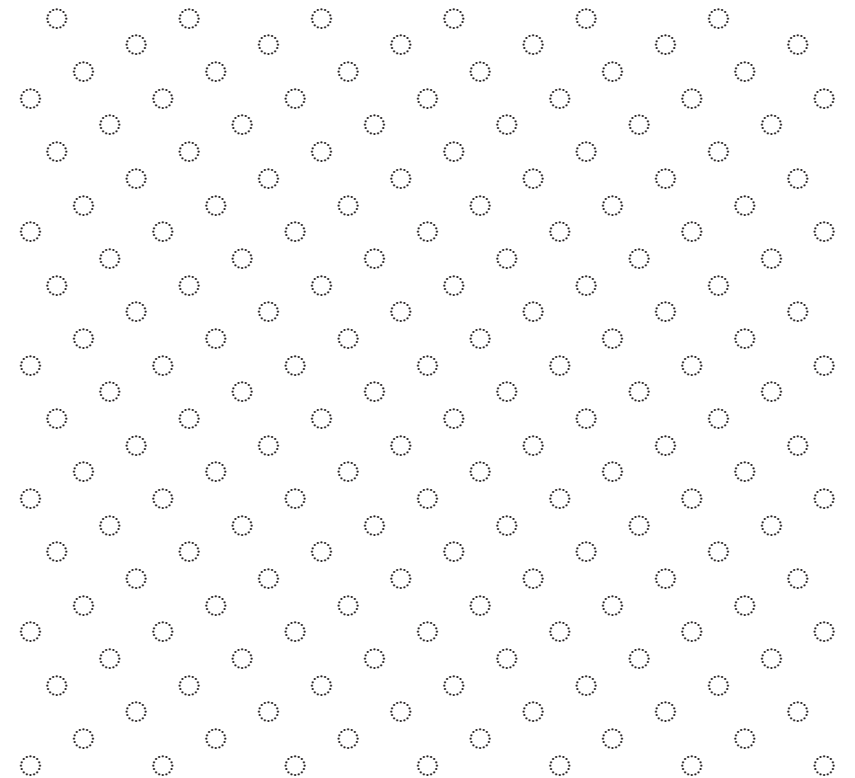


---

**BILD-RISS. TEXTILE ÖFFNUNGEN  
IM ÄSTHETISCHEN DISKURS  
HERAUSGEGEBEN VON MATEUSZ KAPUSTKA  
EDITION IMORDE**

TEXTILE STUDIES 7

---



---

Textile Studies

Herausgegeben von Tristan Weddigen

---

Supported by (FP7/2007–2013)/ERC grant agreement no. 240842.

---

Edition Imorde

Emsdetten/Berlin 2015

---

Gesamtgestaltung, Satz und Litho: Troppo Design Berlin

Gesamtherstellung: blotto Services GmbH, Berlin

Druck: DZA Druckerei zu Altenburg GmbH

Etikett: Glücksband Roth GmbH & Co. KG, Göppingen-Ursenwang

Papier: Munken Lynx, 100 g/m<sup>2</sup> und Gardapat Kiara, 115 g/m<sup>2</sup>

Schriften: Fago und Skolar

---

Printed in Germany

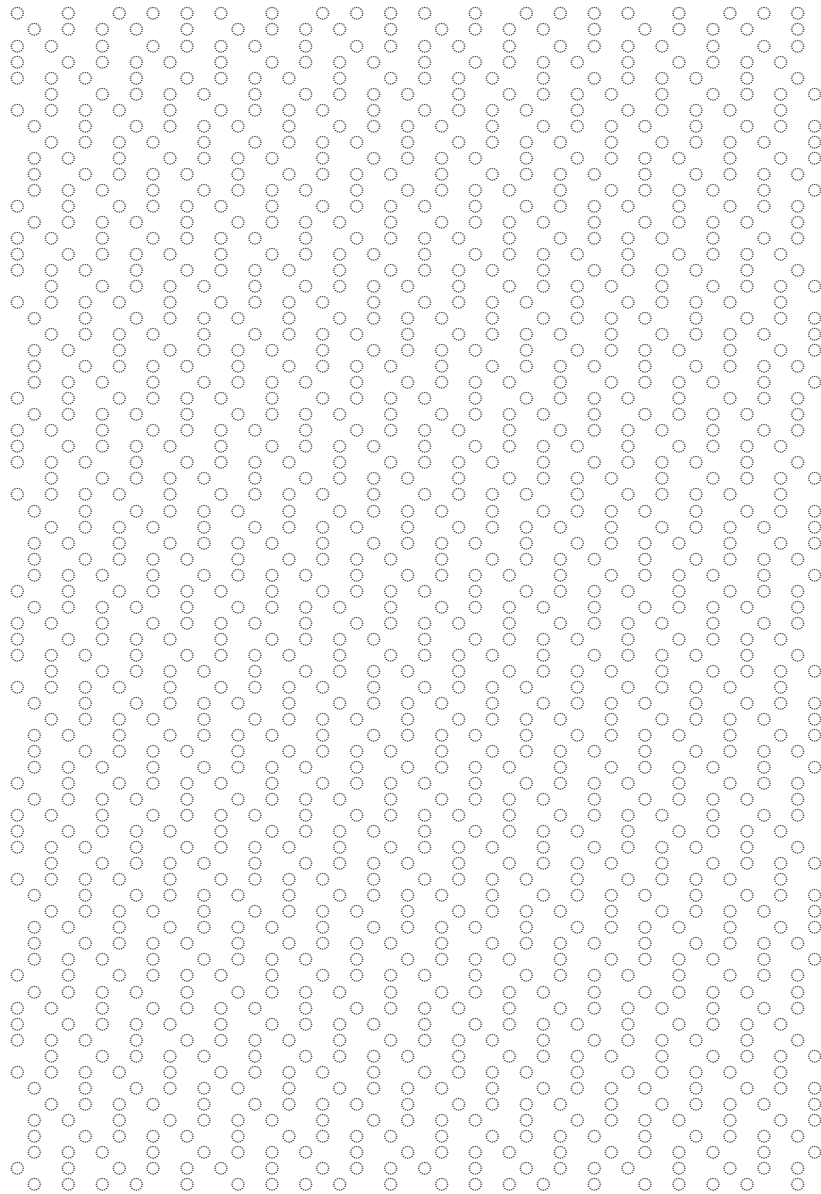
ISBN 978-2-942810-19-7

---

## Inhalt

- 7 Mateusz Kapustka **Bild-Riss und die Aporie der Sichtbarmachung**  
*Eine Einführung*
- 19 Alexander García Düttmann **Was ist ein Stichwort?**
- 25 Michael Lüthy **Fontanas Schnitte**
- 39 Barbara Baert **Notes to the Pact between Veil and Wound**
- 59 Heike Schlie **Diesseits und Jenseits des Bildes** *Körperwunde, Textilriss  
und Bildöffnung als Figuren des Liminalen*
- 85 Edward Payne **Skinning the Surface** *Ribera's Executions of  
Bartholomew, Silenus and Marsyas*
- 101 Marius Rimmel **Memlings Mantelteilung** *Der Marienmantel als  
Schwellenmotiv*
- 127 Tabea Schindler **Textile Grenzen der Bilder** *Selbstreferentielle  
Strategien der Negation in der niederländischen Malerei des  
17. Jahrhunderts*
- 143 Michał Haake **Unity or Disruption?** *Textile Elements in the Work of  
Polish Colorists*
- 153 Mona Schieren **Linienrisse** *Befragungen des Textilen und  
Repräsentationskritik bei Agnes Martin*
- 173 Monika Wagner **Risse im Stoff** *Shimamoto und die Texturen des  
Verschleißes\**
- 185 Gunnar Schmidt **Visualität/Tangibilität** *Zur De-, Trans- und  
Performance des Textilen*
- 201 Birgit Schneider **Riss, Rauschen und Störung in der  
Medienkunst** *Mediale Auflösungserscheinungen zwischen Bildstruktur  
und Blick bei Nam June Paik*

