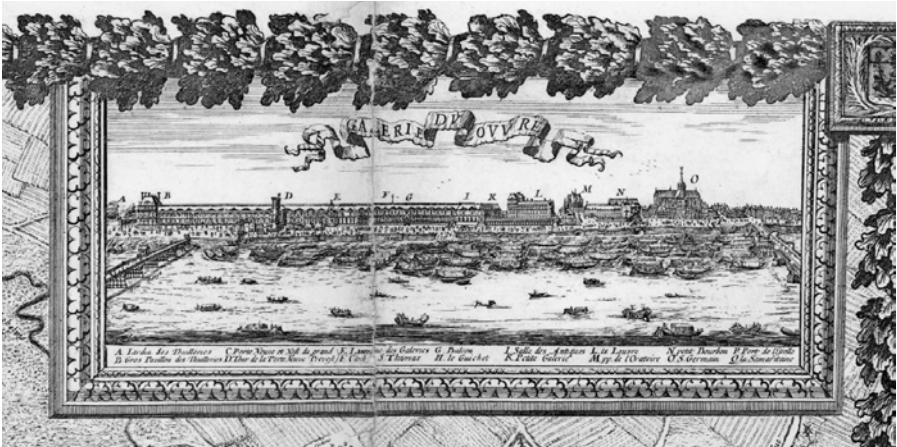


Abb. 1: Jacques Gomboust, Plan de Paris, 1652 (obere, rechte Ecke)

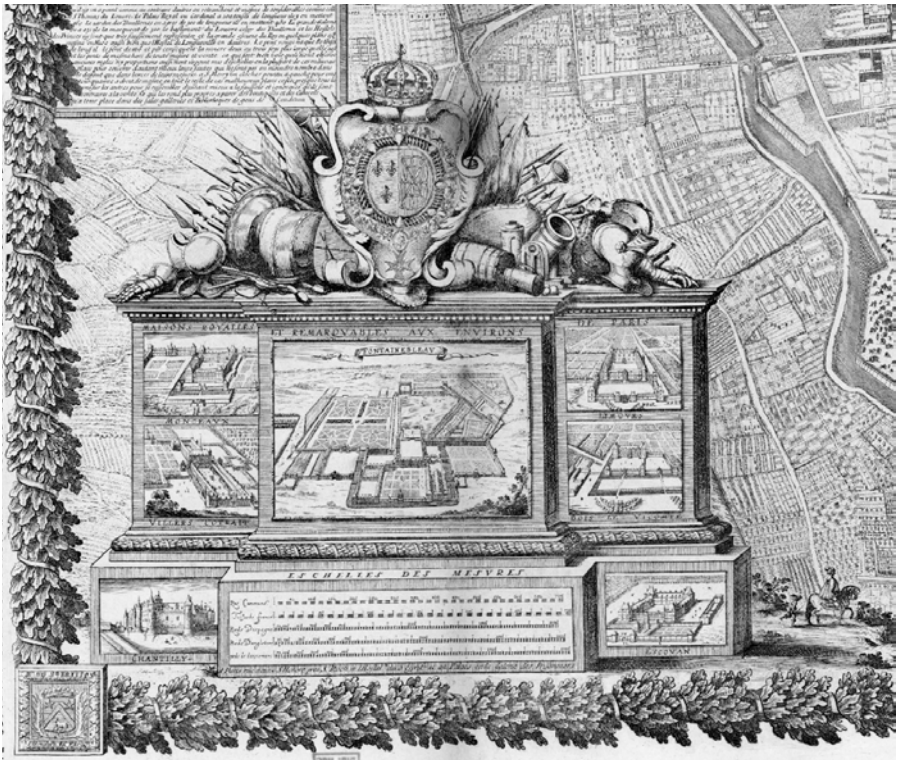


Abb. 2: Jacques Gomboust, Plan de Paris, 1652 (untere, linke Ecke)

Repräsentierte, die andere als das Repräsentierende, die eine in der anderen, als Repräsentation; sie präsentieren sich also, aber gemäß eines bestimmten Parcours und auf einzigartige Weise, in der sich die politische Macht des Monarchen bestätigt – in einer Repräsentation, die nach der Ordnung einer universellen geometrischen Vernunft konstruiert ist, in der Wahrheit ihrer strikten Idealität und der Exaktheit ihrer empirischen Bezugnahme.⁴⁵ Bei näherer Betrachtung der Karte bemerkt man im unteren linken und rechten Teil eine zweite Rahmenkonfiguration mit kleinen menschlichen Figuren, die Paris von einem »fiktiven« Hügel bei Charenton aus betrachten, tatsächlich so wie wir es tun, wenn wir die Karte, die Repräsentation ansehen ...

Oben und unten, zwei Vorgehensweisen der Karte, zwei Effekte der reflexiven Opazität: Die kleinen Figuren sind Repräsentanten an diesem unteren Rand, wie die zwei »Tafeln« es am oberen Rand waren, Repräsentanten des Verfahrens des »Sich-als-Paris-repräsentierend-Präsentierens« der Karte, durch welche das Subjekt der Repräsentation als Effekt des Repräsentationsdispositivs in die Karte eintritt, unter dem Gesetz der Macht, unter dem Gesetz der Repräsentation des Fürsten.⁴⁶

Ein Gegenbeispiel zu diesen Figuren des Rahmens, der Kanten und Ränder in der geographischen Karte bilden zwei Bilder der Einrahmung eines Buches, das zu seiner Zeit, zu Beginn des 16. Jahrhunderts, ein europäischer Bestseller war: zwei Frontispize, das heißt Bilder, die in die Lektüre des Buches einführen, das erste ein anonymes Stich, das zweite von den Brüdern Holbein, jeweils für die erste und zweite Ausgabe der *Utopia* von Thomas Morus aus den Jahren 1516 und 1518.⁴⁷

