

*** Referenz ***

Bekanntlich erzählte Heinrich von Kleist im *Marionettentheater* die Geschichte von einem »Herrn C...«. Dieser ist ein virtuoser Fechter, der schließlich zu einem seltsamen Bären geführt wird. Dieser Bär steht auf den Hinterbeinen und es gelingt »C...« in der Folge bei all seinen Versuchen nicht, ihn mit seinem Rapier zu treffen.

Paul de Man schrieb dazu:

»Seine Stöße gehen daneben, treffen fehl, sind falsch platziert, gleiten aus der Bahn und weichen ab. So auch die Sprache: sie stößt immer und trifft nie. Sie referiert immer, aber nie auf den richtigen Referenten.«

(DE MAN 1979b, 227)

Ganz ähnlich ergeht es Ishmael und Kapitän Ahab bei der Jagd auf Moby Dick.

Und ganz ähnlich ergeht es auch Frank Stella.

II.

Über die Jagd nach dem Unsehbaren Frank Stellas *Moby Dick*

»In das giebelige Gasthaus ›Zum blasenden Wal‹ eintretend, fand man sich in einem weiten, niedrigen, weitläufigen Eingangsflur mit altmodischen Täfelungen wieder [...]. Auf der einen Seite hing ein riesiges Ölgemälde, so gründlich verräuchert und auf jede Art verunstaltet, dass es in dem ungleichmäßig schrägen Licht, bei dem man es betrachtete, nur durch sorgfältiges Studieren und vielmaliges systematisches Inspizieren und durch umsichtige Befragung der Nachbarn möglich war, dass man überhaupt bei einer Auffassung von seinem Zweck angelangte. Solche unerklärlichen Massen von Schatten und Schattierungen, dass man zuerst beinahe dachte, irgendein ehrgeiziger junger Künstler zur Zeit der Neuenglandhexen hätte es unternommen, verhextes Chaos darzustellen. Doch vermöge langer und ernsthafter Betrachtung und vielfach wiederholter Erwägungen und insonderheit indem man ein kleines Fenster zum Ende des Flurs hin aufwarf, gelangte man letztendlich zu dem Schluss, dass ein solcher Gedanke doch, wie wild auch immer, nicht ganz und gar ungerechtfertigt sein mochte.

Doch was einen am meisten verwirrte und bestürzte, war eine lange, geschmeidige, unheilschwangere schwarze Masse von etwas, das in der Mitte des Bildes über drei blauen, blassen, senkrechten, in namenloser Gischt treibenden Strichen schwebte. Wahrhaftig ein dumpfig-klumpig-glitschiges Bild, genug einen erregbaren Menschen zu verwirren. Und doch lag eine Art unbestimmter, halberreicher, unvorstellbarer Erhabenheit darin, die einen geradezu daran festkleben ließ, bis man bei sich unwillkürlich einen Schwur getan, herauszufinden, was dieses unglaubliche Gemälde bedeuten sollte.« (MELVILLE 1851a, 17f.)

»Spouter-Inn«

»systematic visits«

»understanding of its purpose« – zu einem Verständnis kommen, was dargestellt sein könnte, js

»earnest contemplation«

(MELVILLE 1851, 30; amerikanisch-engl. Original)

»Schwache Ähnlichkeiten«

Herman Melvilles Roman *Moby Dick* beginnt nach einer kurz vorangestellten »Etymologie« und einigen »Auszügen«, Textfragmenten zum Thema Wal, mit den bekannten und bemerkenswerten Auftakt-Satz: »Nennt mich Ishmael.« Mit diesen Worten, auf die noch zurück-

zukommen sein wird, stellt sich der Ich-Erzähler der Geschichte knapp vor.