*Moralia*; Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1969, S. 100. 4 Jacques Derrida, «La différance»; in: ders., *Marges – de la philosophie*; Paris, Minuit, 1972, S. 28. 5 Ebd. 6 Martin Heidegger, «Der Weg zur Sprache»; in: ders., *Unterwegs zur Sprache*; Pfullingen, Neske, 1982, S. 243. 7 Theodor W. Adorno, «Stichworte»; in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 10.2; Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977, S. 598. 8 Caroline Cox und Maggie Norden, «The Missonis: Creative Connectivity»; in: *Workshop Missoni: Daring to be Different* (The Estorick Collection of Modern Italian Art); London, Gangemi Editore, 2009, S. 9 f. 9 Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Mille Plateaux*; Paris, Minuit, 1980, S. 602. 10 Ebd., S. 594 f. 11 Adorno 1969 (wie Anm. 3), S. 157. 12 Dieter Schnebel, «Komposition von Sprache – sprachliche Gestaltung von Musik in Adornos Werk»; in: *Theodor W. Adorno zum Gedächtnis*, hg. v. Hermann Schweppenhäuser; Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1971, S. 131. 13 Theodor W. Adorno und Hanns Eisler, *Komposition für den Film*; Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2006, S. 61 (Fußnote Nr. 4). 14 Walter Benjamin, «Goethes Wahlverwandtschaften»; in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1.1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, S. 194. 15 Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*; in: ders., *Kritische Studienausgabe*, Bd. 4, München, dtv, de Gruyter, 1988, S. 152.



«Ein Gemälde ist kein Bild von irgendetwas vor deinen Augen. Es ist vielmehr ein Angriff auf das Medium, das dadurch etwas <bedeutet>. Das Sujet existiert nicht schon davor. Es entsteht erst in der Interaktion zwischen Künstler und Medium. Deshalb, und nur auf diese Weise, kann ein Gemälde kreativ sein, und deshalb können seine Resultate nicht vorherbestimmt werden.»

Robert Motherwell<sup>1</sup>

**Modernistische <flatness> und ihr Widerruf** Ein Bild im Lichte seines Aufreißens zu betrachten heißt, es im Lichte seiner Materialität zu betrachten. Ein Riss ist ein Oberflächenmerkmal, zugleich ist er die Spur eines Ereignisses, das als solches womöglich mehr interessiert als das Resultat. Ein Riss im Bild deutet auf Spannungen hin – zwischen Prozess und Werk, aber auch zwischen Materialität und Form. In der Kunst des Modernismus, ungefähr seit der Mitte des 19. Jahrhunderts, wachsen diese Spannungen erheblich an, bis zu dem Punkt, an dem Prozess und Werk, Materialität und Form im Kunstwerk beständig gegeneinander bestimmt werden müssen: als Aspekte ein und desselben Bildes, die zwar unterscheidbar, aber nicht voneinander zu trennen sind. Ein Riss im Bild führt überdies dazu, dass Augen- und Tastsinn miteinander zu konkurrieren beginnen. Das Bild zeigt sich nicht als immaterielle Fläche, die einen virtuellen Sehraum eröffnet, sondern als reale Oberfläche, deren Beschaffenheit in der Moderne häufig darauf zielt, das Auge nicht in eine imaginäre Tiefe zu ziehen, sondern es die Oberflächenfaktur abtasten zu lassen. Und schließlich weist ein Riss im Bild darauf hin, dass in avantgardistischen Kunstpraktiken Schöpfung und Zerstörung ein und derselbe Akt sein können. Das mögliche Zusammenfallen von Kunstentstehung und Kunstvernichtung bezieht sich dabei nicht nur auf die Konzeption bestimmter Verfahren, beispielsweise der Fotomontage in ihrer Verbindung von Schnitt und Zusammenfügung, sondern zugleich auf das historische Selbstverständnis der Avantgarden, mit jedem Werk den bisherigen Kunstbegriff zu sprengen oder sogar zu versuchen, mit der Setzung eines <letzten Werks> die Kunst insgesamt zu einem Ende zu bringen.

Alle diese unterschiedlichen Spannungen verdichten sich bei Bildern an einem konkreten Ort, der sich gleichwohl fortwährend entzieht: an ihrer Oberfläche. Bereits das Wort <Oberfläche> verweist dabei auf die Ambivalenz des Bildes, die sich im Fortschreiten der Moderne immer entschiedener artikuliert. Deren anti-illusionistische Wende lässt das Bild immer ausdrücklicher mit seiner Oberfläche zusammenfallen. Zugleich aber ist es nur sinnvoll, von einer Oberfläche zu

sprechen, wenn es auch etwas gibt, was darunter liegt. In der Bildauffassung Clement Greenbergs, des amerikanischen Vordenkers einer formalistischen Deutung des Modernismus, tritt diese Ambivalenz des Bildes in exemplarischer Weise hervor. Auf der einen Seite erhebt Greenberg das Medium des Bildes – den Bildträger und die Malmaterie – zu dessen zentralem Aspekt. Der Modernismus sei das künstlerische Verfahren, sich beständig einer Kritik von innen her zu unterwerfen – einer Kritik, die darauf ziele, die Natur des jeweiligen künstlerischen Mediums zu größtmöglicher Reinheit zu führen und auf diese Weise die einzelnen Künste in ihrem ureigenen Kompetenzfeld zu verankern. Greenberg sieht die modernistische Wendung der Malerei folglich dort als vollzogen an, wo die immanenten und essenziellen Qualitäten dieses Mediums – die plane Oberfläche, der Umriss des Bildträgers und die Eigenschaften der Farbstoffe – offen herauszutreten vermögen.<sup>2</sup> Für Greenberg bedeutet dies jedoch keineswegs das Ende des Illusionismus in der Malerei, sondern lediglich das Ende des klassischen, von haptischen Assoziationen überlagerten Illusionismus, wie ihn als äußerster Fall das Trompe-l'œil zu erzielen versuche. Als der Modernismus das Schattieren und Modellieren und alle anderen herkömmlichen Verfahren in Frage stellte, die in der Malerei an das Skulpturale erinnerten, sei dies, so Greenberg, «im Namen einer rein und ausschließlich optischen Erfahrung» geschehen.<sup>3</sup> Dadurch erziele das modernistische Bild eine Präsenz, die der traditionellen Kunst verwehrt gewesen sei. Aufgrund des ausschließlich optischen Durchstoßens der Bildfläche wandere das Auge im Trugbild eines Raumes, der nicht mehr jener auf den Körper bezogene Partialraum der herkömmlichen illusionistischen Kunst sei, sondern sozusagen Raum schlechthin: «Die Bildfläche als totales Objekt repräsentiert Raum als ein totales Objekt.»<sup>4</sup> Greenbergs Kurzschluss zwischen diesen beiden «Objekten» bringt die Ambivalenz des modernistischen Bildes auf den Punkt. Auf der einen Seite verdinglicht sich das Bild zur materiellen Oberfläche, die dem Realraum angehört wie jeder andere Gegenstand auch – was nach Greenberg dazu führt, dass bereits eine aufgespannte leere Leinwand als Bild aufgefasst werden kann.<sup>5</sup> Andererseits wird die Bildfläche zu einem immateriellen, transzendenten Ort. In Greenbergs Beschreibung erinnert sie an das *Aleph* in Jorge Luis Borges' gleichnamiger Erzählung, an jenen magischen Punkt im Raum, der alle Punkte in sich enthält und in dem sich die Totalität des Universums kontemplieren lässt.<sup>6</sup>