Diese beiden Frontispize zeigen in ihrer Ähnlichkeit und ihren Differenzen die subtilen modalen Spiele der Rahmenfiguren der Repräsentation, insofern die Utopie (im Buch und durch den Text von More) wie eine Karte repräsentiert ist, als Produkt einer sehr alten Kunst der Beschreibung, die das »sein« lässt, was sie aussagt, und »sehen« lässt, was sie schreibt:⁴⁸ Die Utopie ist eine Karte, eine geographische Repräsentation, die das, was sie repräsentiert, als fiktionalen Referenten herstellt, eine Karte, die nicht auf den Karten verzeichnet ist oder die dort ist, ohne entdeckt werden zu können.⁴⁹

⁴⁵ Vgl. Marin: *Le Portrait du Roi* (wie Anm. 31), S. 209f.

⁴⁶ Louis Marin: *Les voies de la carte*, in: *Cartes et figures de la terre* (wie Anm. 41), S. 47–54 und besonders S. 50–52.

⁴⁷ *The Complete Works of St. Thomas Morus*, hrsg. von E. Surtz, S.J. und J.H. Hexter, Yale 1965, Bd. IV, S. 16–17.

⁴⁸ Vgl. Marin: *Utopiques* (wie Anm. 42), Kapitel 5 und 6.

⁴⁹ Zu den Texten, die Mores *Utopia* »rahmten«, als das Buch 1516 veröffentlicht wurde, und die ironischerweise die Ungewissheit unter Mores Briefpartnern angesichts der geogra-



Abb. 3: Anonym, Frontispiz zu Thomas Morus' *Utopia*, 1516

nen, der auf einer Kartusche sitzt, auf der sein Name steht, zeigt seinem Begleiter, Thomas Morus, mit dem Finger die Insel und/oder ihre Karte: Er erzählt ihm seine Reise, er zeigt ihm, er lässt ihn die wundersame Insel sehen, aber durch seine gesprochene Beschreibung. Der Dritte, ein Soldat mit Degen an der Seite, der im Profil gezeigt wird, lauscht dem Gespräch.⁵⁰

Noch einmal: Niemand betrachtet die Insel und/oder ihre Karte im Raum der Welt, im Raum des Bildes. Sie ist Objekt der gesprochenen Sprache geworden, des Hörens oder der Schrift, ein Text, und wir, die wir die *Utopia* von Thomas Morus lesen werden, die wir das Bild sehen und das träumen, was das Bild repräsentiert, wir sehen sie nur über die Vermittlung der zwei Figuren von Raphael und More, nur über den Dialog, den Bericht und die Beschreibung, welche diese Figuren

1516 ist die Karavelle mit gerafften Segeln vor der Einfahrt der inneren Bucht vertäut, und auf der Schiffsbrücke, angekommen am Ende ihrer Reise, steht eine kleine Silhouette und betrachtet die Insel und/oder ihre Karte: Sie blickt auf die topographische Ansicht ihrer Hauptstadt in der Landschaft und liest ihren Namen, *Civitas Amaurotum*, der in die Karte eingraviert ist. Das Schiff von 1518 ist die exakte Reproduktion des früheren, doch seitenverkehrt, sein Spiegelbild: Es ist nicht mehr vertäut, es fährt auf die Küste zu, wo drei Menschen auf einem Felsen über dem Meer stehen. Durch diese Re-version des Bildes, diese Re-flexion kehrt das Schiff wieder zu uns zurück, zu unserer Welt, und die kleine Person auf der Brücke, mit dem Rücken zur Insel, sieht ihre Heimat sich nähern. Keiner der Menschen auf dem Felsen sieht die Insel an, aber einer von ihnen,

phischen Situierung der Insel Utopia aufrecht erhielten, siehe Louis Marin: *Voyages en Utopie*, in: *L'esprit créateur* 25/3 (1985), S. 42–51.

⁵⁰ Dieser Soldat war Gegenstand zahlreicher Kommentare. Steht er – im Sinne der »Einrahmung« des Werkes – für die Eroberungsprojekte der Neuen Welt?

repräsentieren, als die Ekphrasis, die der Bericht des einen und die Schrift des anderen konstruiert haben: als Fiktion.⁵¹

Die Holbein-Brüder haben mit Klugheit und Ironie dieses Spiel der Reise und der Karte, des Realen und seiner Fiktion gestochen: 1516 hatte der anonyme Künstler drei »Toponyme« auf oder in die Karte der Insel geschrieben, *Civitas Amaurotum*, *Fons Anhydri*, *Ostium Anhydri*. 1518 schrieben die Holbein-Brüder sie in drei Kartuschen, die von Girlanden gehalten werden, welche am Rahmen der Repräsentation befestigt sind. Diese Toponyme, die in geographischen Karten auf die repräsentierten Orte gesetzt sind, die sie benennen, indem sie mit der Koinkidenz von Referent, Repräsentiertem und Benanntem operieren,⁵² diese Namen treten im Stich der Holbein-Brüder durch den dekorativen Apparat, der sie trägt, visuell in den Vordergrund der repräsentierten Objekte, deren Namen sie

sind, sie treten vor das gesamte Bild, sie gehören zu seinem Rahmen, seinem Rand. Sie befinden sich, wenn man das sagen kann, auf der transparenten Ebene des Schirms der Repräsentation. Sie zeigen indirekt den nicht repräsentierbaren Teil des ikonischen Zeichens, den Teil, der, wenn er repräsentiert würde, dank seiner Opazität dasjenige neutralisieren und ausstreichen würde, was die Repräsentation



Abb. 4: Brüder Holbein, Frontispiz zu Thomas Morus' Utopia, 1518

⁵¹ Vgl. den Begriff der praktischen Fiktion im Unterschied zur utopischen »Repräsentation« in Marin: *Utopiques* (wie Anm. 42).