Was nun Frank Stella angeht, so »bebilderte« er Melvilles Romanwerk zwischen 1986 und 1997 systematisch. Er fertigte innerhalb von zwölf Jahren für jedes der 138 Kapitel verschiedene Arbeiten an, häufig mehrere Versionen in unterschiedlichen Techniken. Oft handelt es sich um raumgreifende, grellfarbige Bildreliefs aus geätztem Magnesium und Aluminium. Und das ein oder andere davon wäre »genug«, »einen erregbaren Menschen zu verwirren«, beziehungsweise »ein ängstliches Gemüt aus der Fassung zu bringen« (MELVILLE 1851b, 33).

Die entstandenen Werke tragen jeweils die Titel der entsprechenden Kapitel. Erkennen kann man auf oder in ihnen nichts – oder zu-

mindest erst einmal nicht viel und auch nur dann, wenn man sie »ernsthafte Betrachtung« aussetzen würde. Die Bilder sind natürlich keine Buchillustrationen. »Und doch lag darin etwas von einer unbestimmten, mehr erstrebten als erreichten phantastischen Großartigkeit« (Ishmael, EBD.).

Stella malte und bastelte zu der literarischen Vorlage keine narrativen Ereignisbilder, die Szenen aus dem Buch einfach aufgegriffen hätten. Das war, wie gesagt, vom »State of the Arts« aus gesehen, nicht zu empfehlen gewesen. Er entschied sich stattdessen für etwas »unglaublich« Anderes.

Im Roman selbst sieht sich der Erzähler im dritten Kapitel, gerade



Frank STELLA; *The Spouter-Inn*, 1987 (1. Version/ Moby Dick-Serie, Kap. 3). Mischtechnik auf Aluminium. 200 x 251 x 84 cm

»...half-attained, unimaginable sublimity«
»... and every way defaced«
(MELVILLE 1851, 30)

nach einem Zimmer für die Nacht suchend und in einer Walfänger-Kaschemme eingetroffen, mit einem »riesigen Ölgemälde« konfrontiert. Wie so oft in diesem, je nach Ausgabe, circa 536 Seiten langen Text hat die sodann folgende Beschreibung der Auseinandersetzung mit dem Bild keinerlei Einfluss auf den direkten Fortgang der Handlung. Dennoch bemüht sich der Erzähler eine Zeit lang, das Bild zu verstehen. Man erfährt, dass sich die Angelegenheit aber dadurch sofort erheblich verkompliziert, weil sich das Bild als »gründlich ver-räuchert und auf jede Art verunstaltet« erweist.

Die »gründlich« verschmutzten Signifikanten im Ölgemälde verursachen auf der Stelle eine massive Rezeptionsstörung, die dazu führt, dass zunächst sowohl die äußeren Zugangsbedingungen zum Werk verbessert werden müssen als auch eine »ernsthafte Betrachtung« notwendig wird. Die Zugangsbedingungen verbessert Ishmael dadurch, dass er ein Fenster öffnet und so offenbar die Beleuchtungssituation etwas optimieren kann. Der ernsthaften Betrachtung folgen »wiederholte Erwägungen«. Aber die Zeichen auf der Leinwand kommen dennoch irgendwie nicht zur Deutlichkeit.

