

Erika Greber (München)

Portrait des Künstlers als Kunstwerk: Jiří Kolářs lettristische Serie *L'enseigne de Gersaint*

1. Zur Einleitung

Mit dem auf Antoine Watteau zurückgehenden Titel hat Jiří Kolář sein Opus in den Kontext der Malerei gestellt, genauer: in den Kontext der Metamalerei. Watteaus bekanntestes Gemälde *L'enseigne de Gersaint* präsentiert eine Vielzahl von Gemälden in dem wie eine Gemäldegalerie ausgestatteten Laden des Kunsthändlers. Kolářs gleichnamiges Werk¹ kreiert etwas Neues: eine Gemäldegalerie, die nicht vom Maler geschaffen ist, sondern vom Schriftsteller – vom Schrift-Steller: als Konkrete Poesie nämlich. Und bei dieser Reformulierung hat man es gegenüber der Bild-im-Bild-Struktur der monomedialen Vorlage mit einer plurimedialen Textbildserie zu tun, die sich überdies auf mehrere Künste bezieht: Malerei, Bildhauerei, Literatur und Musik. Indem die visuelle Poesie solchermaßen mit den verschiedenen Kunstsparten konfrontiert wird, erweist sich die ihr eigene Hybridität als produktiver Faktor beim Medienwechsel. Der Zyklus *L'enseigne de Gersaint* ist ein originelles, im Wortsinne spektakuläres Experiment mit Schrift in 'nichtsprachlicher' Form, Lesbarkeit in Sichtbarkeit (Evidenz) überführend.

Hier soll erstmals jenseits der bekannten Einzelstücke auch das Ensemble betrachtet werden. Die frühesten Blätter datieren ab 1959; erste Ausgaben erschienen ab 1966. Die Serie umfaßt 59 Künstlernamen auf 63 bzw. 65 Schriftblättern in alphabetischer Anordnung.² Diese Materialmenge böte Stoff für eine Monographie und läßt sich in der hier gebotenen Kürze nur ansatzweise explorieren. Allein die mannigfaltigen Einfälle zur Flächenstrukturierung, insbesondere zur (Un-)Lesbarmachung der Buchstabensequenzen und zur Pluralisierung der Leserichtungen – jenes Kunstmittel, für das U. Ernst den praktischen Begriff 'lesepermutativ' prägte³ – ergeben eine Verfahrenspalette, die zu erforschen den Rahmen sprengen würde. Der Fokus liegt auf der Makroanalyse und dem intermedialen Vergleich auf der Basis knapper Bildlektüren.

1 Der Werktitel war durchaus ins Tschechische überführt: *Gersaintiův vývěsní štít*, doch verständlicherweise hat sich der französische Werktitel etabliert, der auch nachfolgend benutzt wird, im Wechsel mit dem eingedeutschten Begriff *Aushängeschild*.

2 Die Werkausgabe und die früheren Teilausgaben weisen Variationen auf. Vier der Künstlernamen sind mit Dubletten repräsentiert, wobei die beiden Varianten teils stark, teils wenig differieren. Zwei weitere Stücke weichen von den Erstpublikationen ab, sind aber nicht im Doppel abgebildet. Der Status solcher Abweichungen ist undurchschaubar, da die Werkausgabe leider nicht wissenschaftlich ediert und kommentiert ist. Daher ist ebenfalls unklar, ob die (unverfügbare) Prager Originalausgabe bzw. die ersten Ausstellungen schon alle in der heutigen Werkausgabe versammelten Stücke umfaßten.

3 U. Ernst: *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*. Köln u.a. 1991.

Mithilfe starker Verkleinerung kann man wenigstens einige Exempel präsentieren,⁴ allerdings ohne die (als bekannt voraussetzbaren) Referenzkunstwerke; alle relevanten Details sind umschrieben.

2. Texte oder Bilder?

Der Bezug auf das Vorbild Watteau unterstreicht den Bildcharakter gegenüber dem Textcharakter und reklamiert die Konkrete Poesie hier für die Bildende Kunst. Dem entspricht auch der programmatische Hintergrund, Kolářs Konzeption der nichtverbalen "evidenten Poesie" (*evidentná poesie*), seit dem "Manifest der evidenten Poesie" 1959 entwickelt. Die Sammlungen *Evidente Gedichte / Evidentní básně* und *Stille Gedichte / Básně ticha* (1959, 1965) spielen nurmehr mit Resten von Sprache und benutzen Bedrucktes zu Collagen. Unter dem Leitbegriff des Sehens rückte Kolář (1914-2002) sein dichterisches Schaffen von der bedeutungshaften, stets semantisierten Sprache ab und wandte sich der Optik und der als nichtsemantisch empfundenen materiellen Seite der Zeichen zu. Eins der von Kolář durchgespielten Probleme ist die zwischen Konkretion und Abstraktion begrifflich-konzeptuell bestehende Spannung. Die Aufgabe der radikalen Entsemantisierung des Buchstabenmaterials und das Programm der Nonverbalität führten ihn weit vom Mainstream der Konkreten Poesie, besonders von der Spracharbeit der deutschsprachigen Konkretisten, weg.

Für *Gersaints Aushängeschild* entwirft Kolář ein besonderes Verfahren: Die Buchstaben bilden nicht Wörter, sondern Namen⁵ und besitzen daher keine Denotate, sondern haben Verweisungsfunktion. Die Namen sind semantisch quasi leer (abgesehen von den seltenen sprechenden Namen), jedoch kulturell besetzt, und für den Kenner tragen sie auch medienästhetische Information. Dieser Kunstgriff ermöglicht die Beibehaltung von sinnhafter Schrift bei gleichzeitigem Verzicht auf konventionelle Sprache (eine nicht ganz leicht zu denkende Kombination, wie das Pendant zeigt, die zum Non-

4 Die Bildzitate sind – proportional verkleinert und somit in der (asymmetrischen oder symmetrischen) Flächenaufteilung unverändert – aus der Werkausgabe entnommen (Seitenangaben erübrigen sich wegen der alphabetischen Folge): Gersaintův vývěsní štít. In: *Dílo Jiřího Koláře*. Bd. 6: *Básně ticha*. Hg. v. V. Karfík. Praha 1994, S. 85-149. Die beste Alternativquelle bildet die fast komplette französische Ausgabe: *L'Enseigne de Gersaint*. In: J. K.: *Poèmes du Silence 1959-1964*. Paris 1988, S. 79-130. Sekundärliteratur ist spärlich: fast nur Essays in Ausstellungskatalogen, jeweils nur wenige Sätze zum Zyklus oder zu Einzelblättern.

5 Eine einzige Ausnahme, vermutlich aus Umarbeitung resultierend: Das FONTANA-Blatt gibt es in zwei Varianten; die in der Werkausgabe auftauchende (eventuell spätere?) enthält neben *fontana* einen zweiten Riß mit dem Buchstabenmaterial *jeden*, tschech. für Kolář Kolář 'eins', 'einer'. Dieser Text müßte übersetzt werden, oder aber er ist in anderen Sprachkontexten anderen Deutungen ausgesetzt (im Deutschen rätselt man dann über 'jeden'). Bei der Originalbedeutung denke man an den Status der 1 als Prim und Basiselement von Kombinatorik – der zentralen Strategie des Künstlers (Segmentierung und Zerstückelung in Einzelelemente, Rekombination, Collagieren). Die im Umlauf befindlichen Fassungen differieren auch in der Machart: Schreibmaschinentype, Farbstärke, Anzahl und Lesbarkeit der Buchstaben. Eine potentielle Bildvorlage (rot, mit zwei Schnitten) findet sich unter der Internetadresse <http://www.artnet.com/Galleries/Artists_detail.asp?gid=433&aid=6335>.

sense tendierende Vorsprachlichkeit der Lautpoesie). Zu sehen sind die Namen in konstellativer konkretistischer (lettristischer)⁶ Gestalt – als Bilder.

Die Entfernung von Sprache und Annäherung ans Bild läßt sich auch daran ermessen, daß das Opus keine Übersetzung und keine Erläuterungen brauchte und in international verständlichen Parallelausgaben in verschiedenen Ländern erscheinen konnte. Wie ein Werkkatalog eines Bildenden Künstlers. In Kolářs *Aushängeschild* ist die vielbeschworene Transnationalität der Konkreten Poesie wirklich als sprachunabhängige Visualität eingelöst.

Am Umgang der Kunstwelt mit den Werktiteln zeigt sich, daß die Werke teils als Bilder, teils als Texte behandelt wurden. Die einzelnen Künstlernamen sind nicht immer (wie auf den Originalblättern) an bestimmter Stelle ins Blatt integriert, sondern in den verschiedenen Ausgaben ganz verschieden plaziert oder auf ein Vorsatzblatt ausgelagert;⁷ d.h. der Titel wird als variabler abtrennbarer Paratext aufgefaßt. Manche dieser Ausgaben dürfte Kolář autorisiert haben (Genaueres weiß man nicht; die noch laufende Werkausgabe läßt editionsphilologische Standards vermissen). Die Namensschreibung in den Werktiteln variiert lokal leicht (frz. Varèse, Dostoievski etc.), bei unverändert originale Buchstabenset im Korpus, das also 'unübersetzt' bleibt (tschech. Vares, Dostojevský etc.). Im vorliegenden Aufsatz werden zur Vermeidung von Mißverständnissen folgende Namensregeln angewandt: international gängige Schreibweise oder deutsche wissenschaftliche Transliteration; Normalschrift für die realen Personen und (wie im Original) Kapitälchen für die Titelnamen und kursive Kleinbuchstaben für die lettristischen Textkorpora.