⁵² »On the map of an island laid down upon the soil of that island there must, under all ordinary circumstances, be some position, some point, marked or not, that represents *qua* place, on the map, the very same point *qua* place on the island«. Charles S. Peirce: *Collected papers of Charles Sanders Peirce*, hrsg. v. Charles Hartshorne und Paul Weiss, Cambridge, Mass. 1932, Bd. 2: *Elements of Logic*, Buch 2, 2.230, S. 136.

repräsentiert.⁵³ Sie zeigen, dass Utopia (die Insel, die Karte) nur eine Repräsentation, eine diskursive Ekphrasis, eine Fiktion der Dinge durch die Worte ist. Aber sie zeigen auch und umgekehrt, dass jede Repräsentation mit ihren Rändern und Begrenzungen, mit der Arbeit ihres Rahmens und seiner Kräfte der Einrahmung eine Utopie enthält, die Fiktion eines Begehrens, die im Übrigen gerade hier realisiert wird und deren »Repräsentation« als Echo auf den Stich der Holbein-Brüder von 1518 die Zeichnungen Christos für *Surrounded Islands* von 1983 wären.⁵⁴

Das Modell des Porträts ist das andere Paradigma des Repräsentations-Zeichens. Es exemplifiziert direkt die reflexive Dimension des Zeichens. Jedes Zeichen verdoppelt, reflektiert oder verstärkt die Operation der Repräsentation in dem Moment, wo es ein Abwesendes oder Totes vergegenwärtigt. Die Präsentation dieser Operation, als Akt eines Subjekts der Repräsentation und indem es wiederum dieses Subjekt als seine Repräsentation identifiziert, ist besonders evident beim Porträt. Das »Ich« ist repräsentiert als das, was sich im Zeichen, das es repräsentiert, präsentiert.⁵⁵ Das Porträt ist die Figur der Präsentation der Repräsentation, insbesondere, wenn es sich um ein Selbstporträt handelt. Könnte man es in dieser Hinsicht – und das wäre keines der geringeren Paradoxe des Selbstporträts im Allgemeinen – nicht an sich schon als Rahmenfigur auffassen? Dies scheint mir Poussins explizite Absicht im *Selbstporträt* des Louvre aus dem Jahr 1650 zu sein.⁵⁶

Es ist nicht das Individuum Poussin, die einzigartige Person, das »Ich« des in der Normandie Gebürtigen, der 1650 in Rom lebte, welches der Maler darstellt. Es ist zunächst das Maler-Subjekt und darüber hinaus das Subjekt der Arbeit der Malerei, der Malerei in Arbeit und an der Arbeit mit ihren Werkzeugen und ihren Mitteln. Zwei Attribute verschieben zunächst diese Arbeit auf das repräsentierte Bild des Malers: die Mappe mit den Zeichnungen, welche die nicht sichtbaren Vorzeichnungen enthält, den *disegno*, die Seele des Gemäldes, und der auf dem Ring befestigte Diamant an der Hand des Malers, das Emblem der Entstehung der ganzen Vielfalt der Farben durch die Brechung des Sonnenlichts im Prisma seiner Transparenz.⁵⁷ Die Figur des Malers verweist aber diese zwei Attribute ins Feld der Malerei selbst, in den Raum des Bildes, der reflexiv dargestellt ist als der Raum

⁵³ Dadurch wird die Ebene der Repräsentation trotz ihrer »Transparenz« präsentiert.

⁵⁴ *Surrounded Islands*. Projects for Biscayne Bay, Greater Miami, Florida, 1982–1983, in: Werner Spies: Christo, Ausstellungskatalog, Köln und Hamburg 1985.

⁵⁵ John Wyndham Pope-Hennessy: *The Portrait in the Renaissance*, New York 1966, Kapitel 1 »The Cult of Personality« und Kapitel 4 »The Court Portrait«.

⁵⁶ Zu den Selbstporträts von Poussin siehe Louis Marin: *Corps Ecrit, L'Autoportrait*, Paris 1983, Nr. 5.

⁵⁷ Ein Diamant, wie ihn der Maler hier hervorhebt, wurde als Prisma definiert in Furetière: *Dictionnaire universel* (wie Anm. 1), Lemma »Diamant«: »Il a cela de particulier que, quand le soleil donne dessus, il jette autant de rayons qu'il a de faces et tous de différentes couleurs, rouge, verte, jaune et bleue«.