Die extreme Spannung zwischen der planen Leinwand einerseits und der eröffneten (oder zumindest angestrebten) Totalitätserfahrung andererseits führt allerdings zu einer erheblichen Verminderung der semantischen, syntaktischen und pragmatischen Möglichkeiten der Malerei. Deren Spielfeld verengt sich auf die Oberfläche – eine Oberfläche zumal, deren Erfahrungspotenzial umgekehrt proportional zur Intensität ihrer Bearbeitung zu stehen scheint, wie Greenbergs Verweis auf die leere Leinwand als Bild nahe legt. Es ist offensichtlich, dass die «essenzialisierende» Askese der Malerei – die Beschränkung auf die Oberfläche und die Minimierung der malerischen Bearbeitung – nicht nur von den Betrachtern, sondern auch von den Künstlern als Verlust empfunden werden kann. So spricht Kandinsky bei-

spielsweise vom «Annageln der Möglichkeiten an eine reale Fläche der Leinwand» – und empfindet dies eindeutig als Beschränkung.<sup>7</sup> Diese Kehrseite des Modernismus ist auch Greenberg bewusst. Während man, so Greenberg, bei der klassischen Malerei durch die Fläche wie durch ein Proszenium auf eine Bühne geblickt habe, sei diese Bühne im Modernismus immer flacher geworden, bis schließlich die Kulisse mit dem Vorhang zusammengefallen sei. Doch ganz gleich wie reich und verschiedenartig die Künstler nun diesen Vorhang, der ihnen als Einziges übrig geblieben sei, bearbeiteten und falteten, ein Gefühl des Verlusts sei unausweichlich. Was den Betrachter an der gegenwärtigen, abstrakt oder sogar ungegenständlich gewordenen Kunst kümmere, sei weniger die Verzerrung oder gar die Abwesenheit von wiedererkennbaren Bildern. Es sei vielmehr die Aufhebung jener räumlichen Rechte («*spacial rights*»), welche die Maler dem Betrachter gewährten, als sie noch Illusionen desjenigen Raumes schufen, in dem auch unsere Körper sich bewegten.<sup>8</sup>

Dieses Schwinden des Raumes bildet den historischen und systematischen Hintergrund der folgenden Ausführungen, die sich ausschließlich einer einzigen Position zuwenden: derjenigen Lucio Fontanas. Fontanas Bildpraxis steht hier exemplarisch für die vielfältigen Versuche, angefangen mit der kubistischen Collage, Wege zu finden, den zunehmenden Druck auf die Oberfläche des Bildes aufzufangen und zu brechen, um die verlorene «Bühne» wiederzugewinnen, auf der sich der Akt des Bildermachens wie auch die Vorstellungskraft des Betrachters neu entfalten können. Es geht dabei nicht zuletzt um die Rückeroberung jenes körperlichen Handlungsraumes, den die modernistische «*flatness*» und Greenbergs ästhetische Maxime «reiner Optikalität» ausschließen. Fontanas Schnitt in die Leinwand ist eine jener Varianten, dem Bild unter modernistischen Bedingungen das zu erhalten, was Frank Stella den «*working space*» der Kunst nennt. Nach Stella besteht das Ziel der Kunst darin, Raum zu schaffen – einen Raum, in dem nicht nur sich die Dinge entfalten können, sondern in dem die Kunst selbst agieren kann.<sup>9</sup> Da Fontana die modernistische Verflächigung und Materialisierung des Bildes nicht rückgängig machen kann und will, sucht er diesen Raum nicht wie in der klassisch-illusionistischen Malerei *hinter*, sondern *im Inneren* der Bildoberfläche, um dort einen buchstäblichen, aber überaus paradoxen Raum zu finden.

**Fontanas Fund** «Meine eigentliche Entdeckung war das Loch und Schluss: Nach dieser Entdeckung kann ich auch beruhigt sterben ... während ich vorher immer unbefriedigt war, es mir nie gelang ... Meinen ganzen Versuchen – «Fontana blufft, der meint es nicht ernst» – lag diese innere Unruhe zugrunde, ich musste eine Form für etwas finden, was ich schon immer im Kopf hatte, bereits 1931–32, schon damals suchte ich nicht das Volumen, machte die Drahtskulpturen, da gab es schon Diskussionen mit Brancusi und Tristan Tzara ... [...]. Das dreidimensionale Bild: erste, zweite und dritte Dimension, Paolo Uccello, das Ideal der Perspektive ... über die Perspektive hinausgehen ... die Entdeckung des Kosmos ist eine neue Dimension, ist das Unendliche, und so habe ich diese Leinwand, die die Grundlage aller Kunst war, durchlöchert und die Dimension des Unendlichen geschaf-

fen [...]. Wer das verstehen will, versteht es, und sonst bleibt es eben ein Loch und Schluss.»<sup>10</sup>

Durch die verwirrende Vielfalt an Materialien, Kunstformen und Gattungen, die Lucio Fontanas Œuvre umfasst, zieht sich eine Spur, die es im Rückblick plötzlich geordnet erscheinen lässt. Es erscheint als kohärente Abfolge, deren einzelne Realisierungen sich gleichwohl nicht vorhersehen ließen. Mit Beharrlichkeit verfolgt Fontana eine bildnerische und das Bild zugleich überschreitende Absicht, die er 1946 im *Weißes Manifest* als die Notwendigkeit beschreibt, Malerei und Bildhauerei, aber auch Dichtung und Musik in einer umfassenden Kunst aufzuheben, die «den Bedürfnissen des neuen Geistes entspricht».<sup>11</sup> Sein Ziel ist eine Kunst der Bewegtheit, die Raum und Zeit gleichermaßen umfasst, und deren erste Anzeichen er im Barock entdeckt, dessen Figuren sich «von der Fläche zu lösen und mit ihren Bewegungen in den Raum auszugreifen» scheinen.<sup>12</sup> Das ganze Œuvre hindurch versucht er, das Immaterielle im Materiellen zur Geltung zu bringen, das «Äußere» ins «Innere» des Darstellungsbereichs einzuführen, ohne zu illusionistischen Mitteln zu greifen. Die Suche, die viele Nebenwege kennt, mündet 1949 in einen wortwörtlich durchschlagenden Fund: das Loch.<sup>13</sup>

«Das Loch [so Fontana in einem anderen seiner zahlreichen späten Interviews] [...] war gerade außerhalb der Dimension des Bildes. [...] Ich habe nicht Löcher gemacht, um das Bild zu ruinieren – nein – ich habe Löcher gemacht, um etwas zu finden. [...] Die anderen haben es nie begriffen. Sie sagten, ich zerschlitze Leinwände [...]. Aber das stimmt nicht.»<sup>14</sup>

Was genau aber hat Fontana gefunden? Die Frage möchte ich anhand von Fontanas umfangreichster und bekanntester Werkserie, den sogenannten *Tagli*, zu beantworten versuchen. Sie entsteht ab 1958 und wächst bis zum Tod des Künstlers 1968 auf weit über tausend Bilder an. Die *Tagli* haben jeweils zwei Komponenten: einen oder mehrere Schlitze sowie die meist monochrome, in einer großen Bandbreite von Farben gefasste Fläche des Bildträgers (Taf. III und IV sowie Abb. 1 und 2). Letztere stellt – vor dem Schnitt – einen unmarkierten Raum dar, vergleichbar einer leeren Bühne, auf der ein Körper agieren kann, oder der Stille, die den Tönen das Klingen erst ermöglicht. Die Reinheit dieser Leere verstärkt die Drastik des Schnitts. Dieser bringt die Doppelnatur der Leinwandfläche zum Vorschein, zugleich ein materieller Träger und der Erscheinungsort eines Abwesenden zu sein. Er erreicht dies, indem er beides im selben Zuge zerstört: sowohl den Illusionismus der traditionellen Malerei als auch den flachen Bildträger als das Kennzeichen der Moderne.