Auch am Umgang mit dem Buchstabenmaterial ist zu sehen, ob die Schrift als visuelles Element und Farb- / Bildwert gedacht wird. Kolářs lockerer Gebrauch von diakritischen Zeichen beweist, daß es ihm eher auf Textur-Effekte als auf konsequente Schreibregeln ankommt.⁸ Was die Blattkomposition angeht, war beim Erstdruck die

6 Der Lettrismus-Begriff ist für Kolář nicht im Sinne der spezifischen Unterströmung der Visuellen Poesie zu verstehen (der er nicht angehörte), sondern als allgemeinerer Terminus, etwa gleichbedeutend zu 'konkretistisch'. Dieser Terminus taugt jedoch nicht zum Leitbegriff in einem Intermedialitätskontext, wo schon im Aufsatztitel die Medien Gemälde / Schrift markiert werden müssen. Anders in einem Argumentationskontext, in dem es um die Ausdifferenzierung des Genres Bildgedicht ('konkret' / 'normal'); vgl. E. Greber: Das konkretistische Bildgedicht. Zur Transkription Bildender Kunst in Konkrete Poesie. In: *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*. Hg. v. R. Lüdeke u. E. Greber. Göttingen 2004, S. 171-208.

7 Auf den Originalblättern waren die Künstlernamen wohl links oben in Kapitälchen angebracht, wie sich aus den spärlichen zugänglichen Spuren schließen läßt (sieben Kopien in: J. Kolář u. J. Chalupecký: *Jiří Kolář*. Alfortville: Revue K, 1987, S. 43, 46-51). Die Kasseler Edition hat lauter titellose Blätter mit einem Vorsatzblatt; in der Pariser Buchausgabe stehen die Namen in Kapitälchen zentriert oberhalb, in der Werkausgabe in Normalschrift mit Unterstreichung zentriert unterhalb.

8 Durch die Manipulation der Diakritika kann Kolář Textur und Farbwirkung deutlich beeinflussen: seriell getippt, machen o/ó oder s/š einen großen Unterschied. Dies betrifft Tschechen, Franzosen, Spanier, Polen, Russen, Ungarn und Rumänen (weggelassen gemäß internationalem Usus bei Brancusi/Brâncuși und Vasarely / Vásárhelyi; beibehalten bei Bartók, Klíma, Lautréamont, Malevič, Mallarmé, nicht aber bei Miró; hybridisiert wird tschech. Šíma, international als Sima geläufig, hier: *síma*). Kyrillische Schrift ist nach tschechischen Regeln in Lateinschrift transkri-

originale Schreibmaschinentype maßgeblich, so daß die Blattflächen je nach Motiv unterschiedlich gefüllt sind;⁹ bei späteren Reprints ist hingegen die Motivgröße oft dem Ausschnitt angepaßt, so daß die Buchstabengröße differiert. Da ist die Letterntextur dann nicht mehr auf das schreib- / lesetechnische Gleichmaß des Tippens und Buchlesens angelegt, sondern zielt auf optischen Gesamteindruck – aus dem Schriftblatt wird Kunstrepro.¹⁰ Die für die vorliegenden Bildzitate notwendige starke Verkleinerung läßt übrigens die gestalthaften Konturen stärker als in der Originalgröße hervortreten.

Als Ironie der Geschichte kann verbucht werden, daß Kolář mit *L'enseigne de Gersaint* in der Kunstgeschichte nicht Furore machen konnte, sondern seinen historischen Rang der Collage – 120 Techniken samt neuerfundenen Termini¹¹ – verdankt. Dies hängt unterschwellig auch mit seinem Namen zusammen: *Kolář* klingt in westlichen Ohren wie *Collage*.

3. Ikonizität

Die bekannten Musterbeispiele aus der Serie – am verbreitetsten sind ALBERS und BRANCUSI – gehören alle zu einem bestimmten Typus, was bis heute die Vorstellung von Kolářs Stil (einseitig) prägt.

Zwölf Einzelstücke sind durch Ausstellungen, Anthologien und Studien zur Konkreten Poesie bekannt geworden. Den Maßstab setzten die Pionieranthologien der internationalen *Concrete Poetry* von Emmett Williams 1967 und Mary Ellen Solt 1968 mit der Wahl von ALBERS, BRANCUSI und TINGUELY, dann die 1969 in Kassel gedruckten *10 Blätter aus "Gersaints Aushängeschild"*, nämlich: ALBERS, BRANCUSI, S. & R. DELAUNAY, DUCHAMP, KANDINSKY, KLEE, KUPKA, MALEWITSCH, MONDRIAN, SCHWITTERS. 1972 brachte S. J. Schmidt den BRANCUSI, Kl.-P. Denker mit Rekurs auf tschechische Quellen neben ALBERS noch FONTANA.¹² U. Ernst hat fallweise mit wechselnden Exempeln gearbeitet: in der legendären Wolfenbütteler Ausstellung figuriert TINGUELY als Beispiel für die mimetischen Tendenzen von

biert. Die Transliteration variiert in den Länderkontexten selbstverständlich stark, was auch Einfluß auf die Position in der alphabetisch gereihten Serie hat (tschech. Bělyj, frz. Biély) und Kulturnix zeitigt (die Werkausgabe stellt CHLEBNIKOV trotz C unter K; wohl orientiert an frz. Khlebnikov).

- 9 Die Originale hatten in der Regel DIN A4-, in Einzelfällen auch kleineres Format. Die Größe ist nur in guten Kunsteditionen vermerkt, nicht in der Werkausgabe, was einmal mehr den unangemessenen Umgang mit Mediengrenzen überschreitender Kunst belegt.
- 10 So beispielsweise die gesamte französische Ausgabe und die (sicherlich ebenfalls von Kolář autorisierte) Katalogseite mit sechs Motiven in *Jiří Kolář. Monografie mit einem Lexikon der Techniken*. Hg. vom Institut für moderne Kunst Nürnberg. Zirndorf 1979, S. 28, Abb. 31-36.
- 11 Vgl. ebd. den unpaginierten Mittelteil.
- 12 S. J. Schmidt (Hg.): *konkrete dichtung – texte und theorien*. München 1972, S. 28. – K.-P. Denker: *Text-Bilder. Visuelle Poesie international von der Antike bis zur Gegenwart*. Köln 1972, S. 72-74.

Konkreter Poesie,¹³ in der Schau der Wuppertaler Forschungsstelle ist die IX. Abteilung "Tschechoslowakei" mit dem KANDINSKY bestückt,¹⁴ und in seiner jüngsten Monographie gewinnt Ernst dem wohlbekannten ALBERS durch Zuordnung zur alteuropäischen Tradition der Namenslabyrinth einen neuen Aspekt ab.¹⁵

Wesentlich ist die Feststellung der mimetischen Ausrichtung. Alle kanonisierten Einzelstücke stehen für eine konsequente Nachahmung der Bildenden Kunst im Medium der Schriftkunst. Kolář hat es verstanden, den typischen Stil des jeweiligen Künstlers verblüffend genau zu treffen, so daß evident wird: Dies soll ein Albers, ein Mondrian, ein Tinguely sein (vgl. Abb. 1-5, 17-18). Oder wo kein typischer, durchgehender Individualstil herrscht, ist ein hervorstechender Zug oder ein markantes Einzelwerk aufgegriffen. Etwa bei SCHWITTERS die Collagentechnik. Oder bei DUCHAMP das charakteristische Motiv von Rahmung und Fenster (mit der Implikation des *ready-made*), das zugleich auf ein spezifisches Einzelwerk verweist (nämlich *Fresh Widow*, abgewandelt von 'French Window', 1920/1964).¹⁶ Kolář entwirft Embleme von Autorstilen (*à la manière de*), und ob ein Stil oder ein bestimmtes Einzelwerk imitiert wird, ist dabei nur intertextualitätstheoretisch informativ (Systembezug vs. Werkbezug), es tangiert nicht die Ikonizität als solche. In jedem Falle sind repräsentative, charakteristische oder idealtypische Kunstwerke imitiert, und die Transposition vom einen ins andere Medium geht einher mit einer ikonischen Abbildung des Vorbilds.