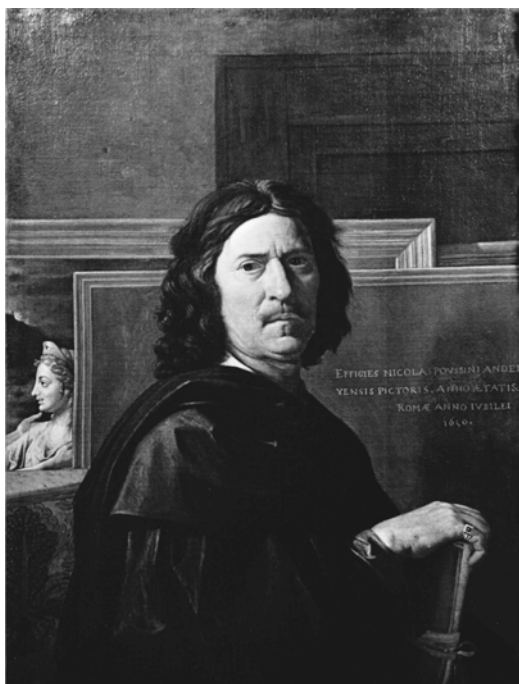


Abb. 5: Nicolas Poussin, Selbstportrait, 1650

des Prozesses, durch den das Werk in seinen verschiedenen Stadien hergestellt wird: Es handelt sich um eine bewegendende Konfrontation des Malers mit den Grenzen und den Rahmen der malerischen Repräsentation. Zwischen zwei umgekehrten Keilrahmen und einer präparierten, aber nicht bemalten Leinwand, repräsentiert der Grund des Gemäldes tatsächlich ein Fragment des Rahmens eines Bildes sowie ein fertig gestelltes Bild auf der linken Seite, von dem man aber nur einen Bruchteil dessen erkennt, was dargestellt ist. Ganz im Hintergrund stellt das Bild Bilder dar, die zeigen, was sich gewöhnlich nicht zeigt, ihre Rückseite. Im Vordergrund und als Grund für die Figur des Malers, zeigt eine

Leinwand, was sich vom Bild nicht sehen lässt, sein Darunter, das Unterspiel [*sous-jeu*] des gemalten Raumes der Repräsentation. Was unzeigbar und unsichtbar im Bild der Malerei ist, wird hier nicht nur gezeigt, sondern auch repräsentiert als das, was weder zeigbar noch sichtbar ist. Der Maler malt auf der Oberfläche seines Bildes – in den Leinwänden, die es darstellt – das, was tatsächlich unter und hinter dem Bild ist, das er malt, dem seine Figur jedoch den Rücken kehrt.

Man muss diese reflexive Erkundung der Rahmen und Begrenzungen durch den Maler weitertreiben. Die Leinwand, die ihre Unterseite zeigt, hindert das Bild links daran, alles zu zeigen, was es darstellt: Der Rahmen der simulierten Leinwand versteckt einen Teil davon und der Rahmen des Bildes, das wir betrachten, das Selbstporträt des Malers, verdeckt einen anderen Teil. Zwischen beiden, auf dem inneren Rahmen des Werks, ist eine Frauenfigur gemalt, eine Rahmenfigur, die nur erscheint, um der Leinwand zu entkommen: Allegorie der Malerei, sagt uns Bellori;⁵⁸ Figur der Theorie der Malkunst, wie Professor Posner gezeigt

⁵⁸ Giovanni Pietro Bellori: *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (1672), hrsg. von E. Borea, Turin 1976, Lemma »Nicolo Pussino«, S. 455.

hat.⁵⁹ Die Theorie der Kunst, die Theorie der Malerei ist als teilweise sichtbarer »Terminus« der Praxis der Malerei repräsentiert.

In diesem zweifach kaschierten Bild lassen sich dagegen zwei Hände einer Figur außerhalb des Rahmens erkennen, die die Allegorie der Kunsttheorie umfassen, zwei Hände, welche die Praxis der Malerei darstellen und die einer Figur außerhalb des Bildes gehören, die Hände des Subjekts der Malkunst, die Hände der Praxis des Malers, eben des Malers, dessen Hände wir als Betrachter niemals im Akt der Darstellung sehen: In jedem Fall sehen wir niemals die Allegorie der Praxis sich mit der Theorie der Malerei verbinden, da das Selbstporträt, das an Chantelou adressiert ist, das Bild, das wir betrachten, diese Verbindung realisiert, indem es im Werk die unauflösliche Einheit der Theorie und der Praxis der Malerei praktiziert. Diese Einheit konnte nur dadurch präsentiert werden, dass die figurierte Repräsentation einer ihrer Termini fehlt, so dass der Rahmen, durch seine Kadrierungseffekte, seine Funktion der Präsentation der Repräsentation der Malerei umkehrt oder diese Funktion vielmehr in seinem Intervall von Rändern umsetzt [*mettre au travail*]: Indem er die Repräsentation des Malers präsentiert, verbirgt der Rahmen die figurierte Repräsentation dessen, was die Repräsentation selbst vollbringt, nämlich das Werk, das wir sehen. Aber diese Defizienz in der Rahmung verweist darauf, dass die Arbeit der Malerei das ist, was sich selbst zwischen Rändern sichtbar macht; und Repräsentation wird in dem konzeptualisiert, was zwischen einer Leinwand und einer Präsentation wahrgenommen wird.

Als Gegenstück zum Selbstporträt von Poussin und zum Einwirken der Rahmen auf das Subjekt der Malerei scheint mir das bekannte Gemälde von Cremonini, *Guet-apens* (1972–1973), der pikturale und theoretische moderne Kommentar zu sein:⁶⁰ Wie dort überdecken, stapeln und unterbrechen sich die repräsentierten Rahmen hier gegenseitig, welches auch das »repräsentierte« Objekt sei, das sie einrahmen, Türen, Spiegel, Fenster oder nichts, wie der leere Rahmen auf der rechten Seite. All diese Rahmen, wie auch die Rahmen, Leinwände und Gestelle im Bild von Poussin, artikulieren einen sehr beengten, »ultra-dünnen« Raum, der sich beinahe auf die Überlagerung der Ebenen beschränkt. Der Rahmen, der das Bild präsentiert, das wir betrachten, unterbricht die Rahmen, die dasselbe Bild uns re-präsentiert, als ob gerade darin die strenge Regel der Rahmen bestünde, die die Dinge sichtbar werden lässt, indem sie sie teilweise der Sichtbarkeit entzieht. Die Kinder, Zwerge oder Monster, die zwischen diesen gestapelten Rahmen auftauchen, scheinen demselben Gesetz zu gehorchen, ein Kopf ohne Körper zur

⁵⁹ Donald Posner: *The Picture of Painting in Poussin's Self Portrait*, in: ders.: *Essays Presented to R. Wittkower*, London 1967, Bd. I, S. 200–203.