Um dem näher zu kommen, was Fontana mit seinem Schnitt in die Leinwand «gefunden» hat, ist es hilfreich, ihn im Rahmen der neuzeitlichen Theorie des *disegno*, der «Zeichnung», zu sehen. In der italienischen Kunsttheorie des 16. und 17. Jahrhunderts ist *disegno* der Name für die Form, in der die Kunst ihre Eigenleistung erbringt. Das Konzept des *disegno* tritt an die Stelle dessen, was die Scholastik *intentio* genannt hatte, und meint ein Konzept, das zwischen interner, vorab erfolgter Formfindung und nachträglicher externer Ausführung deutlich unterscheidet und doch beides in einem Begriff

zusammenschließt. Als Formfindung und zugleich Formvollzug ist *disegno* ontologisch schwer zu fassen. Die Grenze eines Dings, das die Linie ebenso festhält wie erschafft, ist ein «Nichts», weder im Ding noch außerhalb des Dings. Vielmehr handelt es sich um das Treffen einer Unterscheidung: zwischen Körper und Nicht-Körper, diesseits und jenseits, innen und außen. Das Ziehen einer Linie bricht das

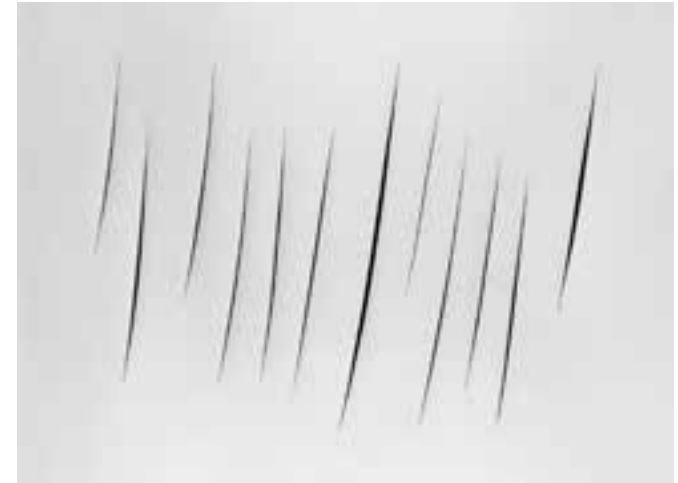


Abb. 1 Lucio Fontana, *Concetto spaziale/attese*, 1964. Gegenwärtiger Standort unbekannt.

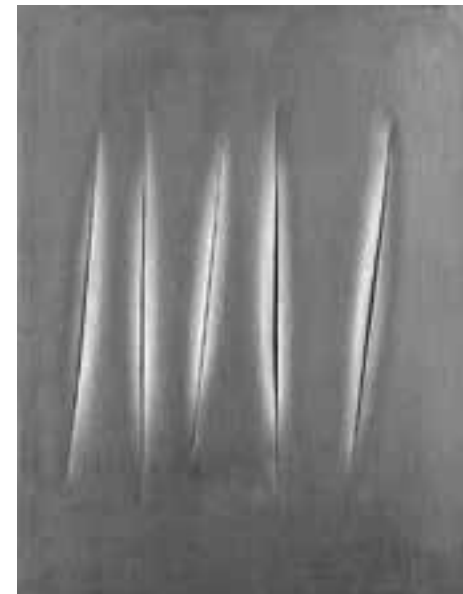


Abb. 2 Lucio Fontana, *Concetto spaziale/Attese*, 1964. New York, CDS Gallery.

raumzeitliche Kontinuum auf mit der Folge, dass es jetzt zwei voneinander unterschiedene Seiten gibt. Doch gerade indem die Linie nichts ist, was man der Natur selbst entnehmen kann, wird *disegno* im Zuge der neuzeitlichen Aufwertung der künstlerischen Tätigkeit zum entscheidenden Können des Künstlers. Das Verwandeln eines ontologischen Nichts in ein perfektionierbares Können eröffnet den Raum, in dem die Kunst sich selbst begründen kann – und zwar, wie

es das <disegno>-Konzept auszeichnet, zugleich als ein Finden und ein Machen.<sup>15</sup>

Fontana nimmt diese Tradition auf: Wie die Gegenüberstellung seiner Schlitzgeste mit Picassos bilderöffnender Liniensetzung auf der leeren Leinwand (Abb. 5 und 6) zeigt, ist der Schnitt im Grunde nichts anderes als das Ziehen einer Linie. Raumeröffnend sind beide. Bereits die erste Linie, die auf einer Leinwand gezogen wird, zerstört aufgrund der Unterscheidungen, die sie trifft, deren Zweidimensionalität und erzeugt, als Einführung der ikonischen Differenz ins Bild, die Illusion der dritten Dimension.<sup>16</sup> Im Unterschied zu Picasso trägt Fontana jedoch keinerlei Material auf, keine Farbe, keine Tinte, keinen Graphit. Vor allem aber bringt sein <Zeichnen>, indem es die Bildfläche durchdringt, die von einer Linie getroffenen Unterscheidungen zum Einsturz. Innen und außen, hinten und vorne, realer Raum und imagi-



Abb. 3 Ugo Mulas, Lucio Fontana, 1965, Fotografie.

närer Raum fallen in eins. Sie berühren sich in der Öffnung des Schlitzes wie an einer ungreifbaren Naht. Picassos und Fontanas Gesten gleichen sich im Vollzug, jedoch nicht in ihren materiellen Folgen. Genau von diesem Unterschied handelt das erste Manifest der <Spzialisten>, zu deren Unterzeichner auch Fontana gehört: «Als Geste bleibt sie [die Kunst] ewig, aber als Material wird sie sterben.»<sup>17</sup> Die Bilder in dieser Perspektive zu sehen, bevorzugt den Akt des Schlitzens gegenüber dem Produkt, das dabei entsteht. Im Mittelpunkt steht dann weniger das, was Fontana dargestellt hat, so wie es häufig in der Literatur geschieht, wenn seine Schlitzte z. B. als Darstellungen des Unendlichen beschrieben werden. Denn streng genommen zeigen sie nichts – auch nicht das Unendliche, das sich der Darstellung ohnehin entzieht. Der Schlitz hat seine Pointe vielmehr darin, die Repräsentationsleistung des Bildes zu liquidieren. Es gibt kein <Dahinter>, das im Bild dargestellt und damit vergegenwärtigt wäre.

Der Schlitz ist nichts – was etwas anderes ist als zu sagen, er sei die Darstellung des Nichts (oder des Unendlichen). Fontanas Kunstpraxis schlitzt nicht nur die Leinwand auf, sondern sprengt zugleich die Repräsentation. «Wenn ich ein Bild mit einem Schnitt mache», so Fontana, «will ich kein Bild machen: ich öffne einen Raum, eine neue Dimension [...]»<sup>18</sup>

Während die Räumlichkeit eines repräsentierenden Bildes darin besteht, einen virtuellen Raum entstehen zu lassen, der sich jenseits der Bildfläche eröffnet, überführt Fontana die Darstellung von Räumlichkeit in deren performatives Erzeugen. Er ersetzt, nach einer kaum übersetzbaren Formulierung Alberto Oliverios, «represented spatiality» durch «acted spatiality».<sup>19</sup> Diese raumschaffende Geste, die Fontana nach längerem Verharren vor der Leinwand mit der Präzision und Schnelligkeit eines chirurgischen Eingriffs vollzieht, in



Abb. 4 Ugo Mulas, Lucio Fontana, 1965, Fotografie.

den Tagli in die Sichtbarkeit zu verlängern: das ist es, was Fontana <gefunden> hat.