Die in der Rezeption feststellbare Präferenz für ikonische Repräsentation ist verknüpft mit der ausschließlichen Auswahl von Bildenden Künstlern. Denn Bildende Kunst ist im visuellen Medium der Konkreten Poesie augenfällig nachahmbar. Dabei ist dies keineswegs simpel oder uninteressant; ganz im Gegenteil ist es, wie andernorts genauer dargelegt,¹⁷ auch intermedialitätstheoretisch hochkomplex, handelt es sich doch um Bildgedichte (Skulptur-, Architektur- und Gemäldegedichte) in Form von Konkreter Poesie. Daher auch um neuartige Formen von Ekphrasis, von sprachlicher Rekreation eines Kunstwerks.¹⁸ Die Repräsentation eines Objekts / Bilds durch ein Textbild ist ein doppelstufiges, intersemiotisches Verfahren: Nachbildung eines bereits artifiziell und semiotisch strukturierten und medial geformten Dings – Bild eines Vor-bilds im Wortsinne. Im Hinblick auf die Rolle der Schrift läßt sich die hier praktizierte ikonische Verschriftung von Bildender Kunst im Begriff der Transkription terminologisch neu fassen.¹⁹

13 J. Adler u. U. Ernst: *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*. Weinheim 1987. ³1990, S. 281, Abb. 98.

14 U. Ernst: *Konkrete Poesie. Innovation und Tradition*. Wuppertal 1991, S. 122, Abb. 78.

15 U. Ernst: Labyrinth aus Lettern. Visuelle Poesie als Konstante europäischer Literatur. In: U. E.: *Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang. Beiträge zur Theorie und Geschichte der visuellen Lyrik*. Berlin 2002, S. 225-252, hier S. 246 (Erstfassung 1990).

16 Für Findigkeit bei der Ermittlung der Bildvorlagen geht ein Dank an Marlene Zöhrer.

17 Vgl. Greber: Bildgedicht (wie N. 6).

18 Ebd., bes. Abschn. 5, S. 191f.

19 Ebd., bes. Abschn. 4, S. 189f.

Bei den Malern-Kunsttheoretikern, zu deren Theorien Kolář – der ja ein äußerst vielseitiger und an Programmatik und ästhetischer Reflexion interessierter Künstler war – Affinitäten hat, dürften konzeptuelle Aspekte eine Rolle spielen. Das gilt selbstverständlich für Malevič und Kandinsky oder für Fontana, aber auch für ausgefalleneren Namen wie den polnischen Konstruktivist Władysław Strzemiński. Dessen postum erschienene Theorie des Sehens (1958), die u.a. den Gedanken einer Konstruktion des Sehens entwickelt, berührt sich mit Kolářs noetischer Grundkonzeption von Kunst als Erweiterung von Erkennen und Wahrnehmen. Stilistisch gibt es Übereinstimmungen im Konzept der Textur (Faktur),²⁰ vor allem in den "unistischen" Kompositionen der 30er Jahre (vgl. Strzemińskis Manifest "Unismus in der Malerei"²¹), deren haptische Faktur nun im STRZEMIN´SKI-Blatt (Abb. 5) mit der changierend texturierten Buchstabenfläche nachgeahmt ist.

Ein ikonisch geprägter Konkretismus gewinnt also am Material der Bildenden Kunst die unmittelbarste Evidenz, während die Relation zur Musik und Literatur weitaus gebrochener wirkt. Solchermaßen bestätigt sich die im Zyklustitel eingebrachte malerische Titel-Allusion und Kolářs Anlehnung der Idee der 'evidenten Poesie' an die Bildkunst. Die gleichwohl in der Serie enthaltenen nichtbildnerischen Künste und nichtikonischen Formen der Repräsentation sorgen für eine Irritation der geläufigen Vorstellung von Kolářs Nachahmungsstil (s.u.).

4. Zum Portraitbegriff. A Portrait of the Artist as Artifact

Unter dem Begriff des Portraits erschienen Teilausgaben der Serie;²² Kolář stellte explizit den Genrebezug her: "Evokationsgedichte von Porträten abstrakter Maler, Porträte aus Namen der Dichter und Musiker".²³ Dabei verortet sich die Serie natürlich im allgemeineren Kontext von Kolářs Experimenten mit dem Portrait, die berühmten Rollagen, Intercollagen etc., wobei man wohl vor allem an die Mona-Lisa-Verfremdungen denken wird. Für *L'enseigne de Gersaint* ist der Portraitbegriff aber abzuwandeln.

Gesichter sind in dieser Portraitgalerie nicht zu sehen. Einzig DUBUFFET ist per Figur / Kopf gestaltet.²⁴ Kolář hat sogar darauf verzichtet, ein mit "Ritratto di Marcel Du-

20 Dazu im Katalog Władysław Strzemiński 1893-1952. Kunstmuseum Bonn. Köln 1994, bes. S. 55.

21 In: Władysław Strzemiński. Kunsthalle Düsseldorf. Düsseldorf 1980, S. 23-36.

22 "Porträts von Malern" hieß die deutsche Auswahlgabe *Gersaints Aushängeschild* (Titelliste edition boczkowski, Kassel 1969). Die französische Ausgabe sprach von "une galerie de portraits typoscrits emblématiques de peintres et de sculpteurs abstraits" (sic! die Musiker und Literaten sind ignoriert) [Kolář: *Poèmes* (wie N. 4), S. 224].

23 J. Kolář: Vielleicht etwas, vielleicht nichts. In: *Jiří Kolář*. Kestner-Gesellschaft Hannover 1969, S. 18-21, hier S. 18. – "Ich versuche neue Porträt-Möglichkeiten" (zitiert bei M. Lamač u. D. Mahlow: *Jiří Kolář*. Köln 1968, S. 51).

24 Für DUBUFFET gibt es in der Werkausgabe zwei Varianten: (1) ist eine Ganzfigur, die an die bunte Plastik *Beniquet trompette* von 1967 erinnert; (2) ist ein Gesicht – nicht etwa das Dubuf-

champ"²⁵ betiteltes Blatt in den Zyklus aufzunehmen, das mittels der Initialen *md* jenes Bärtchen und Schnurrbärtchen nachstellt, mit dem Duchamp die Gioconda persifliert hatte, und hat im Zykluskontext für DUCHAMP das erwähnte Fenstermotiv gewählt. Weitere Beispiele (in der alphabetischen Ordnung des Zyklus): Das ALBERS-Quadrat zitiert Albers' *Homage to the Square*, für BRANCUSI steht eine bildhauerische Silhouette, bei CALDER kommt das Mobilé zum Einsatz, FONTANA erfordert die Schnitte der *concetti spaziali*, bei KAFKA bröckelt eine Mauer,²⁶ bei STOCKHAUSEN könnte man an eine Partitur mit Gruppen von Klanggeräuschen und Tempi denken, zu VASARELY gehören die dynamischen Op Art Rhomben (vgl. Abb. 4, 6, 17, 18).

Kurzum, es geht um das Nachbilden eines (konkreten oder idealtypischen) vom Künstler geschaffenen Kunstwerks: Portrait des Künstlers als Kunstwerk.

Mit der Anleihe bei Joyce befindet man sich durchaus auf den Spuren von Kolářs Poetik, denn Joyce war für ihn der Inbegriff der modernistischen Erneuerung. "Der Künstler nach Joyce muß sich für alles interessieren und muß begreifen, daß der Lauf der Welt ihm gebietet, alles anders zu machen".²⁷ Erwartungsgemäß gibt es auch in der Portraitgalerie einen JOYCE (Abb. 7). Die Motivgestaltung läßt an ein Gehirn denken und damit an die Formen der Bewußtseinsdarstellung, für die der *Ulysses* berühmt ist.²⁸

Die Formel "A Portrait of the Artist as Artifact" unterstreicht die Verschiebung des Portraitbegriffs bei Kolář. Will man die Repräsentation einer Person durch einen Gegenstand generisch bestimmen, könnte man von einer Art 'Portraitstilleben' sprechen. Wichtig erscheint auf alle Fälle die Anbindung der Portraitserie an den Diskurs der Malerei; die Anbindung an die literarische Ekphrasis der Portraitlyrik sucht Kolář nicht (am berühmtesten Marinos barocke *Galleria*; zeitgenössisch der 1934 in Kroatien publizierte Sonettenzyklus *Medal'ony / Portraitmedaillons* des russischen Futuristen Igor' Severjanin mit Gedichten auf Bizet, Rossini, Grieg, Gogol', Tjutčev, A. K. Tolstoj u.a.).

Die Portraitkonzeption entfernt sich maximal vom Personenportrait: statt Abbilden der Gesichtszüge ein Abbilden der für den Künstler charakteristischen Stilzüge. Oder sogar eine Problematisierung von Abbildung in jenen Fällen, wo Anhaltspunkte für Vor-

fets, sondern eins seiner grinsenden Strichgesichter. Vgl. dazu *Jean Dubuffet – Figuren und Köpfe. Auf der Suche nach einer Gegenkultur*. Saarland Museum Saarbrücken. Ostfildern-Ruit 1999.

25 So in dem – von Kolář mitedierten – Kunstband der Mailänder Galleria Schwarz (*Jiri Kolar. L'arte come forma della libertà*. Hg. v. A. Schwarz u.a. Milano 1972, Abb. 93).