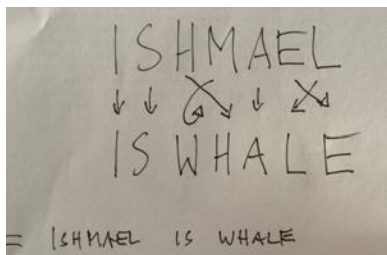
Eigentlich dürfte Ishmael sich über diese Unleserlichkeit nicht wirklich wundern. Der Umstand sollte ihm bekannt vorkommen. Hatte nicht er selbst schon mit seinem allerersten Satz einen Hinweis darauf gegeben, dass Signifikanten keine verlässlichen Verbindungen zu ihrer Referenz unterhalten müssen. »Nennt mich Ishmael« ist nicht so zu verstehen wie »Ich heiße...« oder »Ich bin...« Mit »nennt mich Ishmael« ordnet sich der fiktive Erzähler ein arbiträres symbolisches Zeichen zu – eben jetzt gerade »Ishmael« – und stellt im selben Moment die Möglichkeit der vollkommenen Unzuverlässigkeit des Eigennamens zur Schau. Das Ganze erinnert auch an eine List des Odysseus. Dieser hatte bekanntlich, in der Aussicht von dem einäugigen Zyklopen Polyphem in dessen Höhle aufgefressen zu werden, in weiser Voraussicht angegeben, er heiße »Niemand«. Als es ihm und seinen Gefährten kurz danach schließlich gelang, ihren Kerkermeister mit einem glühenden Pfahl zu blenden, konnte dieser den ihm zur Hilfe eilenden anderen Zyklopen nur zurufen, »Niemand« habe ihm dies angetan – woraufhin Odysseus einmal mehr entkam. Ein solches »trügerisches« Vernebelungsmanöver der Verantwortung und Autorschaft liegt beim Erzähler der *Moby Dick*-Geschichte nicht vor. Was andererseits aber auch nicht heißt, dass Melvilles Roman nicht doch in enger Verbindung zum antiken Epos steht. (HÄNBGEN 2003)

Außerdem spielt die Lesbarkeit der Zeichen und die Frage nach ihren Bedeutungen während der ganzen Darstellung der Irrfahrt und der fanatischen Suche eine übermächtige Rolle. Eine ähnlich vage Situation, übertragen auf die Schrift, wird sich schnell wiederholen, wenn Queequeg aufgefordert werden wird, seinen eigenen Namen zu schreiben. Bekannter Maßen bekommt er dabei nur eine magere liegende acht zu Stande, die im Buch sogar eigens abgebildet ist.

Der Übereifer eines deutschen *Moby Dick*-Übersetzers von 1946 hat übrigens dazu geführt, dass das aufkommende Problem einer Unverbindlichkeit der Zeichen – zuerst vorgeführt an den Eigennamen – auch denjenigen Lesern auffallen muss, die nicht nach Signalen der Selbstreflexivität des Textes Ausschau halten. Dort lautet die Übertra-

gung ins Deutsche, so als ob man wenigstens im Akt der Übersetzung Eindeutigkeit sicherstellen wolle: »Nennt mich meinethalben Ismael«.

Dass von dem Signifikanten »Ishmael« im übrigen wenig Verlässlichkeit und Referenz zu erwarten ist, erfährt man auch dann, wenn man den Namen der Hauptfigur wie im Originaltext mit »h« schreibt und liest. In den deutschen Ausgaben ist das »h« meist konsequent eliminiert worden. Liest man es aber mit, oder sieht man es beim Anblick des Wortes mit, verkompliziert sich die Entzifferung der Bedeutung des Wortes noch einmal erheblich. Denn bei dem Namen »Ishmael«, den der Erzähler dem Leser für sich selbst vorschlägt, handelt es sich – neben den alttestamentarischen Einschreibungen – um einen »sprechenden Namen«, um ein Anagramm. Stellt man die Buchstaben leicht um und dreht das »M«, ergibt sich ungefähr die Le-



seweise: »Ich bin ein Teil vom Wal«. (MAYE 2012, 14) Ishmael begann die Geschichte von Moby Dick erst zu erzählen, nachdem er als einziger den Kampf mit dem Wal überlebt hatte. Der Name, den er dann für sich fand, als er zu berichten begann, könnte diesen Umstand berücksichtigt haben.

Alles fängt in Melvilles Schrift so an, wie es später bei Frank Stellas *Moby Dick*-Serie weitergeht: Was für Ishmael gilt, trifft auch auf die Titel zu, die der Maler seinen Werken verleiht. 1987 schafft Stella die Arbeit *The Spouter-Inn*, das über 2x2x1 Meter große Gemälde-Relief zum dritten Kapitel. Wie immer in dieser Serie heißt das Bild genau so, wie die Überschrift des Kapitels lautet. Ishmael stand dort eingangs vor dem riesigen Ölbild und rätselte herum, worum es bei dem Werk wohl gehen mag.