**Der Schnitt als Schwelle** Obschon Fontana mit den Schnittbildern von der repräsentierenden Gegenständlichkeit, die auch sein eigenes Frühwerk prägt, zu einer performativen Kunstform übergeht, folgert er daraus nicht, was vielen Künstlern der späten 1950er und vor allem der 1960er Jahre geboten scheint: nämlich ganz aus dem Bild auszuweichen und im tatsächlichen Raum tätig zu werden, beispielsweise mit Performances. Fontanas <acted spatiality> bleibt bildimmanent: entgegen Fontanas Diktum, er wolle keine Bilder machen, erzeugt sie eine Öffnung als Bild. Die Bildschöpfung als Bildzerstörung – oder Bildzerstörung als Bildschöpfung – bringt ein widersprüchliches Bild hervor, das etwas zu sehen gibt und doch nichts zeigt. Der Raum, den der Schnitt eröffnet, lässt sich weder auf den empirischen Raum noch auf ein Raum-Zeichen vereindeutigen. Fontana bringt dies

durch die Betitelung der *Tagli* zum Ausdruck, die er durchgängig *Concetto spaziale/Attesa* (*Raumkonzept/Erwartung*) nennt.<sup>20</sup> Die Pointe der Schnitte besteht vielmehr darin, Sein und Schein gleicherma-



Abb. 5 Ugo Mulas, *Lucio Fontana*, 1965, Fotografie.

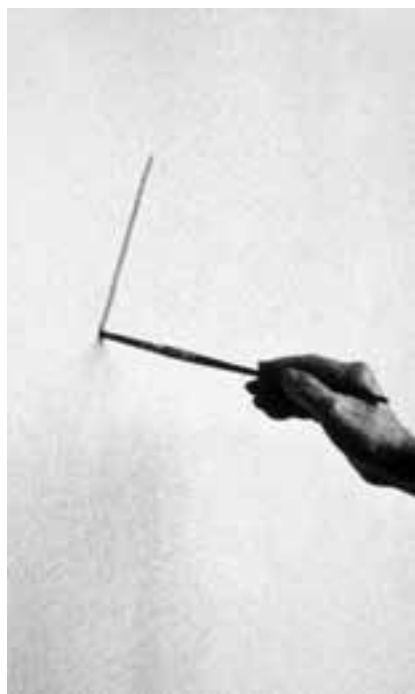


Abb. 6 David Douglas Duncan, *Picasso beginnt ein Porträt*, 1957, Fotografie.

ßen zu sein. Das <Unendliche> wird im Schnitt konkret erschaffen und zugleich als Effekt inszeniert – letzteres insbesondere dadurch, dass Fontana hinter die Partien der Leinwand, die von den Schnitten durchtrennt sind, eine dunkle Gaze spannt, die verhindert, dass

die Wand hinter dem Bild hervorscheint. Indem diese Gaze deutlich sichtbar ist (Abb. 7), wird offenbar, dass das <Unendliche> gerade so tief ist wie die durchschnittene Leinwand. *Innerhalb* der Leinwand entdeckt Fontana also den Raum, mit dem er die herkömmliche illusionistische Räumlichkeit der Bildkünste zu überbieten sucht. Die Wirkung des Schnitts besteht demzufolge nicht darin, den Schein zu durchbrechen und zum substanziellen, <unendlichen> Sein vorzudringen, sondern Sein und Schein wechselseitig gegeneinander auszuspielen. Bei den *Tagli* sind Endlichkeit und Unendlichkeit, Materialität und Immaterialität ineinander umspringende Aspekte desselben Wahrnehmungsobjekts.

Topologisch gesprochen, hat der Schnitt die Eigenart einer Schwelle. Kennzeichnend für Schwellen ist es, dass sie keiner der beiden Seiten zugehören, deren Übergang sie markieren, sondern als ihr Dazwischen jenes <excluded middle> sind, mit dem im Englischen das ausgeschlossene Dritte bezeichnet wird.<sup>21</sup> Ein solches <excluded middle> ist Fontanas Schnitt-Öffnung. Inmitten der Leinwand erscheint sie wie ein Symptom, das die generelle Eigenschaft von Bildoberflächen anzeigt, weder zur Ordnung des Dargestellten noch zur Ordnung des

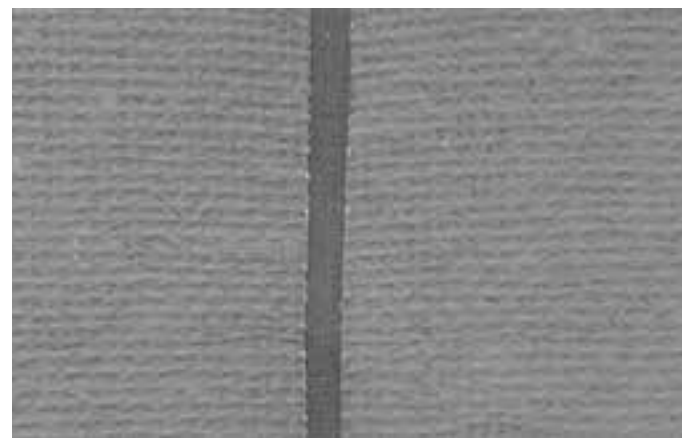


Abb. 7 Lucio Fontana, *Concetto spaziale/Attesa*, 1959, Detail. Rom, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea.

Realraums zu gehören. Durch den Schnitt krümmt sich die Leinwand leicht, meistens vom Betrachter weg, in selteneren Fällen zu ihm hin (Abb. 8). Die Krümmung verleiht der Schnitt-Öffnung eine Körperlichkeit, die die Schwelle zwischen dem Innen und dem Außen des Bildes betont, indem sie auf diese Weise zu einer eigentlichen Zone des Übergangs wird. Zugleich führt die Krümmung dazu, dass Fontanas Schnitte für unterschiedliche Assoziationen – sexuelle oder medizinische – anschlussfähig werden.

**Die zwei Ordnungen des Schnitts: ikonisch und performativ** Pierre Bourdieu zufolge geht die Entwicklung zu größerer Autonomie, die die Kunst in der Moderne durchläuft, mit der kritischen Rückwendung der Künstler auf die Prinzipien und Voraussetzungen ihrer eigenen Produktion einher.<sup>22</sup> Bei Fontana bezieht sich die kritische Rückwendung einerseits auf das Medium des Bildes, genauer auf dessen Oberfläche im Zeichen modernistischer <flatness>. Sie bezieht sich

aber ebenso offensichtlich auf die Geste als Ausdrucksbewegung eines Subjekts. Diese doppelte Reflexion – des Mediums wie der subjektiven Expression – wird besonders anschaulich in Ugo Mulas' berühmter Bildserie, die Fontanas Praxis fotografisch inszeniert und aus der hier drei Fotografien wiedergegeben sind (Abb. 3–5). An ihnen lässt sich ablesen, dass die Schnitte auf zwei Ordnungen bezogen sind. Bevor Fontana dazu ansetzt, betrachtet er das Leinwandgeviert genau, da er sich entscheiden muss, wo und in welcher Ausrichtung er sie setzt. Denn deren Platzierung wird darüber entscheiden, welchen Ausdruck das Bild gewinnt. Materiell mögen die Schnitte die Leinwand zerstören; ästhetisch indes organisieren sie das Bildfeld in einer Weise, die die Schnittkonstellationen bald streng und hieratisch (Taf. III), bald besonders elegant (Taf. IV), bald wiederum tänzerisch rhythmisiert (Abb. 1) erscheinen lassen. Erneut zeigt sich die Verwandtschaft des Schneidens mit dem Zeichnen: Auch Fontanas Schnitte sind kompositorische, auf die vorgegebene Instanz des Bildfläche bezogene ästhetische Setzungen.