26 Daß sie bröckelt, nämlich ein einzelnes *a* heruntergefallen ist, sieht man nicht auf jedem Reprint. Sogar in der Werkausgabe fehlt dieses Detail. Beim Stichwort Kafka muß man Kolářs Collagenserie *La Prague de Kafka* hinzuziehen, die in Zusammenarbeit mit Michel Butor entstand (publiziert in: M. Butor: *L'oeil de Prague*. Paris 1986, S. 79-143).

27 J. Kolář: Über moderne Poesie und über sich selbst. In: *Kolář. Monografie* (wie N. 10), S. 180-193, hier S. 183; s. a. S. 180 u. S. 184.

28 In dem bekannten (nur mittelbar auf Joyce zurückgehenden) Schema zu den Einzelkapiteln ist "the brain" (in der Organ-Spalte) dem in der Nationalbibliothek spielenden 9. Kapitel "Scylla and Charybdis" zugeordnet.

lagen täuschen. Insofern wird der Zyklus nicht nur als Portraitexperiment, sondern auch als mediensemiotische Exploration interessant.

Festzuhalten ist, daß die Poetik von *L'enseigne de Gersaint* durch eine – vom Bezug auf die 'durchbuchstabierten' Künstler gestiftete – grundsätzliche Doppelstruktur gekennzeichnet ist. Diese läßt sich in den Konzepten der Intertextualitätstheorie (mit weitgefaßtem, Musik und Bild umschließendem Textbegriff) verhandeln. Insofern alle Prätexte (Prämedien) einem Medienwechsel unterliegen (Musik, Literatur, Bildende Kunst transformiert zu Visueller Poesie), kommt die Intermedialität hinzu; im Falle von Malerei kann der spezifischere Begriff der Interpikturalität angesetzt werden. Diese Doppelstrukturiertheit korrespondiert im übrigen der Idee der Collage, die per definitionem intertextuell verfährt. Vorlage und Remake werden hier gewissermaßen imaginär collagiert, gemäß dem für Kolářs Collagen charakteristischen "Prinzip der Konfrontation".²⁹ Auch bei unidentifizierter Vorlage ist die intertextuelle und intermediale Prägung nicht wegzudenken – jedes Stück hat ein Doppelgesicht.

5. Medienwechsel (Musik / Literatur vs. visuelle Künste)

Da das Ensemble nicht nur Maler, Bildhauer und Objektkünstler, sondern auch Dichter und Romanciers sowie Komponisten umfaßt und die Stilpalette von Abstraktionismus bis zur Figürlichkeit, von Wortkunst bis zur Erzählkunst, von Zwölftonmusik bis Folklore reicht, bietet sich ein ungewöhnliches Vergleichsmaterial zur Erforschung intermedialer Übersetzung.

Die Mediendifferenz ist im Falle von Musik und Literatur stark spürbar. Während für die Bildenden Künstler relativ klare Images vorliegen, scheint es bei den Literaten und Musikern völlig arbiträr zuzugehen. Warum gibt es bei DOSTOEVSKIJ regelmäßige horizontale Strichlinien mit frei verteilten Einzelbuchstaben (wie Zeilen in einer Fibel) und bei PROUST unregelmäßige vertikale, entlang einer Achse nach oben und unten gehende aus Lettern gefügte Streifen (wie eine verzerrt gespiegelte urbane Skyline)? Warum hat BAUDELAIRE ein starr wirkendes massives Quadratgefüge und RIMBAUD ein gestaffeltes Set von fragilen quadratischen Rahmen? Warum sieht man bei BARTÓK eine Sequenz sich gabelnder Linien (wie eine weitverzweigte Antenne) und bei VARÈSE gleichförmige längliche Quader (so etwas wie senkrechte und querliegende Bücherrücken) und bei POUSEUR ein zackendurchzogenes Viereck (einen hyperstilisierten Baum oder ein durchkreuztes Schild)? Oder ist etwas völlig anderes zu sehen? Jede Beschreibung ist schon eine Interpretation.

An der Entschlüsselungsschwierigkeit wird zweierlei deutlich. Erstens fehlen klare Indizien für die Prätextwahl: ist es ein konkretes Werk, ein Schreib- oder Musikstil, ein bestimmtes Genre, ein einzelnes Motiv,³⁰ ein sprechender Name, vielleicht die Partitur

29 Lamač u. Mahlow: *Kolář* (wie N. 23), S. 30.

30 Semantik dürfte am unwesentlichsten sein, bedenkt man Kolářs Orientierung an der Verfahrenstechnik. Vgl. auch seine Selbstaussage: "Oft habe ich mich dabei ertappt, daß mir so etwas wie ein Detail im Gedächtnis haften blieb, und noch öfter und noch mehr interessierte mich immer die technische Seite. Wie eine Sache geschrieben oder gemacht war. Bei einem Bild war es im-

oder das Manuskript, womöglich ein Detail aus der Künstlerbiographie – woran hat sich Kolář orientiert? Die Bandbreite der produktionsästhetischen Möglichkeiten ist riesig, ebenso zahlreich sind die Fettnäpfchen für den Betrachter, der sich womöglich als Bildungsbanause outet. Zweitens fehlt überhaupt ein Code für die intermediale Übersetzung von Text bzw. Musik ins plurimediale Medium der Visuellen Poesie. Man kann das Problem der Auflösung von Kolářs Umcodierungen mediensemiotisch beschreiben, aber nur schwer eine Decodierung leisten. Die medienkomparatistische Forschung steht hier noch am Anfang.

Die Zusammenstellung von vier Komponisten (Abb. 9-12) veranschaulicht die Schwierigkeiten. Selbst innerhalb einer Gruppe wie der Neuen Wiener Schule (SCHÖNBERG, WEBERN, BERG) lassen sich kaum parallele Verfahren feststellen. Gemeinsam ist allenfalls der viel zu unavantgardistisch wirkende Graphikstil. Welche Seite des stilistisch vielseitigen Schönberg wäre mit der ruhigen Raumkomposition aufgerufen? Warum arbeitet Kolář nicht mit markanten Erkennungssignalen wie Reihenstrukturen und Krebsumkehrung, die sich wirklich leicht visualisieren ließen? (Oder steht Schönberg hier womöglich gar nicht als Komponist, sondern als Maler, sollte man an die Blaue Brücke denken?) Oder wie korrelieren die kompakten starren Formen bei Webern mit dessen transparenter, bizarrer, karg-minimalistischer Ästhetik? Wie stehen die rundorganischen Formen bei Berg mit dessen konstruiertem Zwölftonstil in Verbindung? (Man könnte es für ein Stilbild des Tachismus halten, und allzusehr gleichen sie den Wolkenflecken auf dem Malerblatt für ŠIMA. Eine etymologische Alternativlektüre: einsamer Mensch zwischen drei *Berg*-Formationen aus Vogelperspektive.)³¹ Daneben dann STRAVINSKY: eine ebenfalls zu harmlos wirkende Komposition, die man immerhin auf die modernistisch verarbeiteten Folkloremotive zurückführen kann.

Wieder kommen grundsätzliche Fragen zum Verhältnis zwischen diesen realisierten 'Klangbildern' und den akustischen 'Klangbildern' auf: Soll man mehr an die Vokal- oder an die Instrumentalwerke denken? An Kammermusik oder Orchester? An ein einzelnes epochemachendes Werk? Womöglich an ein Lieblingswerk von Kolář? An die produktionsästhetische Seite der Konstruktion oder an die rezeptionsästhetische Seite des Höreindrucks (bei der Musikavantgarde ja radikal verschiedene Seiten)? Handelt es sich um Repräsentation von Tonfolgen, von Satzstrukturen, von Kompositionsmethoden, von interpretativen semantischen Komplexen? In mancher Hinsicht können die Forschungen zur Visualisierung von Lautpoesie (bes. Michael Lentz' Typologisierungsvorschläge³²) Anregungen geben, doch ist die im Musik(er)portrait vollzogene Verschriftung eine völlig andere als die lautpoetische Renotationsproblematik.

mer mehr die Struktur als der anekdotische Gehalt. Nie ist mir eingefallen, mich für den anekdotischen Gehalt eines Pollock-Bildes zu interessieren; mich hat immer nur interessiert, wie seine Bilder gemacht sind" [Kolář: Poesie (wie N. 27), S. 191].

31 Falls nicht Alban Berg gemeint sein sollte, sondern der Architekt Max Berg oder der vergessene österreichische Künstler Werner Berg, wird die Referenz nicht durchsichtiger.

32 M. Lentz: *Lautpoesie / -musik nach 1945. Eine kritisch-dokumentarische Bestandsaufnahme*. Wien 2000. Darin bes. Kap. 14: Stimme und Schrift. Zur (Re-)Notationsproblematik der Lautpoesie. Ein Typologisierungsvorschlag. Und Kap. 15: Lautpoesie / -musik. Zur Typologisierung der Sprache-Musik-Problematik.