Das Werk *The Spouter-Inn* bezeichnet hier möglicher Weise wenig, ist wenig aufschlussreich oder kryptisch in Hinblick auf das tatsächlich zu Sehende. Man weiß bei Stellas *Moby Dick*-Serie nicht recht, wie gerade dieses oder jenes Bild zu seinem Titel gekommen ist, da man ja in den Werken nichts wirklich wiedererkennen kann. Auf den ersten Blick erscheint dann nur »verhextes Chaos«. Vielleicht erweisen sich die Titel ja auch als »Just Names« (STELLA), »ohne weitere Bedeutung«, wie Max Imdahl glaubte, als er schon früher einmal nach dem Sinn der Titel fragte. (IMDAHL 1970, 195)

Was also die Namensgebung betrifft, scheinen sich Stella und Ishmael einig: Mit »Call me Ishmael« deutet der Roman schon darauf hin, dass Zeichen und Bezeichnetes – Wort und Wal – erst nach einer langen Irrfahrt aufeinandertreffen werden. Wieso *The Spouter-Inn* *The Spouter-Inn* heißt und was man darin erkennen soll, bleibt auch noch

weiter fraglich. Mit Ishmaels kurzer Begrüßung, »Nennt mich Ishmael«, beginnt der Text, das Abenteuer und die wilde Suche nach dem, was sich hinter dem Namen des Wals, »Moby Dick«, verbirgt.

Den Namen oder den Bildtitel für den Inhalt des »Dargestellten« zu nehmen, wäre im Falle der *Moby Dick*-Serie insgesamt ein gefährliches Unterfangen für den, der nach Sinn fischt. Der Künstler geht bei der Titelvergabe nicht weniger »visionär« vor wie Ishmael vor dem verschmutzten Ölbild im Flur der Walfänger-Wirtschaft. Stella vergibt seine Titel des Öftern nach Fertigstellung der Bilder und gelegentlich wohl auf Verdacht hin. Allerdings geschieht dies auch nicht ganz willkürlich, sondern in diesem Fall tendenziell eher systematisch. *The Spouter-Inn* ist ein sehr frühes Werk der Serie und bezieht sich eben auch auf ein frühes Kapitel. Aber so oder so folgt Stella damit Ishmaels Einstiegs-»Methode«. Ein intensives und angestregtes Hin- und Hineinsehen wird schon irgendwann Erfolg haben. So seine eigene Arbeit betrachtend, ordnet er das Werk abschließend dem Kapitel zu, wo es, »wie wild auch immer, nicht ganz und gar unge-rechtfertigt sein mochte«, wie Ishmael in seinem Fall befand. Währenddessen dauern auch im Roman die Verständnisprobleme bei der Bildbetrachtung im Flur des Gasthauses weiter an.

»Immer wieder durchschoss es einen, wie von einem hellen, ach, aber auch trügerischen Gedanken. – Es ist das Schwarze Meer in mitternächlichem Sturm. – Es ist der widernatürliche Wettkampf der vier Urelemente. – Es ist eine dürre Heide. – Es ist hyperboreische Winter-szenerie. – Es ist das Aufbrechen des eisgefrorenen Stroms der Zeit. Doch am Ende verblassten alle diese Einbildungen vor jenem einen unheilswangeren Etwas in der Mitte des Bildes. Das erst einmal herausgefunden, wäre der ganze Rest einfach. Aber halt; hat es nicht eine schwache Ähnlichkeit mit einem riesenhaften Fisch? Gar dem großen Leviathan selber?

In der Tat schien des Künstlers Absicht diese: eine letzte Theorie meinerseits, zum Teil gegründet auf die angesammelten Auffassungen vieler bejahrter Personen, mit denen ich über das Thema gesprochen. Das Bild stellt einen Kap-Hoorn-Fahrer in einem großen Orkan dar; das halb gesunkene Schiff, das sich da mit seinen drei nur zu sehenden abgetakelten Masten herumwälzt, und ein in Rage gebrachter Wal, im Begriffe, glatt über das Gefährt zu springen, der gerade dabei ist, sich selbst ungeheuerlich auf die drei Masttoppen zu spießen.«

(MELVILLE 1851a, 18).