⁶⁰ Leonardo Cremonini und Marc Le Bot: *Les parenthèses du regard*, Paris 1979, S. 71 und S. 77.

Rechten, ein Kopf, ein Körper ohne Arme oder Beine in der Mitte. Und im Vordergrund das blinde Kind mit den ausgestreckten Armen, dessen Arme und Hände durch den Rahmen abgeschnitten sind, während auf der rechten Seite ein Arm ohne Körper einen leeren Rahmen in die Mitte gleiten lässt.

Die monumentale Figur des Subjekts der Repräsentation, die Poussin auf dem Bildgrund [*sur le fond*] errichtet hat, das Selbstporträt der Malerei, Rahmen, Keilrahmen und Grund, diese Figur wird hier in vier kindliche (oder monströse) Figuren zerteilt, die Blindenkuh zu spielen scheinen; sehen, gesehen werden ohne zu sehen, zwischen den leeren Rahmen. Oder aber es sind fixierte Figuren oder Figuren, die in der Bewegung erstarrt sind wie in einem Traum, in dem all diese Rahmen versuchen würden, sie einzufangen, sie einzurahmen, sie in die Repräsentation zu überführen: »Der Raum meiner Bilder ist für mich ein Raum des Widerspruchs und des Konflikts«. ⁶¹ Der Titel lautet *Guet-apens*, »Hinterhalt«, der Name eines Augen-Verbinde-Spiels in einem Labyrinth von rechteckigen Barrieren ... *Mise-en-abyeme* der Repräsentation und ihrer Inszenierung in der Präsenz durch das Spiel ihrer Rahmen. Cremonini beschreibt sein Bild als »ein sehr gespanntes Verhältnis zwischen dem Rahmen des Spiegels und dem Gestell eines Bildes«, das auch das gewaltsame Verhältnis ist, das den Maler zerreißt zwischen dem Begehren, das Sichtbare in den Rahmen seines Tableaus einzuschließen, und der Faszination für das, was sich entzieht, die Realität dieses Sichtbaren. ⁶² Man findet dasselbe Spiel der Rahmen bei den Holländern, bei Vermeer – wie Svetlana Alpers angemerkt hat ⁶³ – oder bei Velázquez – mit dem Foucault zufolge das Zeitalter der Repräsentation beginnt. ⁶⁴

Ein kleines Bild von Klee – auf das ich »by chance« gestoßen bin, so wie man unwillkürlich einen Witz macht – hatte zufällig von seinem Maler den Namen, den lateinischen Titel erhalten, welcher derselbe ist (oder zum Teil) wie derjenige der vorliegenden Studie: Es heißt *Ad Marginem*, am Rand, zum Rand, zum Rand der Repräsentation in der Malerei. Ich habe gesagt, dass es der Maler benannt hat, aber auch, dass sich das Bild selbst benennt – eine kurze Paraphrase von Bemerkungen, die Klee in seinem Jeaner Vortrag machte – der Maler benennt es und schreibt seinen Namen »Ad Marginem« an den Rand und das Bild nennt sich »ad marginem«, am Rand. ⁶⁵

⁶¹ Cremonini und Le Bot: Les parenthèses du regard (wie Anm. 59), S. 61.

⁶² Ebd., S. 79.

⁶³ Svetlana Alpers: The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century, Chicago 1983, S. 119 ff.

⁶⁴ Michel Foucault: Les Mots et les Choses, Paris 1965.

⁶⁵ Vgl. Paul Klee in Jena 1924. Der Vortrag. Die Ausstellung, hrsg. v. F.-J. Verspohl, Mona Meister und Thomas Kain, Jena 1999.

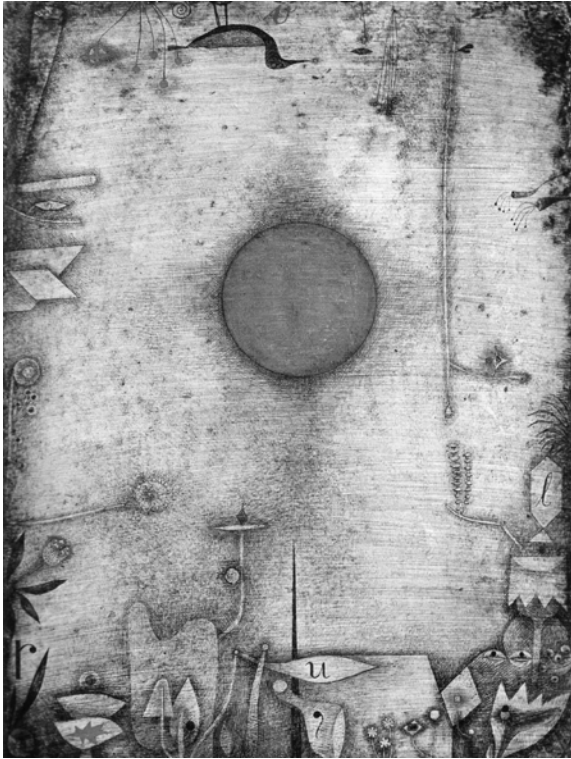


Abb. 6: Paul Klee, *Ad Marginem*, 1930

verstreut, auf einer Seite üppiger als auf den drei anderen: seltenes Gewimmel von Dingen, in dem sich der Blick nach Maßgabe der Zerstreung dieser botanischen Figuren des Rahmens zerstreut. Aber der Blick wird beständig durch die zentrale rote Scheibe rezentriert, die von dunklen Strahlen umgeben ist, die auf den grünen Grund eine Art kreuzförmigen Schein zeichnen. Der Blick zögert an jenem anderen Rand des Bildes, welcher der Grund ist: Dieser Lichthof, gehört er – als »Figur« – zum roten Planeten oder – als »Grund-Fläche« [*fond-surface*] – zur Tafel? Dieses dunkle Strahlen, stammt es von der roten Sonne durch die Intensivierung ihrer Grenzen oder von einem Stern, den die Sonne durch eine Art umgekehrter Eklipse verdunkelt hat?