Der analytische Ansatz bestünde notabene nicht darin, diese bekanntlich sehr verschiedenen Komponisten zu homogenisieren, sondern danach zu fragen, ob ihre (im Begriff der Wiener Schule angezeigten) musikästhetischen oder musikgeschichtlichen Gemeinsamkeiten sich irgendwie mediensemiotisch niederschlagen. Hat Kolář für die intermediale Transposition irgendeinen Code angewendet? Einen Code, den nur eine interdisziplinäre Zusammenarbeit von Musik-, Kunst- und Literaturwissenschaftlern knacken kann?

Oder sind es einfach schlechte Machwerke, hat Kolář für die Transposition avantgardistischer Musik kein Talent, keine ästhetisch überzeugenden Einfälle? Es scheint die reine Willkür zu herrschen. Arbitrarität im doppelten Sinne.

Eine evidente motivierte (also ikonische) Beziehung liegt hier jedenfalls nicht mehr vor. Der von den kanonisierten Malerblättern her bekannte Schlüssel der Ikonizität schließt hier nicht auf. In Kolářs *evidentná poesie* gibt es also auch ein gegenläufiges Experimentieren mit einer Form des Nonverbalen, die mediensemiotisch betrachtet 'inevident' ist. Der Medienwechsel resultiert in Rätsel- und Suchbildern. Zum *paragone* scheint Kolář nicht wirklich anzutreten, auch wenn der Wettstreit der Künste eigentlich im Intermedialitätsprogramm des Zyklus angelegt wäre.

6. Graphische Musik, Visuelle Literatur

Ein Zwischenmedium der intermedialen Transposition bildet eventuell die Papierform der Tonkunst: die visuelle Notation der Partitur – sozusagen als Pendant des von Kolář benutzten Mediums Konkrete Poesie. Ebenso sind in der Sparte Literatur besonders jene Autoren interessant, die Marksteine in der Geschichte des Sehtexts gesetzt haben. Das berührt also die Frage nach der Affinität von Kolářs visuellen Techniken zur visuellen und konkretistischen Potenz der Referenzmedien.

Unter den acht Komponisten hat nur das STOCKHAUSEN-Blatt (Abb. 6) solchen Partiturcharakter, natürlich nicht mehr klassischer Art, sondern in Anlehnung an die sog. Bildpartituren der Neuen Musik.³³ Das ist nicht gleichbedeutend mit der Behauptung, es gebe eine genaue stockhausensche Vorlage dazu. Sondern würde besagen, daß Stockhausen als modernster Musiker für Kolář die Revolution in der Musikgraphik – zeitgenössisch in Erhard Karkoschkas einflußreichem Buch *Das Schriftbild der Neuen Musik* (1966) sichtbar – verkörpert, deren Programmatik er vorantrieb ("Musik und Graphik", 1960).³⁴ Bei dieser Repräsentationsmethode hätte man es mit einer typographischen schrift-stellerischen Analogie zu tun; die Buchstabencluster stünden für serielle lautgestisch rhythmisierte Klanggeräusche. Das Musikportrait wäre zeichentheoretisch kein Ikon, sondern Symbol.

33 Vgl. die Dokumentation zu der (von Erhard Karkoschka mit angeregten) Ausstellung *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Hg. v. K. v. Maur. München 1985. Darin der Abschnitt "Bildpartituren – graphische Musik" (S. 304-319) und der Aufsatz von P. Frank: Visuelle Partituren (S. 444-449).

34 K. Stockhausen: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*. Bd. 1. Köln 1963, S. 176-210.

Ein Bezug auf bereits intermedial musiko-graphisch konzipierte Vorlagen liegt auch beim DELAUNAY-Blatt (Abb. 2) vor, das sich klar auf die malerischen Rhythmus-Studien bezieht (und diese letristisch kongenial in eine Textur mit Intext überführt³⁵). Das gilt aber nicht bei allen für Musik in der Malerei berühmten Fällen: KLEE, KUPKA, MONDRIAN. Das erwartbarste Musiksubjekt wäre da wohl Frank (František) Kupkas *Fugue à deux couleurs (Amorpha)*, das allererste in Paris ausgestellte abstrakte Gemälde (1912), gewesen. Doch das von Kolář gewählte Motiv ist das schematische *Trois bleus et trois trous* von 1932/34 (o. Abb.).³⁶ Musikthematische Bezüge sind nicht ersichtlich.

Einen interdisziplinären Ansatz weist das interessante CHLEBNIKOV-Blatt auf (Abb. 13). Die Namensbuchstaben sind hier zu einer mathematischen Formel konfiguriert, die ihrerseits wieder aus korrespondierenden Graphemen bestehen – eine Art autoreferentielle Schleife. Die phantasierte "Wurzel aus E + N - K + V" ruft die mathematischen Spekulationen des Futuristen und seinen Entwurf der transmentalen *zaum'* und Sternensprache auf.

Die drei Visualisten unter den 15 Schriftstellern – Mallarmé, Marinetti, Apollinaire – waren erklärtermaßen für Kolářs künstlerische Entwicklung gerade unter dem Gesichtspunkt der Visualität von Literatur relevant.³⁷ Doch spiegelt sich dies erstaunlicherweise in den Blättern kaum wider (Abb. 14-16), abgesehen davon, daß natürlich die Schriftlichkeit hier materiell-medial ausgestellt ist – aber eben nicht im Stile der Vorgänger. Am ehesten könnte die MARINETTI-Konstellation einen Reflex von dessen *parolibere* bilden. Im MALLARMÉ-Blatt aber ist schwerlich der *Coup de dés* wiedererkennbar, und das APOLLINAIRE-Blatt zitiert nicht die *Calligrammes*. Das heißt, daß Kolář für seine Poetik der Visuellen Poesie nicht spezifisch die Visualitätspoetik der Klassischen Moderne aufruft – womöglich eine Spur von *anxiety of influence*? Die Möglichkeit, auch an die Literatur per Ikonizität anzuknüpfen, läßt Kolář seltsamerweise ungenutzt.

7. Materialität (Farbe, Bildformat, Papierschnitt)

Bei Konkreter Poesie steht per definitionem die Materialität des Mediums Schrift im Vordergrund, was natürlich auch in *L'enseigne de Gersaint* für die üblichen Effekte sorgt. Aus den intertextuellen Bezügen bzw. der intermedialen Übersetzung resultieren auch einige erwähnenswerte Spezialeffekte.

Das Weiß des Blatts, manchmal bloßer Hintergrund, manchmal gerahmte Fläche, manchmal Teil einer diaphanen Textur oder schwerelosen Konstruktion, ist in einem Falle ein aktiver Farbwert. Die weißeste Figur bekommt nämlich Andrej BELYJ

35 Die Initialen der Vornamen Sonia und Robert sind so übereinandergedruckt, daß als Intext das D des gemeinsamen Nachnamens entsteht. Zum Konzept des Intextes vgl. Ernst: *Carmen figuratum* (wie N. 3), Registerstichwort *versus intexti*.

36 Abb. 97 in: Kupka. Stedelijk Museum Amsterdam 1968.

37 Über moderne Poesie und über sich selbst: Kolář: *Poesie* (wie N. 27), S. 180, 184. Mit Marinettis *Les mots en liberté* wurde Kolář als Sechzehnjähriger bekannt.

(Abb. 8), der russische Symbolist (und bedeutendste Theoretiker des russischen Symbolismus), dessen Name / Pseudonym 'weiß' bedeutet – ein auch im sprachverwandten Tschechischen verstehbarer sprechender Name (Bělyj). Herausgearbeitet wird die Weiße durch die minimalistische Plazierung des einzelnen *j* im Zentrum des Quadrats. Die Wahl des klaren Vierecks ist aus Belyjs Œuvre heraus motiviert: Es entstammt dem avantgardistischen Roman *Petersburg* (1916), übrigens dem russischen Pendant zum *Ulysses*. Eine Hauptrolle in den geometrischen Phantasien des Helden Apollon Apollonovič spielt das Quadrat. Das weiße Quadrat ist hier also ein literarisches Quadrat.

Dies führt weiter zur Frage der semiotischen (nicht motivischen) Bedeutung der geometrischen Formen in Kolářs Zyklus. Während die unregelmäßigen Silhouetten auf plastische Objekte oder semantische Motive zurückgehen und damit ganz individuell motiviert sind (wie im klassischen Umrißgedicht³⁸), zeichnen sich für die rechteckigen Konturen Gesetzmäßigkeiten ab. Interessanterweise sind alle Quadrate auf Literatur bezogen (BAUDELAIRE, RIMBAUD, Jiří WEIL, Richard WEINER und eben BELYJ) – doch läßt sich ein intermedialer Code daraus nicht ableiten, schließlich ist das typische Buchformat nicht quadratisch. Hingegen kann die Beobachtung, daß sämtliche Rechtecke zur Malerei gehören (ALBERS, ARP, BURRI, DUBUFFET, KLEE, NICHOLSON, MONDRIAN, POLLOCK, ROTHKO, SCHWITTERS, STRZEMIN´SKI), mediensemiotisch fundiert werden: Das Rechteck bildet das Standardformat von Gemälden, längs oder quer. Mit einer rechteckigen Form kann folglich ein Tafelbild simuliert werden (Repräsentation der tafelbildförmigen Collagen von Schwitters durch klare Rechteckkonturen; Einlagerung der Albers-Quadrate in ein Rechteck). Die Umrißschemata sind also minimal funktionell codiert.