»... all these
fancies yielded to that
one portentous something in the
picture's midst.«
(MELVILLE
1851, 30)

Ishmael versuchte zunächst, das Bild zu identifizieren und erprobte nacheinander einige »Einbildungen«. Die Romanfigur glaubte dann aber, die widersprüchlichen Entzifferungen endlich abbrechen zu können. Als stünde Ishmael tatsächlich vor einer Arbeit Stellas – vielleicht sogar vor *Spouter-Inn* – sah er in das Bild so lange Motive und Gegenstände hinein, bis er am Ende tatsächlich etwas erkannt zu haben wusste. »... eine schwache Ähnlichkeit mit einem riesenhaften Fisch«. Zum Schluss glaubte Ishmael, den Bildgegenstand tatsächlich begriffen zu haben. Der Betrachter hat dabei im Zweifelsfall die Erlaubnis zur freien Assoziation. Ishmael machte alles richtig! Vor dem Bild ist es erlaubt und, wie sich gezeigt hat, auch nötig, seinen eigenen Gedanken und Assoziationen nachzugehen. Die schlussendlich scheinbar gelungene Fixierung dieser Bedeutung führte Ishmael zurück auf eine von ihm selbst gefundene, eigene »abschließende«, »letzte Theorie« – in Abstimmung mit »angesammelten Auffassungen«. Das Bild bekam so eine vorikonografische Bedeutung, endlich ein wiedererkennbares »natürliches Sujet«. (PANOFSKY 1955, 187)

Aber was sah der fiktive Erzähler, der Bildbetrachter im Roman, nun wirklich? Was erkannte er, als er sich seiner endlich sicher sein zu können glaubte? Er sah eine Katastrophe und den Untergang vor sich! Das Ölbild hatte nun plötzlich eine Referenz: Erstaunlicher Weise referierte es auf den Roman selbst, in dem es vorkommt. Es nahm offensichtlich den Verlauf und das Ende der Erzählung vorweg. Ishmael wird über hunderte Seiten von der langen Suche und der vergeblichen Jagd berichten. Davon handelt das Buch an der Oberfläche – oberflächlich betrachtet. Die Geschichte hatte gerade erst begonnen, Ishmael hatte noch nicht einmal auf dem Walfänger Pequod angeheuert, aber auf dem Bild, im Durchgang zum Schankraum war das bittere Ende schon festgehalten. Auf seiner Handlungsebene lässt der Roman seine erfundenen Protagonisten bis zum Schluss einen »großen Leviathan« jagen. Währenddessen fragt sich der Text die ganze Zeit, ob denn er selbst in der Lage sein würde, eine außertextliche Referenz – den sich als immer unbeschreibbarer erweisenden Wal – hinreichend zu fixieren.

Zu Beginn kreierte der Text also ein imaginäres Wandgemälde. Er ließ seinen Helden vor das riesengroße Bild treten. Dort sah dieser nach einigen Anstrengungen sein eigenes Schicksal voraus. Ishmael nahm die Jagd nach dem Bildsinn auf und fand schließlich in der Tiefe des Bildes einen Untergang. So wird es geschehen. Er wird sich der wahnsinnigen Sinnsuche Ahabs anschließen und fast mit dem Segler untergehen. Ohne dass Ishmael davon wusste, verdichtete sich im Öl-

gemälde vorausdeutend sein eigenes Schicksal. Auch im Nachhinein erkannte er diesen Hinweis nicht, obwohl er die Geschichte von ihrem Ende her erzählte. Oder aber Melville ließ ihn der Spannung halber schweigen, damit nichts vorweggenommen würde.