Aber hat es jemals in der Natur einen Vogel gegeben, der mit dem Kopf nach unten auf einem Rahmen [*sur un bord*] laufen kann, und sei es nur eine Silhouette,

Dieses kleine Bild (43,5 x 35 cm) aus dem Kunstmuseum Basel erlaubt uns, wenn schon nicht auf die von mir gestellten Fragen zu antworten, so doch zumindest einige Grenzen, einige Ränder auszumachen. Grohmann schreibt in seinem Kommentar:

»*Ad Marginem* ähnelt einem alten Dokument mit einem roten Planeten, der im Zentrum eines welken Grüns dominiert. Eine geisterhafte Schrift ist an den Rändern verteilt wie in einer Kinderzeichnung. Es gibt auch Hieroglyphen von Pflanzen, einen Vogel, Fragmente von Figuren und Buchstaben des Alphabets – ein Diplom des Königreichs der Natur.«⁶⁶

Über die Grenzen des Bildes, über die Ränder, aber sich genau auf sie stützend, ist tatsächlich eine raffinierte, kostbare Vegetation von Gräsern und Doldengewächsen

⁶⁶ Will Grohmann: Paul Klee, New York 1960, S. 311 [Übersetzung Antonia von Schöning].

ein »Zeichen« von Vogel, Hieroglyphe, wie Grohmann gesagt hat? Ob Hieroglyphe oder Piktogramm, sind sie denn jemals wirklich auf diese Art verkehrt herum geschrieben worden? Ja, zweifellos, wenn der Blick die vier Buchstaben korrekt und konventionell lesen will, die auf die Ränder geschrieben sind: *v* nahe am oberen Rand, *r* links, *l* rechts auf dem seitlichen Rand, *u* auf dem unteren Rand. Drei Konsonanten, ein Vokal: das zentrale *u* auf dem unteren Rand antwortet mit seiner Vokal-Stimme auf das *v* am oberen Rand. Das *v* ist dem *u* graphisch verwandt, aber dieses ist als Konsonant dazu verdammt, mit seinem Vokal zusammenzuklingen *v-u-vu*. Genauso das *r* und das *l*: *r-u*, *u-l*.

Am Rande des Bildes, zwischen den Wasserpflanzen, ertönt auf diese Weise eine Stimme unter der Art der graphischen Zeichen, die sie darstellen, inmitten der Hieroglyphen-Piktogramme, die allein der Sprache Klees zugehören, die Stimme eines Vokals oder vielmehr der Vokal einer abwesenden Stimme des Bildes: *u*, das die anderen drei Buchstaben aussprechen lässt. Der Blick läuft also den Rand des Bildes in alle Richtungen [*dans tous les sens*] ab, auf der Suche nach einer Bedeutung [*un sens*] und dreht sich im Kreis (oder vielmehr im Rechteck) um den zentralen roten Kreis. Dank dieses Parcours läuft der Vogel am Rande indessen korrekt auf seinen Füßen und nicht mit dem Kopf nach unten; aber jetzt, Überraschung, wird das *u* zum *n*, während seine drei Konsonanten-Freunde Zeichen einer unentzifferbaren Schrift werden. Wir sind, um besser zu sehen, an den äußersten Rand der Stimme zurückgestoßen.⁶⁷

Diese Suche nach dem Sinn am Rande der Stimme und auf dem inneren Rand der Repräsentation – zwischen vokalischem Zeichen und konsonantischen Zeichen, die jene dem Hören und dem Sehen repräsentieren – setzt, um sich zu vollziehen, eine Bewegung des Auges im äußeren Rahmen des Bildes voraus oder eine Rotation des Bildes selbst um sein rotes Zentrum. Dieser Prozess der Anamorphose hinterfragt das moderne Subjekt durch seinen Rahmen [*cadre*] und seine Repräsentation, durch seine Ränder [*marges*] und seine Randfiguren [*figures de bord*]. Wenn ich das Bild tatsächlich, um mich darum herum zu bewegen, auf den Boden lege, wie Pollock es zwanzig Jahre später mit seinen großen *Drippings* tun wird, bilden die Ränder des Bildes *Ad Marginem* einen viereckigen Brunnen, in dem sich am Grund des grünlichen Wassers ein roter Planet spiegelt und sich, falls er nicht aus den Tiefen emporsteigt, genau an die Stelle meines Auges setzt, das sich selbst sieht und sich in der Form eines dunkel strahlenden Sterns erkennt: eine paralysierende Bewegung der Reflexivität des Dispositivs, eine verstörende Bewegung der Präsentation der Repräsentation durch eben das Instrument seiner Abschließung, den Rand.

⁶⁷ Über das Verhältnis von Paul Klee zum Klang und zum Musikalischen vgl. Klee et la musique, Ausstellungskatalog, Paris/Genf 1985.