Der ikonischen Ordnung der Schnitte steht eine andere Ordnung gegenüber, die im Fortgang von Mulas' Foto-Sequenz die Oberhand gewinnt. Es ist nicht die ikonische Ordnung der Bildfläche, sondern



Abb. 8 Lucio Fontana, *Concetto spaziale/Attese*, 1965, Detail. Berlin, Neue Nationalgalerie.

die performative Ordnung der Aktion – jener Aktion, die sich zwischen dem Körper des Künstlers und seinem Gegenüber ereignet. Hier unterwirft sich der Künstler den Gesetzen der Bildfläche nicht, sondern antwortet, die aufblitzende Waffe in der Hand, auf die Herausforderung der mächtigen leeren Leinwand mit einem Angriff – mit jenem Angriff auf das Medium, durch den das Bild, Robert Motherwell zufolge, etwas <bedeutet>.<sup>23</sup> In Mulas Bildfolge gewinnt das performative Bedeuten deshalb die Oberhand über das ikonische Bedeuten, weil die Kamera schließlich so nahe an die Schnittgeste heranrückt, dass die Totalität der Leinwand als maßgebliche Größe ikonischen Bedeutens aus dem Blick gerät. Unabhängig von einer solchen fotografischen Fokussierung, im Angesicht der *Tagli* selbst, überwiegt

jedoch die Erfahrung, dass der ikonische und der performative Aspekt der Schnitte ästhetisch perfekt ausbalanciert sind.

**Der Schnitt als Äußerung – und Fontanas rückseitige Notate** Sieht man Fontanas Schnitt-Geste unter dem Aspekt subjektiver Expression, wird deutlich, dass der Schnitt nicht nur ikonoklastisch ist, sondern zugleich eine ausdrucksästhetische Deutung der Kunst als Entäußerung ihres Autors unterläuft – oder diese Deutung zu radikalen Schlüssen zwingt. Denn wollten wir im Schnitt den Spiegel des Subjekts, das ihn hervorbrachte, erkennen, erwiese sich das Subjekt als eben jenes <Nichts>, das der Schnitt in der Leinwand erzeugt.

Den Schnitt als subjektiven Ausdruck aufzufassen, gewinnt allerdings an Plausibilität, sobald wir entdecken, dass Fontana die Rückseiten der *Tagli* mit überraschenden Notaten versah.<sup>24</sup> In ihnen manifestiert sich ein eigentümlich alltägliches Reden, das nicht zu der stummen Geste des Schlitzens passen will und das häufig beschworene Bild des Künstlers als <Zen-Meister> irritiert.<sup>25</sup> Die Notate – je eines pro Bild – kreisen um das *hic et nunc* von Tagesbefindlichkeiten, Unternehmungen, Vorlieben und Stimmungen: «Es gefällt mir, ein Tagedieb zu sein» (67T46), «Mozarts Zauberflöte, welches Wunder!! Schmerzt mich das rechte oder das linke Bein?» (67T52), «Ich warte auf den Gärtner der Seele» (67T70), «Nieren mit Petersilie bekommen mir nicht gut» (67T75), «Freihändig Fahrrad fahren tue ich gerne» (67T11), «Ich bin müde, ich gehe schlafen» (64T14), «Arbeiten, arbeiten, warum? Für wen? Zum Teufel mit der Arbeit ...» (67T57). Sie halten das Wetter, bestimmte Ereignisse oder schlicht den Wochentag fest: «Heute ist ein trauriger Tag ohne Sonne» (64 T 73), «Russische Raumsonde erreicht Venus» (66 T 119), «Teresita hat Autofahren gelernt» (64T27), «Der Einfluss Chinas auf die sowjetische Politik ... Marina Vlady in Rom» (64T48), «Heute ist Freitag, morgen Samstag» (64T17). Dann wieder werden Regeln und Weisheiten des Alltags aufgeschrieben: «Wenn es kalt wird, muss man die Heizung einschalten» (64–65T43), «Wer schläft, fängt keine Fische» (64–65T34), «Die Einsamkeit des Alters ist schlimmer als der Tod» (64T119), oder aber Bemerkungen zur Kunst notiert: «Die Pop-Art, wie langweilig» (64T109), «Wohin kommen wir mit der Kunst?» (66T99), «Verstehe ich wirklich nichts von Malerei?» (66T96). Es gibt Liedanfänge: «Mamma mia dammi cento lire che in America voglio andar ...»<sup>26</sup> (64T154) und Fragespiele: «Amerika wurde von Garibaldi entdeckt ... Esel!!» (64–65T1). Daneben finden sich aus jedem Zusammenhang gerissene Reihungen wie «Achtunddreißig, Neununddreißig, Vierzig» (66T77) oder «Heute, morgen, irgendwann» (64T12) sowie Wortspiele, z. B. mit dem eigenen Namen: «Fontana, Fontanella, Fontanone, Fontana»<sup>27</sup> (65T142), und immer wieder eigentümliche Formeln wie «1+1-LLTA3» (63T29) oder «1+1-ZXY» (63T35), wobei es sich dabei wohl weniger um Kalkulationen handelt, die entschlüsselt werden könnten, sondern um den Niederschlag derselben Lust am Reden und Kritzeln wie bei den übrigen Notaten. So steht neben der Formel «1+1-7777» als Kommentar: «Mir gefällt die Ziffer 7» (64T2) – mit der Folge, dass Fontana sie gleich viermal hintereinanderschreibt.

Was sich hier artikuliert, erscheint als Kehrseite – im wörtlichen wie im übertragenen Sinne – des Schnitt-Aktes. Das rückwärtig Auf-



geschriebene erweist sich als Versammlung von mehr oder minder Trivialem, das kaum etwas über das Individuum Fontana und gar nichts über die künstlerische Absichten der *Tagli* aussagt. Die Notate scheinen nicht in der referenziellen Funktion zu stehen, einen Inhalt mitzuteilen oder das Bild, auf dessen Rückseite sie geschrieben sind, in einen Sinnzusammenhang einzubetten, sondern vielmehr in der phatischen Funktion, auch dann etwas zu sagen, wenn einem gerade nichts einfällt, als sei das Ziel des Redens das Aufrechterhalten des Redeflusses selbst.<sup>28</sup> Dieser Redefluss trägt aber auch Züge einer Befreiung. Nach dem *«rite de passage»* der Durchquerung der Leinwand, angekommen auf der verborgenen Rückseite des Bildes, lässt es sich unbeschwert sprechen, darf sich das Ich ohne Repression in jener Tatsächlichkeit artikulieren, die das Banale, das Spielerische und das Unsinnige selbstverständlich und lustvoll einschließt.

Vor der Gegenfolie der rückwärtigen Notate, in die sich das Ich zerstreut, erscheint der Schnitt in die Leinwand als dessen Negation: als Ausdrucksballung, das nicht dieses oder jenes, sondern alles auf einmal zu *«sagen»* versucht, aber dadurch jeden bestimmbareren Inhalt preisgibt und sogar das Medium der Artikulation, den Bildträger, angreift. Was jedoch beides, die heitere Zerstreung und den stummen Schnitt, verbindet, ist die Unmöglichkeit, *«es»* – die Substanz, das Ganze, dasjenige, was die Welt und das Subjekt in Kontakt zueinander bringt – auszudrücken. Psychostrukturell verbinden sie sich in ihrer Eigenart, Intimität und Äußerlichkeit, Fülle und Nichtigkeit zusammenfallen zu lassen.