Für die Bilder Frank Stellas spielt Ishmaels Rezeptionsszene im *Spouter-Inn* eine Schlüsselrolle. Sie wird die Anschauungsanweisung des gesamten *Moby Dick*-Zyklus liefern. Ishmael konnte über das figurative und narrative Potenzial seines Bildes lange nachsinnen. Das verlangt auch Stellas Arbeit von ihren Betrachtern. Man könnte auch sagen: »Wenn ihr vor dem riesigen bunten Bildrelief steht, macht es wie Ishmael«. Es lässt sich auf verschiedene Weise formulieren: Frank Stella habe Ishmaels Auseinandersetzung mit dem Ölbild als Vorbild für *Spouter-Inn* genommen. Und er habe das fiktive Werk nachgemalt. Er habe das Kapitel natürlich nicht illustriert, sondern ein Äquivalent für das fiktive Bild geschaffen, indem er für Ishmaels Phasen der Bilderfahrung Ausdrucksformen erfand. Oder man stelle sich eben vor, man stünde selbst als Betrachter wie ein Ishmael vor einem dieser ausufernden Bildwerke des großen Amerikaners. Und man läse dann Ishmaels fiktive Bildbegegnung als Protokoll der eigenen konkreten Anschauungserfahrung. Hatte dieser nicht auch berichtet, am Ende seien alle möglichen »Einbildungen [Phantasien] vor jenem einen unheilswangeren Etwas in der Mitte des Bildes« verblasst.

Was hat Frank Stella in der Mitte seines Bildes bemalt, gebogen und ineinander verdreht? »Das erst einmal herausgefunden, wäre der ganze Rest einfach«, so Ishmael.

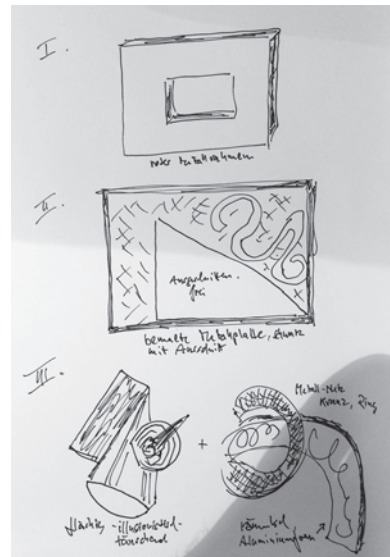
Rein technisch gesehen ist *The Spouter-Inn* in drei räumlichen Ebenen hintereinander aufgebaut.

Ganz im Hintergrund, aber auch noch von der Rückwand abgerückt, befindet sich ein breiter, rot gestrichener, rechteckiger Stahlrahmen mit einem großen Loch im Zentrum. Davor liegt eine größere schwarze Metallplatte, ornamental bemalt, aus der ein großes Dreieck ausgeschnitten ist.

Davor eine dunkelblaue, flache Reliefplatte und anschließend Kegel- und Kreisformen, die ihre irritierende Räumlichkeit nur vortäuschen, in Wahrheit aber vollkommen flächig sind.

In der Werkmitte, von ganz hinten nach ganz vorne, eine herausragende, kurvige »Bumerangform«, die durch einen kreisförmigen, sieb- oder gitterartigen Ring weit in den Raum springt.

(Konstruktionskizze rechts: js)





Ishmael hatte alles daran gesetzt, dieses Zentrum des Bildes zu entziffern. Nach »hellen, ach, aber auch trügerischen Gedanken«, etwa an »das Aufbrechen des eisgefrorenen Stroms der Zeit«, schien ihm »des Künstlers Absicht« klar geworden: In der Bildmitte das entscheidende Ereignis, das er, unter Mithilfe der »angesammelten Auffassungen« anderer Betrachter, enträtselt glaubte: Er machte so schließlich ein »halb gesunkenes Schiff« in einem »großen Orkan« aus. Dieser abgetakelte »Kap-Hoorn-Fahrer« »wälze« sich dabei herum. Zudem wird darüber hinaus »ein in Rage gebrachter Wal, im Begriffe, glatt über das Gefährt zu springen«, entziffert. Bei diesem Sprung sehe es so aus, als sei der Wal »gerade dabei«, sich an den Enden der Masten »aufzuspießen«.