Das wohl frappanteste Resultat erbringt die intermediale Betrachtung der Abbilder zu BRANCUSI und FONTANA (Abb. 17-18).³⁹ Formal sehr ähnlich, sind sie doch diametral verschieden; dabei resultiert der Unterschied lediglich aus dem Namen, einem Informationskürzel für Prä-Medium und Stilrichtung. Das eine repräsentiert eine Plastik, das andere eine Leinwandfläche. Der Gegensatz zwischen der Dreidimensionalität der Skulptur einerseits und der Zweidimensionalität der Malerei und der homologen Visuellen Poesie andererseits⁴⁰ wird hier durch die involvierte Technologie weiter verkompliziert. Die intertextuelle Doppelcodierung verändert den Blick des Betrachters auf die Relation von Grund und Figur. Konventionell der BRANCUSI: schwarze Figur auf hellem Grund (Figur im Raum) – ganz anders der FONTANA: von Messerschnitten aufgerissene Leinwand, darunter durchschimmerndes Anderes (spzialistische Doppelschichtung). Das vermeintlich gleiche Schwarz erhält folglich einmal eine plastisch gewölbte Anmutung (positiv-erhaben), einmal einen Anflug von Tiefe (negativ-abgründig). Den Anschein, die Letterntextur laufe unter dem Papier durch, erreicht

38 Ernst: *Carmen figuratum* (wie N. 3), bes. S. 58ff.

39 Quellennachweis für "L'Oiseau dans l'Espace": F. T. Bach: *Brancusi: Metamorphosen plastischer Form*. Köln 1987, S. 485. Für "Concetto spaziale, Attese, 1960": *Der unbekannte Fontana*. Hg. v. Wendelin Renn. Ostfildern-Ruit 2003, S. 133.

40 Vgl. dazu Genaueres – anhand des BRANCUSI und weiterer Beispiele anderer Autoren – bei Greber: *Bildgedicht* (wie N. 6), bes. S. 181ff.

Kolář durch extremes Beschneiden – kaum zwei Buchstaben nebeneinander, nirgends ist *fontana* auf einen Blick zu lesen. Noch spannender ist der Vergleich der äußerlich gleichen Weißpartien: einmal ist das Weiß bedeutungsloser Hintergrund für den *Vogel im Raum*, einmal bedeutet es das selbstwertige künstlerische Material. Farblich gesehen: symbolische Farblosigkeit vs. konkretes Monochrom. Das heißt auch, daß das Rechteck jeweils anderen Zeichencharakter hat: bei BRANCUSI quasi Fotoformat, bei FONTANA aber materiales Objekt. Last but not least: Die in beiden Schriftblättern verwendete Technik des Schnitts⁴¹ ist völlig verschieden aufzufassen. Bei der Imitation der Skulptur dient der Schnitt zur Konturierung der Figur und ist selber nicht semiotisiert; bei der Simulation des *concetto spaziale* gehört der Schnitt zur abzubildenden Sache und besitzt eine Art Realpräsenz, konkrete Materialität. So fallen auch der tatsächliche Papierrand und der re-präsentierte Gemälderand in eins. Für die Medienrelation Papier-Leinwand hat die Konkrete Poesie also medientechnologisch Besonderes zu bieten.

An diesem Duo wird ersichtlich, daß auch die Rechteckform des Schriftblatts selbst als Variable mit ins Spiel kommt: Entweder ist sie Rahmung für ein anderes Motiv (und wenn selbiges ebenfalls Rechteckform hat, entsteht eine formale *mise en abyme*) oder ganzheitliches Tafelbild-Ikon – und stets ist sie die Spur der Materialgrundlage und das Bildformat der dem "Aushängeschild" ausgehängten Künstlerportraitgalerie.⁴²

Der Vergleich läßt einen Kernpunkt von Kolářs ästhetischem Programm zutage treten: *donner à voir*. Kunst als Arbeit an der Wahrnehmung. *Gersaints Aushängeschild* zielt auf eine Schulung des Wahrnehmens: Vermeintlich gleiche Oberflächen können sich in Machart und Semiose gravierend unterscheiden. Aufgrund ihrer intermedialen Verfaßtheit bietet Kolářs Künstlerserie eine Schule des differentiellen Sehens.

8. *L'enseigne de Gersaint*

Zum Schluß soll der Ensemblecharakter der Serie und ihre intertextuelle / intermediale Beziehung zu Watteaus Gemälde behandelt werden – bis dato gänzlich unerforschte Aspekte. Der Vergleich läßt wichtige neue Aspekte hervortreten, zumal diese Basisrelation das gesamte Opus organisiert und allen intermedialen Einzelrelationen übergeordnet ist.

Der Zitatitel verleiht dem Werk die Dimension der Historizität und markiert damit just seine Modernität: Auf der Rokoko-Folie tritt die Visuelle Poesie als Revolution in Erscheinung.

41 Vermutlich wurde das Getippte ausgeschnitten und aufgeklebt, evtl. kopiert. Vorstellbar wäre auch eine Technik ohne Schnitt: Auslöschen von Schrift auf dem Papier (falls es damals schon Tipp-ex gab). Informationen über die Herstellungstechnik fehlen; den (nicht zugänglichen) Originalen könnte man sie wohl ablesen. So oder so – wesentlich ist, daß die Schrift abgeschnitten aussieht.

42 Deshalb sind hier alle Abbildungen mit Rahmenlineation versehen (ähnlich wie die feinen Strichrahmen in einem neueren Band: J. Chalupecký u.a.: *Jiří Kolář*. Praha 1993, S. 74ff.). Für das sorgsame Layout der Abbildungen geht ein Dank an Stefan Schukowski.

Eine Genrebezeichnung für das ganze Opus ist nicht eingeführt. Oben sind die Begriffe Serie und Zyklus abwechselnd gebraucht worden. Der Serienbegriff ist sicherlich angemessener, schon weil er ein der damaligen Avantgardeszene zugehöriger Begriff mit dem Flair technizistischer Modernität ist. Aber auch wegen der alphabetischen Anordnung, einer Absage an jegliche thematischen, medialen, historischen oder sonstigen Ordnungsfaktoren, die eine echte Zyklusbildung fundieren würden. Das Alphabet eröffnet zugleich, wie schon vermerkt, durch kulturabhängige Namenskonventionen die Formation alternativer Sequenzen, ganz im Sinne des Gedankens der Serialität. Eine metaphorische Genrebezeichnung ist dem Opus direkt eingeschrieben: Ladenschild, Aushängeschild einer Kunsthandlung. Damit ist zunächst der Aspekt der Werbung aufgerufen, integraler Bestandteil der neuen Ästhetik der Avantgarden. Insofern Watteaus Gemälde bekanntlich recht schnell vom realen Aushängeschild zum Museumsstück umfunktioniert wurde, ordnet sich der Reklamefaktor ohnehin den ästhetischen Aspekten unter. Als Genre hat das Ladenschild vor allem Informationsfunktion: Was gibt es hier zu sehen und zu kaufen? Jede Kunsthandlung ist ein Gemischtwarenladen, so auch die von Watteau gemalte und die von Kolář getippte: Viele Stile, Sujets, Formate werden angeboten.

Als Gattungsmuster aktiviert ist also die Kabinetmalerei (Abbildung von Liebhaberkabinet, Atelier, Galerie, Bildersaal, Bilderwand, auch Kunstkammer), die im 17. Jahrhundert aufkam⁴³ und bei Watteau 1720 einen Höhepunkt erreichte. Diese Gattung hat aufgrund der vervielfachten Bild-im-Bild-Struktur stets interpikturalen und metamedialen Charakter. Eine *mise en abyme* im engeren Sinne – also ein Gemälde, das ein Bilderensemble zeigt – ist auf dem Ladenschild nicht dabei. Aber Watteau erlaubt sich ein witziges metapikturales Spiel: Der kleine Hund im Vordergrund ist ein getreues Rubens-Motiv – nicht als Gemälde gerahmt, sondern ins Leben entlaufen (ein in der Metafiktionstheorie als Metalepse bezeichneter Bruch der Repräsentationsebenen). Bei jedem Galeriebild stellt sich die oben diskutierte Frage nach den Vorlagen, nach Werk- oder Systembezug, oder nach freien "Erfindungen für den Kontext der Gemalten Kunstkammer".⁴⁴ In Watteaus *L'enseigne de Gersaint* sind viele der ausgestellten Bilder unverkennbar in Rubens' Manier gehalten; auch Anklänge an die Venezianer sind da, "ohne daß man den Finger auf ein bestimmtes Vorbild zu legen vermöchte".⁴⁵ Daß hier über den abgebildeten Gemälden keine Künstlernamen stehen, wirkt sich nicht unbedingt erschwerend, sondern auch erleichternd aus. Denn man darf die passenden Vorlagen selbst hinzukombinieren, Unstimmigkeiten sind ausgeschlossen – natürlich auch wegen der Monomedialität.