**Transzendenz und Immanenz des Unendlichen** Insbesondere in den rückwärtigen Notaten offenbart sich der schmale Grat, auf dem Fontanas Bildpraxis balanciert: Es ist der schmale Grat zwischen einer erhabenen Ästhetik des Nichts und der ernüchternden Tatsache, dass es sich um nichts anderes handelt als um durchlöcherne Leinwände. Wie das ausführliche Zitat, mit dem ich die Betrachtung der *Tagli* einleitete, verdeutlicht, ist sich Fontana dessen wohl bewusst: Wer in dem Schnitt die Dimension des Unendlichen erkennt, sieht sie – *«und sonst bleibt es eben ein Loch und Schluss»*. Die Fallhöhe zwischen der Beschwörung des Unendlichen und der bloßen Gegebenheit einer durchschnittenen Leinwand hängt nicht zuletzt mit Fontanas bildgeschichtlicher Stellung als modernistischem, nachmetaphysischem Künstler zusammen. Mittelalterliche oder frühneuzeitliche Inszenierungen von Schnitten und Öffnungen verweisen – wie die Beispiele von Heike Schlie in diesem Sammelband zeigen – auf christologische oder mariologische Ereignisse wie Empfängnis, Geburt oder Passion hin; insgesamt kreisen sie um das physisch-metaphysische Geschehen der Berührung von Irdisch-Materiellem und Göttlich-Immateriellem. Fontanas Schnitte indessen verweisen auf kein Transzendentes, ja noch nicht einmal auf etwas Außerbildliches, sondern lassen die inhärente Ambivalenz des Bildes selbst aufplatzen. Das Unendliche wird zu einer immanenten Größe. Es reformuliert sich als nicht stillzustellendes Unbestimmtes, das uns in der Schnitt-Öffnung begegnet. Denn was sich hier ereignet, ist nicht dingfest zu machen: faktisch nicht, da es ein Nichts ist, das sich öffnet, und systematisch nicht, da es sich begrifflich entzieht.

Fontanas widersprüchliche Verbindungen von Sein und Schein, Zerstörung und Schöpfung, Ende und Anfang, Geste und Form verwirklichen sich im Augenblick des Aktes, der die Leinwand öffnet. In diesem Augenblick berührt sich, was sich wechselseitig ausschließt, im Modus des *«excluded middle»*. Doch jenseits dieses Augenblicks bestehen diese Gegensätze, deren Vereinigung Fontana sich zum künstlerischen Ziel setzte,<sup>29</sup> weiter – mit der Folge, dass er den Akt des Löfferns und Schlitzens, einer Askese gleich, unausgesetzt wiederholte, insgesamt, wie der Werkkatalog für die Zeit von 1949 bis 1968 registriert, mehrere Tausend Mal.

1 Robert Motherwell, *«A Process of Painting»*; in: *The Collected Writings of Robert Motherwell*, hg. v. Stephanie Terenzio; New York, Oxford Univ. Press, 1992, S. 138. (Hervorhebungen Motherwell; Übersetzung hier und in allen folgenden Fällen, sofern nicht anders vermerkt: M.L.). – Für die Umarbeitung des Vortragsmanuskripts zum Drucktext waren die Kritik und die Kommentare der Teilnehmer/innen der Tagung *«Bild-Riss»* eine große Hilfe – besonders diejenigen von Alexander García Düttmann, Michał Haake, Mateusz Kapustka, Markus Klammer, Stefan Neuner, Heike Schlie, Gunnar Schmidt und Monika Wagner. Darüber hinaus danke ich Dieter Schwarz, der mir mit seiner umfassenden Fontana-Expertise etliche Fragen beantwortete. Meine Auseinandersetzung mit Fontana angestoßen und geprägt hat: Birgit Pelzer: *«Das Extime. Versuch über Lucio Fontana»*; in: *Lehmbruck, Brancusi, Léger, Bonnard, Klee, Fontana, Morandi. Texte zu Werken im Kunstmuseum Winterthur*, hg. v. Dieter Schwarz; Düsseldorf, Richter, 1997, S. 137–177. 2 Clement Greenberg, *«Modernist Painting»*; in: ders., *The Collected Essays and Criticism*, hg. v. John O'Brian, Bd. 4: *Modernism with a Vengeance, 1957–1969*; Chicago/London, The University of Chicago Press, 1993, S. 85–93. 3 Ebd., S. 89: *«in the name of the purely and literally optical»*. 4 Ders., *«On the Role of Nature in Modernist Painting»*; in: ders., *Art and Culture*; Boston, Beacon Press, 1961, S. 171–174, hier: S. 173: *«[...] the picture plane as a total object represents space as a total object.»* 5 Ders., *«After Abstract Expressionism»*; in: *Collected Essays* (wie Anm. 2), S. 121–134, hier: S. 131–132: *«Heute scheint es eine etablierte Tatsache zu sein, dass die irreduzible Essenz der Bildkunst allein in zwei grundlegenden Konventionen oder Normen besteht: in der Flachheit und in der Umgrenzung der Flachheit; und dass die Befolgung dieser beiden Normen genügt, um ein Objekt zu schaffen, das als Bild erfahren werden kann. Folglich ist bereits eine aufgespannte Leinwand ein Bild – wenn auch nicht notwendig ein gelungenes.»* 6 Jorge Luis Borges, *«Das Aleph»*; in: ders., *Das Aleph. Erzählungen 1944–1952*, übers. v. Karl August Horst und Gisbert Haefs; Frankfurt a. M., Fischer, 2001, S. 131–148. – Die ästhetische Erfahrung nähert sich der religiösen, wenn Greenberg schreibt: *«Das Ganze eines Bildes sollte idealerweise mit einem einzigen Blick erfasst werden. Seine Einheit sollte unmittelbar evident sein, und die höchste Qualität eines Bildes, das höchste Maß seiner Kraft, die visuelle Imagination zu bewegen und zu lenken, sollte in seiner Einheit begründet sein. Dies lässt sich nur in einem ungeteilten Augenblick der Zeit erfahren. In der wahren und angemessenen Erfahrung eines Bildes gibt es keine Erwartung; ein Bild [...] ist ganz da, wie eine plötzliche Offenbarung.»* (Clement Greenberg, *«The Case for Abstract Art»*; in: *Collected Essays* (wie Anm. 2), S. 75–85, hier: S. 80–81. 7 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*; Bern, Benteli, 1963, S. 110–111. 8 Clement Greenberg, *«Abstract, Representational, and So Forth»*; in: ders.: *Late Writings*, hg. v. Robert C. Morgan; Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 2003, S. 58–62, hier: S. 61. 9 Frank Stella, *«Working Space. The Charles Eliot Norton Lectures at Harvard University»*; in: *The Writings of Frank Stella. Die Schriften Frank Stellas*, hg. v. Franz-Joachim Verspohl, übers. v. Bernhard Jendricke in Zusammenarbeit mit Kollektiv Druck-Reif; Jena/Köln, König, 2001, S. 11–145, hier: S. 15. 10 Lucio Fontana; in: Carla Lonzi, *Selbstbildnis/Autritratto. Zur Situation der italienischen Kunst um 1967. Mit Carla Accardi, Getulio Alviani, Enrico Castellani, Pietro Consagra, Luciano Fabro, Lucio Fontana, Jannis Kounellis, Mario Nigro, Pino Pascali, Giulio Paolini, Mimmo Rotella, Salvatore Scarpitta, Giulio Turcato, Cy Twombly*; Bern, Gachnang & Springer, 2000, S. 143–144. – Lonzis Buch erschien im italienischen Original 1969 und ist eine Zusammenstellung von Interviews, die die Autorin ab 1965 mit den im Buchtitel genannten Künstlern führte. 11 Lucio Fontana, *Weißes Manifest*; zit. nach: Jole de Sanna, *Lucio Fontana. Materie, Raum, Konzept*; Klagenfurt, Ritter, 1995, S. 267. 12 Ebd. 13 Das erste gelöcherte Bild ist – nach der Nummerierungsweise des *Catalogo ragionato* – 49B1, das initiale Bild der Serie der sogenannten *Buchi* (siehe: Enrico

Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, 2 Bde.; Mailand, Skira, 2006). 14 *Lucio Fontana*; in: Tommaso Trini, «Gespräch mit Fontana»; in: *Domus*, 1968, Nr. 466, zit. nach: de Sanna 1995 (wie Anm. 11), S. 294. 15 Dazu ausführlicher, besonders hinsichtlich der (Dis-)Kontinuität des Zeichnens zwischen Vormoderne und Moderne: Michael Lüthy, «Universalität und Geschichtlichkeit des Zeichnens – am Beispiel von Egon Schieles Weiblichem Akt mit angezogenem linkem Knie»; in: *Linea. Vom Umriss zur Aktion. Die Kunst der Linie zwischen Antike und Gegenwart*; Ostfildern, Hatje Cantz, 2010, S. 154–165; Ausstellung: Zug, Kunsthaus, 21.11.2010–27.3.2011. 16 Zum bildstiftenden Akt der Linie im Zeichen ikonischer Differenz, siehe: Gottfried Boehm, «Ikonisches Wissen. Das Bild als Modell»; in: ders. *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*; Berlin, Berlin University Press, 2007, S. 114–140, bes. den Abschnitt «Schema – Bild», S. 118–128. 17 *Spaziali* (=Erstes Manifest der «Spazialisten», das neben anderen auch Fontana unterschrieb); zit. nach: *Lucio Fontana*, hg. v. Bernard Blistène; Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1987, S. 283; Ausstellung: Paris, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, 13.10.1987–11.1.1988. – Das undatierte Manifest entstand wohl 1948 oder kurz davor; vgl. dazu die Ausführungen von Giovanni Joppolo in ebd., S. 282. 18 *Lucio Fontana*; in: «L'Arte oggi», hg. v. Umberto Eco; in: *Artecasa*, Nov. 1965, zit. nach: de Sanna 1995 (wie Anm. 11), S. 11. 19 Alberto Oliverio: «The Influence of Science on the Work of Fontana»; in: *Lucio Fontana*, hg. v. Enrico Crispolti und Rosella Siligato; Mailand, Electa, 1998, S. 25–30, hier: S. 27; Ausstellung: Rom, Palazzo delle Esposizioni, 3.4.1998–22.6.1998. 20 Wenn die Bilder mehrere Schnitte aufweisen, lautet der Titel jeweils *Concetto spaziale/Attese (Raumkonzept/Erwartungen)*. 21 Peter F. Saeverin, *Zum Begriff der Schwelle. Philosophische Untersuchung von Übergängen*; Oldenburg, Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg, 2002, S. 11. 22 Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*; Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1999, S. 469. 23 Siehe das diesem Text vorangestellte Motto. 24 Diese Notate, die sich in Fontanas Werk beinahe ausschließlich auf den Rückseiten der *Tagli* finden, treten zum ersten Mal 1959 im Bild 59T31 auf («*Ho visto un volo di rondini*»); in der Folgezeit finden sie sich in unregelmäßigen Abständen, ab 1964 trägt fast jedes der Schnitt-Bilder eine rückwärtige Beschriftung. Auf Fontanas letztem Schnitt-Bild (68T143), unmittelbar vor dem Tod entstanden, steht rückwärtig «*Il treno fa ciuf ciufe l'auto pof pof ...*». – Crispolti, der Autor des Werkkatalogs, versteht die Notate als Teil der Signatur und der Titelbeschriftung *Concetto spaziale/Attesa* bzw. *Attese* (in: *Lucio Fontana. Catalogo ragionato* [wie Anm. 13], Bd. 1, S. 104–105, Anm. 146). Wie mir Dieter Schwarz mitteilte, schrieb Fontana die Notate dort auf die Leinwand, wo sie Platz fanden, oberhalb, unterhalb oder seitlich der Schnitte, ohne Präferenz. Vgl. dazu den Satz auf der Rückseite von 68T70, dessen vier Schnitte den größten Teil der Bildfläche in Anspruch nehmen: «*Non c'è più posto per scrivere*». Da die rückwärtige Gaze-Abdeckung, so Schwarz weiter, jeweils nur die Schnitt-Stellen abdeckt, werden die Notate nicht verdeckt, sondern bleiben sichtbar. Der *Catalogo ragionato* vermerkt eine frühe geschützte Papierarbeit (58CA16), die recto mit «*io sono un santo*» und verso mit «*io sono una carogna*» («*ich bin ein Heiliger*» – «*ich bin ein Aas*») beschriftet ist; Fontana hatte die Arbeit im Atelier und drehte sie je nach Stimmung auf die eine oder die andere Seite; die Reproduktion dieser Papierarbeit ist die einzige im Werkverzeichnis, die die Beschriftungen zeigt. Zumindest ein kleiner Katalog der Galleria Milano reproduziert, ohne weitere Kommentierung, eine Auswahl von vierzig Notaten in Fontanas Handschrift (*Io sono Fontana*, hg. v. Vincenzo Ferrari und Carla Pellegrini Rocca; Mailand, Graf. AZ, 1980; Ausstellung: Galleria Milano, 1980). Insgesamt wird den Notaten wenig Aufmerksamkeit zuteil; dass Crispoltis Werkkatalog sie in einer Fußnote behandelt, ist symptomatisch. 25 Enrico Crispolti, «Beyond Informel. The Sixties»; in: Crispolti/Siligato 1998 (wie Anm. 19), S. 240–247, hier: S. 241. 26 «*Mutter gib mir hundert Lire weil ich nach Amerika gehen will ...*»; anonymes Volkslied des späten 19. Jahrhunderts. 27 «*Brunnen, kleiner Brunnen, großer Brunnen, Brunnen*». 28 Mit den Begriffen der referenziellen bzw. der phatischen Funktion des Sprechens beziehe ich mich auf: Roman Jakobson, «Linguistik und Poetik»; in: ders., *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, hg. v. Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert; Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1979, S. 83–121, bes. S. 88–91. 29 Siehe oben, bei Anm. 11 und 12.

«Be a knife for me, and I, I swear, will be a knife for you: sharp but compassionate, your word, not mine. I didn't even remember that such a delicate, soft tone was allowed in the world, of a word with no skin (if you say it aloud a few times, you can feel salty hard earth as water starts pushing through its veins).»

Yair to Myriam in *Be my Knife*, David Grossmann

This article contributes to the concept of «the image split» on the occasion of a recent installation by the Belgian contemporary artist Berlinde De Bruyckere.<sup>1</sup> For her latest exhibition in Istanbul, the artist prepared an installation of wax figures inspired by an unusual document: a nineteenth-century photograph album, itself produced in Istanbul, comprising portraits of women displaying a scar at the height of the navel (fig. 1, fig. 1a).<sup>2</sup> The analysis of this particular artistic project allows us to extrapolate on various aspects of the Image/Split theme, also from a theoretical point of view, in particular the French orientated visual anthropology (*l'anthropologie visuelle*).<sup>3</sup> The vulnerable women of the album, veiled in accordance with Muslim custom, stand full to the front in a bourgeois interior containing textiles, richly decorated furniture, and knick-knacks. In some of the photographs we can make out organic remains preserved in formaldehyde. A profound tension is made manifest in these pictures. The gaze that rests upon the lens, and is delivered to the viewer almost as petrified, arouses a deep sense of alienation. Not only because these women's gaze is so fragile, but also because our own gaze is drawn to the intimate scar, the remnant of a surgical procedure, the nature of which we can only guess.

1. **The first pact. Image/split and Medusa/gaze** The French author Georges Didi-Huberman was one of the first art historians in the nineties to theorize profoundly the idea of «image and opening». <sup>4</sup> Doing so, he connected art history with anthropology, not so much for the sake of a new art history, but rather for the sake of rethinking our way of thinking about images: *la pensée figurée*. For this reason one speaks of Didi-Huberman's work in terms of an *anthropologie visuelle* («visual anthropology») and not of an «anthropology of the image» for example). <sup>5</sup> *La pensée figurée* sees in the dimension of the visual «openings» for plumbing its depths. Didi-Huberman starts from the notion that the image opens itself to the viewer like a portal: *l'image ouverte*. One of these openings, according to the author, is launched in the Christian paradigm: the creation of man in God's image. This unity, this *ressemblance*, however, has been lost in the Fall: it became *défiguration* or *dissemblance*. The history of *la pensée figurée* is thus determined by an