In Stellas *Moby Dick*-Zyklus kehren Formen und Oberflächen, kurvige Umrisse und charakteristische Übermalungen oder Muster im Laufe der Zeit immer wieder. Sie wandern in neue Arbeiten ein und vagabundieren durch die langsam anwachsende Werkwelt. Manchmal liegen sie im hallengroßen Atelier herum und werden wieder aufgegriffen. Immer sind mehrere unfertige Arbeiten in Produktion. Selbständige Bedeutungen tragen die einzelnen Elemente nicht. Sie sind zuerst keine Zeichen und werden es vielleicht auch nie. Sie sind »verunstaltete«, aus der Form gebrachte Noch-Nicht-Signifikanten, die sich das, was sie bezeichnen sollen oder wollen, erst noch suchen müssen, je nachdem in welchem neuen Form-Zusammenhang sie eingebaut und aufgenommen werden. Aber auch innerhalb ein und desselben Bildreliefs kann sich das, was man in ihnen sieht, verändern und verschieben. Es mag sein, dass sich die



Frank STELLA; Atelieransichten Ende der 1980er Jahre. Links: Konstruktionsmodelle; rechts: außen links angeschnitten: *The Spouter-Inn*.

Formen gegenseitig vage konkretisieren, bestimmen und erläutern – in der Nachbarschaft zur einen Formgestalt so und im Horizont zu einer anderen Phänomenalität auch wieder anders.

Wie bereits gesehen hatte Ishmael selbst diesen provisorischen Bezeichnungsvorgang vorgemacht und angekündigt, als er seinen eigenen Namen ansprach. »Nennt mich...« hatte er den Leser aufgefordert, »nennt mich... meinetwegen... vorläufig... bis auf weiteres... erst einmal...«. Da Stellas Arbeiten rein eigenlogisch und fremdartig zusammengesetzt sind und weil sie überhaupt keine szenische Einheit im traditionellen Sinne beisteuern, kann man erst einmal erkennen, was man will – in einem dunkelblauen, wellenförmig gemaserten Brett, pars pro toto, vielleicht das Meer, die dunkle See. Später im Text, wenn es darum gehen wird, ob und wie man in Steinmassen eventuell Formen von Walen erkennen könne, wird Ishmael dem Rezipienten sowieso zu verstehen geben, dass solche »Beobachtungen« eigentlich pure »Glücksfälle« seien. (MELVILLE 1851b, 322)

Aber Stellas *Spouter-Inn* bezieht sich nicht nur rein zufällig auf Ishmaels angestregten Rezeptionsprozess eines wirren Flurbildes. Es könnte ebenso gut Äquivalente für Ishmaels Wahrnehmungsakte gefunden haben. Wenn dieser etwa zunächst von seinen »trügerischen Gedanken« berichtete, so fallen dem aktuellen Betrachter vor Stellas Bild die Räumlichkeit vortäuschenden »Körper« auf. Diese irrealen Formerscheinungen sind in Wirklichkeit reine Flächenwerte, die das Auge geschickt täuschen können. So kommt man für kurze Zeit selber zu dem »trügerischen Gedanken« und der Einbildung, es handle sich um dreidimensionale Gebilde.

Darüber hinaus verzeichnete Ishmael in einer Zwischenphase seiner Bildanschauung wiederum Eindrücke, die ihn auf die sagenhafte, hyperboreische, paradiesische Winterlandschaft hoch im Norden des Globus schließen ließen. Im gleichen Atemzug vermutete er »das Aufbrechen des eisgefrorenen Stroms der Zeit«. Im diagonal aufgeteilten Bild Stellas rahmen diese Gestalt gewordenen Vermutungen Ishmaels ein aufgebrochenes Zentrum von eben jenem »verhexten Chaos«, von dem schon die Rede war.