Den virulentesten Vergleichsaspekt bietet die Assemblage und Kontextbildung. Kabinetmalerei zeigt oft ein scheinbar unmotiviertes Nebeneinander von Genres, Stilrich-

43 Vgl. Kap. IV und VI in V. I. Stoichitas Studie: *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*. München 1998 (frz. Orig. 1993).

44 K. Wettengl: Kunst über Kunst. Die Gemalte Kunstkammer. In: *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*. Hg. v. E. Mai. Wolfenbüttel 2002, S. 127-141, hier: S. 131.

45 *Antoine Watteau. Das Ladenschild des Kunsthändlers Gersaint*. Einführung v. P. O. Rave. Stuttgart 1957, S. 18.

tungen und Motiven, jenseits von ikonographischen und chronologischen Kriterien.⁴⁶ Das pittoreske Sammelsurium kehrt bei Kolář, wie schon dargelegt, wieder. Die neue Alphabetordnung suggeriert äußerlich eine strenge Sequenz, de facto aber unterstreicht das rein mechanische Abc erst recht die Beliebigkeit der Folge. Was sich eigentlich ändert, sind Episteme und Raumkonstellation.

Das narrative Laden-Szenario mit Personal entfällt völlig, stattdessen herrscht die suttlose rationale Ordnung des puren Katalogs. Während bei Watteau die gesellschaftliche Interaktion und der Kunstdiskurs zwischen den Anbietern und Interessenten einen eigenen Akzent neben den Gemälden bildet, verlagert sich das Kunstgespräch bei Kolář auf die intertextuelle Ebene des Dialogs der Bilder und Vorbilder.

So wie es im Aufbau der Bilderwand gelegentlich einander korrespondierende Bilder ("Kompagnons"⁴⁷) gibt, bilden bei Kolář bestimmte Pendantgemälde Korrespondenzen, etwa das Duo BRANCUSI-FONTANA.

Durch den Farbwechsel entfällt natürlich auch jedwede farbrythmische Struktur der Vorlage. Vor allem aber ist die aus verschiedenen Rahmenformaten konfigurierte Bilderwand transformiert zur linearen Serie gleicher Papierformate.⁴⁸ Diese Serie hat nun aber zweierlei Ansichten: im Kunstband ein Blätterwerk, im Ausstellungsforum durchaus eine Bildwand. Das Alphabet gibt dafür keine Raumsyntax vor. Die Loseblattserie ist daher trotz Abc mobiler und diskontinuierlicher als das Kontinuum der gemalten Bilderwand.

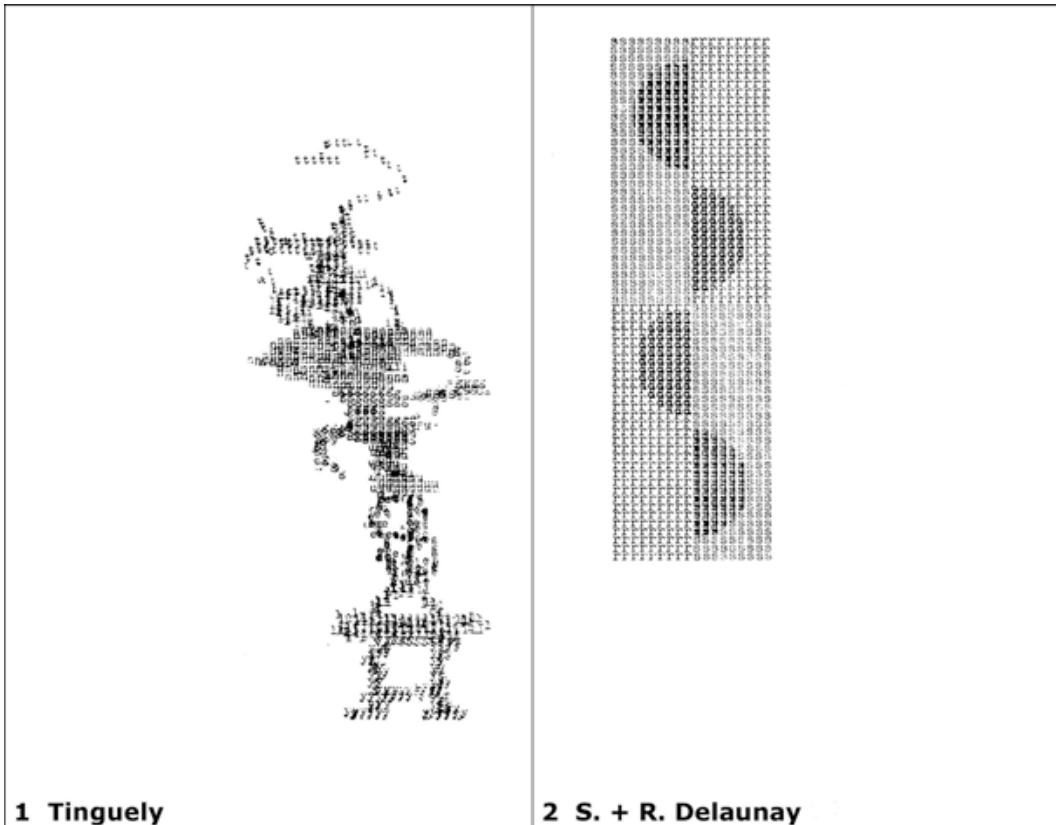
In Gersaints Kunsthandlung sind nun gleichsam alle Bilder von der Wand abgehängt und als (Loseblätter-)Katalog assembliert – sie sind ja transportabel, auch schon auf Watteaus Gemälde, und das materialisiert sich nun in der seriellen Struktur bei Kolář. Die Serie erweist sich damit auch als prinzipiell offene kumulative Reihe. Konzeptuell bedeutet dies eine Legitimation der historischen Praxis.⁴⁹ Mal wurden mehr, mal weniger Stücke ausgestellt, mal wurde das eine, mal das andere ausgewählt; etliche Stücke wurden durch andere Fassungen ausgetauscht; zwei Fassungen sind verschwunden, ganz in die Kiste gepackt...

46 Als Beispiel Willem van Haechts *Die Galerie des Cornelis an der Geest* (1628): "Wie üblich scheint die Verteilung der Bilder an der Wand mehr vom Zufall herzurühren als von ausdrücklichen Kriterien. Die Gattungen sind gemischt, ebenso die Schulen; Chronologie und Ikonographie scheinen keine große Rolle zu spielen." [Stoichita: *Bild* (wie N. 43), S. 163]. Andererseits kann der Ensemblebildung durchaus eine "Gesamtidee" unterliegen [vgl. Wettengl: *Kunst* (wie N. 44), S. 131]. So folgt die auf Repräsentationszwecke abgestellte, dem Herrscherlob dienende Kabinettmalerei der festen Ordnung des Zeremoniells (H. Seifertová: *Dialog mit alten Meistern. Prager Kabinettmalerei 1690-1750*. Herzog-Anton-Ulrich-Museum. Braunschweig 1997).

47 Ebd., S. 46f.

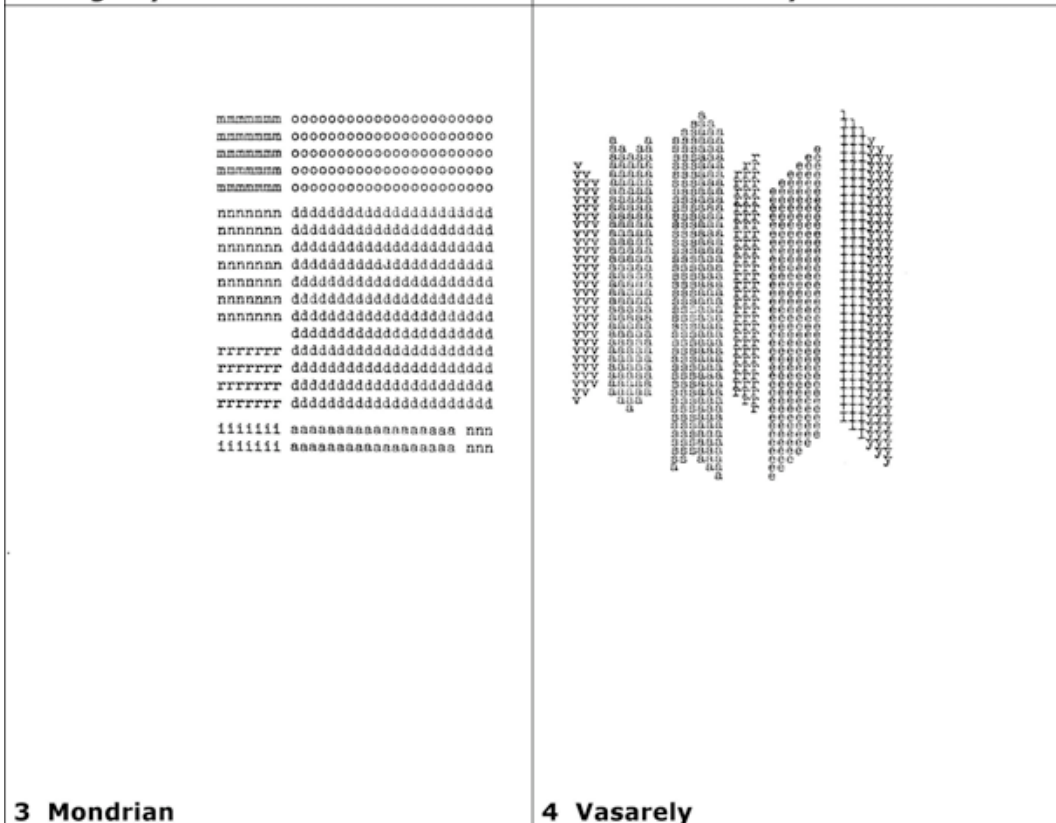
48 Gleichformatig im Buch, nicht ganz gleichformatig bei den originalen Einzelblättern, s. N. 9.