Ich möchte, um diesen Parcours durch die Ränder der Repräsentation und ihre Figuren abzuschließen und um vielleicht noch direkter ihre Einsätze zu ermessen, einen Aspekt eines Bildes von Frank Stella erwähnen, *Gran Cairo*.⁶⁸ Es gehört zu einer Serie von Bildern desselben Typs und derselben Organisation, in denen Stella, wie mir scheint, die verschiedenen Dimensionen der Problematik des Rahmens der Repräsentation in der Malerei mit einer Art systematischer Aufmerksamkeit erkundet: Ich habe das Gefühl, dass diese Erkundung für meine eigenen Bemerkungen über Poussin und Klee, Holbein und Cremonini wichtig ist.⁶⁹

Auf den ersten Blick besteht Stellas Leinwand aus Rahmen. Sie nehmen die Ebene der Repräsentation von außen bis ins Zentrum ein, in einem Triumph des Rahmens [*cadre*] und der Kadrierung [*cadrage*] – der Präsentation – über die Repräsentation. Die Leinwand ist das Feld einer allmächtigen Kraft: derjenigen ihrer äußeren Begrenzung, die völlig in Richtung des Zentrums strebt. Die Spuren, die diese Kraft in die Leinwand eingeschrieben hat, sind die Rahmen. Es sei denn, wir bestimmen das Thema des Gemäldes, das es zu repräsentieren versucht, als genau den Prozess des Rahmens. In diesem Fall ist die Bewegung umgekehrt: vom Zentrum zur Peripherie, von innen nach außen, besonders mit den vier kräftigen zentrifugalen Pfeilen, die von den diagonalen Linien in die Ebene gezogen werden.⁷⁰ Statt dass sie Spuren einer Macht der Alterität wären, sind die Rahmen daher Spuren einer expandierenden inneren Macht, einer Macht der Form, die gleichmäßig dieselben Formen und Farben wiederholt, die aus einer anfänglichen Matrix beginnt, mit keiner anderen Logik als willkürlich auf ein Ende zuzustreben, auf eine finale umfassende Form.

Wenn der Rahmen eines der Mittel ist, durch das Repräsentation sich selbst als etwas repräsentierend präsentiert, stellt dieses Gemälde von Stella seine eigene Präsentation dar. Das Bild ist vollkommen reflexiv, und seine transitive Dimension besteht darin, dass es seine reflexive Dimension repräsentiert. Wie in Poussins *Selbstporträt*, in Cremoninis *Guet-apens*, oder Klees *Ad Marginem* sind wir Zeugen einer ikonischen *Mise-en-abyme* der Opazität des repräsentationellen Zeichens in seiner Transparenz, oder auch umgekehrt, eines ikonischen *regressus ad infinitum*

⁶⁸ Dieses Bild gehört zur Serie der sogenannten *Concentric Squares* aus den Jahren 1962–1963, deren erste Ausführungen *Sharpeville* und *Cato Manor* waren. Frank Stella nahm 1974 diese Methode wieder auf, jedoch mit größerem Format in der Serie, die unter dem Titel *Diderot Pictures* bekannt ist, da beinahe alle Bilder nach Titeln von Diderot benannt sind, unter Bezugnahme auf Michael Frieds Arbeit über Diderot als Kunstkritiker.

⁶⁹ Vgl. William Stanley Rubin: Frank Stella, New York 1970, S. 75 ff.

⁷⁰ Zu den zentrifugalen, diagonalen oder winkelförmigen Kräften des Rahmens vgl. Georg Simmel: *Der Bilderrahmen* (1902), in: ders.: Gesamtausgabe 7, Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908, Bd. I, hrsg. v. Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt, Frankfurt am Main 1995, S. 101–108; sowie jüngeren Datums Claus Grimm: *Histoire du cadre: un panorama*, in: *Revue de l'art* 76 (1987), S. 15–20, hier S. 19.



Abb. 7: Frank Stella, Gran Cairo, 1962

durch die Rahmen der Präsentation zu seiner Repräsentation und von der Repräsentation zu seiner Präsentation. Beginnend beim äußersten violetten Rahmen, bemerkt der beschreibende Blick, dass er einen blauen Rahmen rahmt, von dem er durch eine feine weiße Rahmenlinie getrennt ist: Dann gibt es einen neuen blauen Rahmen, der einen gelben Rahmen umrahmt, wodurch eine optische Interferenz zwischen den beiden Farben entsteht, die das Blau destabilisiert. Vom Standpunkt der Farbe aus gesehen, scheint es tatsächlich, als ob diese ersten drei Rahmen einen einzigen Rahmen ergeben, dessen dominante Note ein kühles Blau ist, und innerhalb dieses Rahmens gibt es einen weiteren mit warmen Farben, gelb, rot, sattes rot, rot und dann gelb. Dieser warm gefärbte Rahmen rahmt wiederum einen anderen, der dicht und kräftig ist: fünf quadratische Rahmen, die durch vier weiße Rahmenlinien getrennt sind – dunkelgrün, blau, violett, blau, dunkelgrün, in einem symmetrischen Arrangement der kühlen Farben, die den mittleren violetten Rahmen hervorheben. Jetzt haben wir das Zentrum des Bildes erreicht: ein gelber Rahmen, der einen roten Rahmen einfasst. Diese letzte Rahmung ist ein strahlendes rotes Quadrat, umgeben von derselben feinen weißen Linie, die wir zuvor gesehen haben.⁷¹

⁷¹ Vgl. dazu William Stanley Rubins Ausführungen in Rubin: Frank Stella (wie Anm. 68), S. 43–52.