49 Zum freien Umgang mit der Serie s. N. 2.



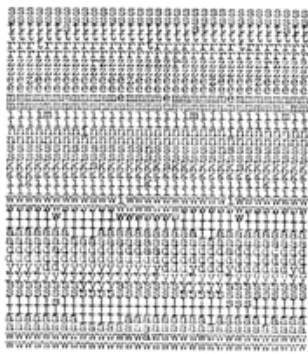
1 Tinguely

2 S. + R. Delaunay

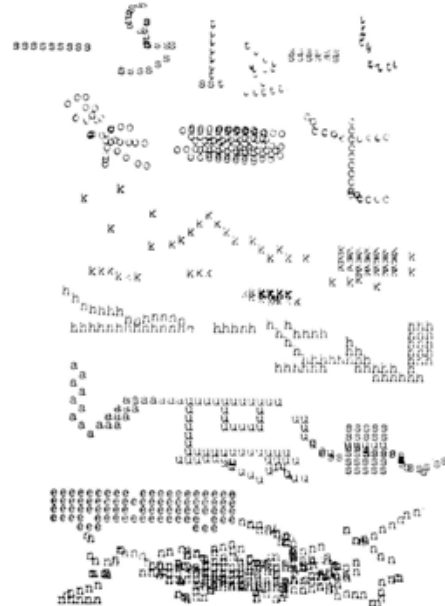


3 Mondrian

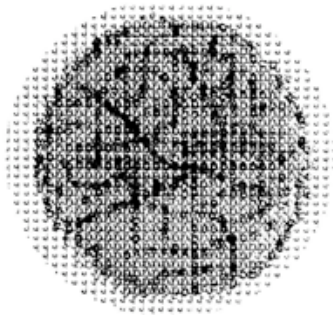
4 Vasarely



5 Strzeminski



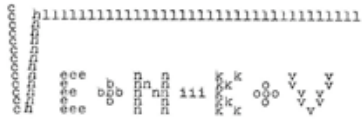
6 Stockhausen



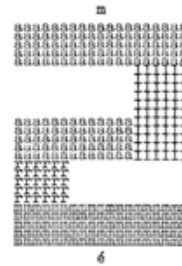
7 Joyce



8 Belyj



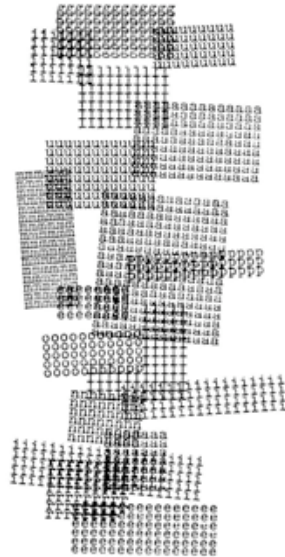
13 Chlebnikov



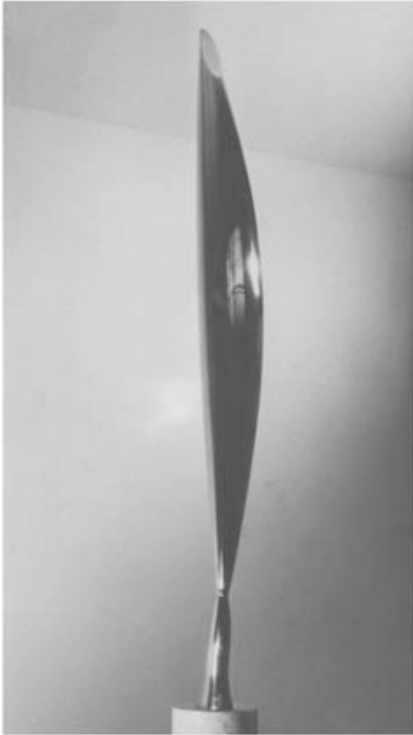
14 Mallarmé



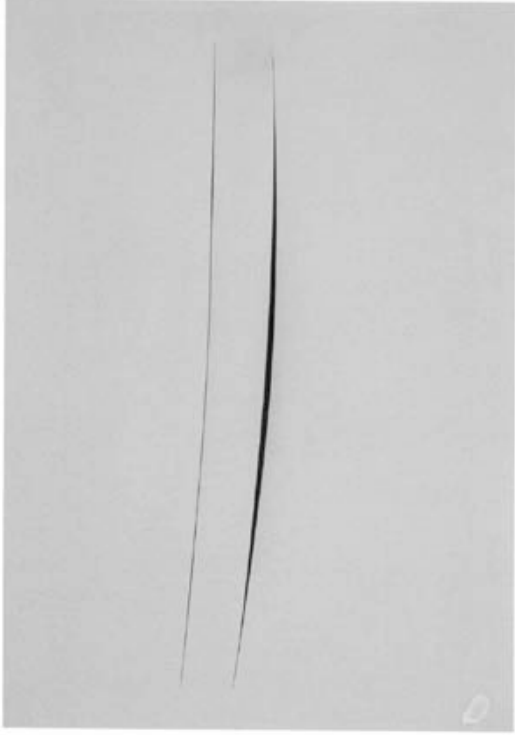
15 Marinetti



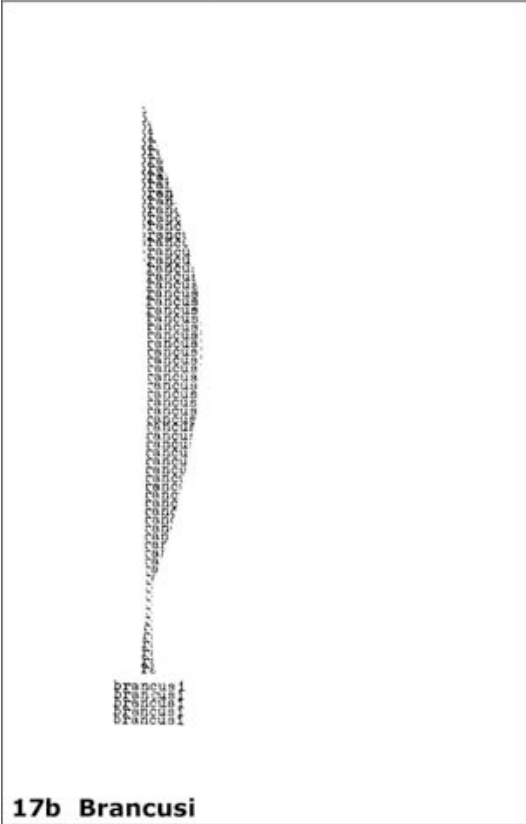
16 Apollinaire



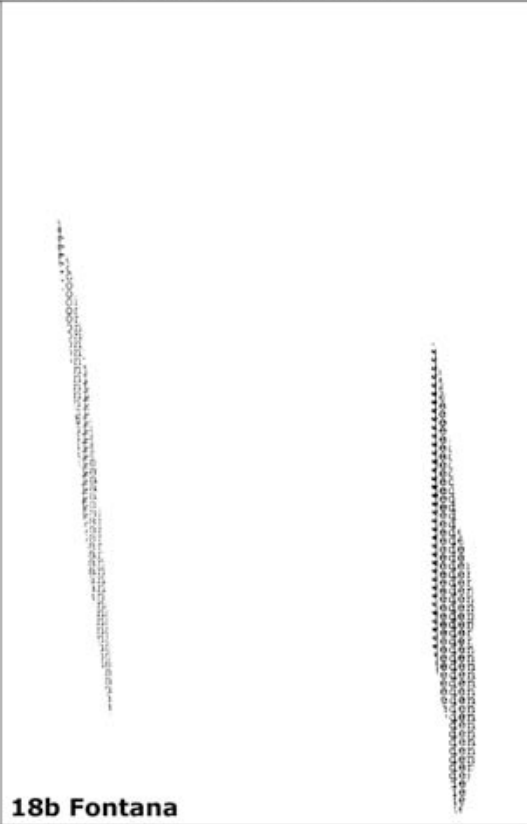
**17a Constantin Brâncuși:
Der Vogel im Raum, 1923**



**18a Lucio Fontana:
Concetto spaziale, Attese, 1960**



17b Brancusi



18b Fontana