Dieses kleine rote Quadrat – wir erinnern uns, dass *cadre*, das französische Wort für Rahmen, auch Quadrat bedeutet – stellt uns sowohl vor eine optisch-visuelle als auch vor eine theoretisch-intellektuelle Frage: Gerahmt durch die einfassenden und eingefassten Rahmen, fasst es selbst nichts ein, es sei denn wir behaupten das Paradox eines Rahmens, der sich selbst rahmt; ein Paradox, das, wie mir scheint, dieses Gemälde *visuell* präsentiert, wie die anderen der Serie. Ist das kleine mittlere Quadrat die Figur, die einzige und letzte Figur eines »quadro«, das von fünfzehn bunten farbigen Rahmen umfasst wird? Oder ist es der letzte, ultimative Rahmen, der nichts mehr außer sich selbst einfasst oder eine Null-Figur, eine unsichtbare Figur (unendlich) rahmt? Wir haben festgestellt, dass jedes große Rahmenquadrat durch einen Rahmen eingefasst wird, den eine feine weiße Linie bildet. Ist diese Linie eine andere Art von Rahmen, der in regelmäßigen Abständen über die Leinwand verteilt ist? Ja und nein. Wir können diese Linien in der Tat als Rahmen-Grenzen [*cadres-limites*] betrachten, indem die Rahmen zur Grenze hin streben, zu ihrer Grenze, ohne sie jemals erreichen zu können. Aber wir können die weißen Linien auch als Überreste und Spuren der Leinwand des Bildträgers ansehen, die sich unter den Farbschichten befindet. Diese Linien werden jedoch nur zu Überbleibseln des Trägers, wenn dieser Träger selbst mit quadratischen Farbrahmen markiert ist. Die Linien werden erst zu Spuren des Ursprungs, nachdem die farbigen Quadrate gezeichnet sind: In den Linien entdecken wir, visuell, eine Weise, die Zeit durch das räumliche Abstandnehmen, oder andersherum, eine Weise, den Raum durch zeitliche Nachträglichkeit zu strukturieren.⁷²

Und dies ist in meinen Augen, was geschieht, wenn wir – statt unsere Beschreibung auf die flache Oberfläche der bemalten Leinwand zu beziehen, als ob es dank der quadratischen Rahmen eine restlose Übereinstimmung zwischen dem Repräsentierten und der Ebene der Repräsentation gäbe – feststellen, dass unser Blick, visuell, optisch, in die Tiefe hinabgleitet, im Inneren der flachen Oberfläche der Malerei, wie auf einer farbigen Treppe, welche die Oberfläche der Ebene von ihrer äußeren Begrenzung her aushöhlt. Unser Blick steigt diese Treppe hinab bis zum zentralen Quadrat, dem quadratischen Fluchtpunkt, der selbst den »Punkt« des Subjekts repräsentiert, das heißt den Ort unendlicher Reflexivität.

Aber jetzt ändert sich plötzlich alles. Ein visuelles Ereignis, eine optische Katastrophe: die Treppe, die in die Tiefen führt, wird eine farbige Pyramide, deren Spitze, das kleine rote Quadrat, sich auf den Blickpunkt zubewegt, auf den Ort

⁷² In diesem Kontext sollten wir Michael Frieds fundamentale Studien über Stellas Kunst aus der Zeit von *Gran Cairo* wiederlesen: zunächst *Three American Painters*: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella, Ausstellungskatalog Fogg Art Museum, Harvard University, Meriden, Conn. 1965; sodann *Shape as Form*: Frank Stella's New Paintings, in: *Art Forum* (November 1966), S. 18–27; und *Art and Objecthood*, in: *Art Forum* (Juni 1967), S. 116 f.

meines Auges, eine Pyramide, die die Ebene der Repräsentation mit all ihren rahmenden und gerahmten Rahmen vollkommen überschreitet und in den Raum des Betrachters vorstößt, in den Raum der Präsentation des Werks.⁷³

Dieses Ereignis der optischen Umkehrung oder visuellen Konversion ist, wie wir aus den Gesetzen der Formpsychologie und der Physiologie des Auges wissen, zugleich zufällig in seiner Erscheinung und vollständig durch unseren Wahrnehmungsapparat determiniert. So ist die Zeit des Rahmens oder des Einfassens, deren Figur Stellas Rahmen wären, eine rhythmische Zeit (die im Grunde die der ornamentalen Ränder der klassischen Repräsentationen wäre, eine Zeit mit einem räumlichen Pulsschlag), aber ohne bestimmtes Maß, eine Fluss-Zeit: je mehr sie durch die Prozesse des Rahmens des Repräsentations-Zeichens bestimmt ist, desto mehr erscheint sie dem Subjekt der Repräsentation zufällig. Es ist eine Zeit, in der das Subjekt zugleich ein vollständig bestimmtes Produkt des Repräsentationsmechanismus und der zufällige Produzent dieses Mechanismus ist.⁷⁴

Sind die Rahmenquadrate von Stella ein Brunnen oder eine Pyramide?⁷⁵ Ein Brunnen *und* eine Pyramide, aber niemals zur selben Zeit. Das Auge kann den notwendigen und willkürlichen Moment der Konversion nicht voraussagen, in dem das ganze ernste Spiel des Rahmens und seine modernen und zeitgenössischen Figuren konzentriert zu sein scheinen: das Spiel des Rhythmus von Präsentation und Repräsentation, das Spiel des Subjekts der Kunst des Sehens und der Kunst der Beschreibung.

Aus dem Französischen von Antonia von Schöning

⁷³ Siehe die Bemerkungen Stellas über die Macht des gemalten Raumes bei Caravaggio in Frank Stella: Working Space, Cambridge, Mass. 1986, S. 11 ff.

⁷⁴ Zu Unfall und Zufall bei Pollock siehe Louis Marin: L'espace Pollock, in: Cahiers du Musée national d'art moderne 10 (1983), S. 316–327, hier S. 327.

⁷⁵ Zum Verweis auf die spanische Eroberung von Mexiko in *Gran Cairo* und *Cipango* siehe Richard H. Axson: The Prints of Frank Stella: A Catalogue raisonné 1967–1982, New York 1983, S. 97–116.