Wenn Ishmael weiter darüber referierte, dass sich »Abdrücke« oder Bilder von Walen eben auch in »phantastischen Formen« »abzeich-



»here and there from some lucky point of view you will catch passing glimpses of the profiles of whales...«
(EBD. 1851, 268)

nen« könnten, gab er dabei folgendes zu verstehen: Diese Abzeichnungen seien zwar durchaus ab und zu zu entdecken, »doch man [müsse] schon durch und durch Waljäger sein, um diese Bilder ausmachen zu können. Und nicht nur das. Wenn man zu einem solchen Bild zurückzukehren wünscht, muss man sich vergewissern, dass man den genauen Schnittpunkt von Länge und Breite wie beim ersten Standort einnimmt, ansonsten? So zufällig sind solcherlei Beobachtungen...« (EBD., 322f.)

In welchem genauen Winkel man zu *Spouter-Inn* stehen sollte, um im Zentrum des Bildes gegebenenfalls einen Wal auszumachen, hängt wahrscheinlich von den Ambitionen der »waljagenden« Betrachter ab, die vor dem Stella hin und her pirschen. Jedenfalls ermutigte Ishmael uns dazu, weiterzusuchen. Denn man könne, »wenn man von seinem Gegenstand über alle Maßen hoch begeistert« sei, es nicht »verfehlen, große Wale [...] aufzuspüren«. (EBD.)

Was Ishmael während der ganzen Erzählzeit des Romans vorhatte, trifft wohl auch auf die Intentionen Frank Stellas zu: Wollte Ishmael doch »so gut das ohne Leinwand geht, ein annähernd wahres Bild des Wales malen«! (EBD., 310) Dies ohne Leinwand und stattdessen als Aneinanderreihungen von andauernden, aber immer unzulänglich bleibenden Beschreibungsversuchen.

Auch der Amerikaner hatte sich nach und nach vom Arbeiten auf der Leinwand verabschiedet. Und auch er wollte ein »wahres Bild« herstellen. »Wahr« bedeutete für ihn zunächst insbesondere, nichts mehr im Bild zu zeigen, was nicht auch gleichzeitig real »da« war. Und da Wale nicht zu dem zählen, was in einem Bild »da« sein kann, schieden sie konsequenter Weise aus – jedenfalls bis zum Jahre 1986. Dieses Datum bildet, wie schon erwähnt, den Auftakt, *Moby Dick* zu »bebildern«. Was aber nicht heißt, dass es Stella deshalb tatsächlich in den Sinn gekommen wäre, Wale oder gar »Moby Dick« zeigen zu wollen. Gegenstand der Arbeiten ist stattdessen der Roman selbst, die zähe, heterogene, überdeterminierte und immer wieder unterbrochene, vielsprachige und vielformatige Narration, die Melville seinem zunächst noch undankbaren Publikum vorgelegt hatte.

Und auch der Autor hatte via Ishmael schon davon abgeraten, etwa den Versuch zu unternehmen, einen Wal malen zu wollen. Das Problem bestehe darin, dass kein Bild ihm »ganz ähnlich« sein könne. Eine Adäquatheit der Wiedergabe, eine wahre Repräsentation des Wals, zu erreichen, sei aus verschiedenen Gründen aussichtslos. Dies liege bei weitem nicht alleine an Irrtümern oder »malerische[r] Freiheit«. (EBD., 311ff.) Jede nachahmende Imitation, jedes scheinbar noch so natura-

listische Porträt des Wals, erweise sich notwendiger Weise als falsche Illusion, dozierte Ishmael. Und dies schon deshalb, weil die falschen Vorstellungen vom Wal darauf basierten, dass man nur tote Wale abbilden könne. Tote, harpunierte oder gestrandete Wale sehen aber grundsätzlich anders aus als lebende und schwimmende. Da diese aber eigentlich stets »auf hoher See in unergründlich tiefen Wassern« (1851b, 314) schwimmen und damit nicht zu beobachten seien, könne es tatsächlich auch kein Bild von ihnen geben. Daher gäbe es auch fast ausschließlich nur »ungeheuerliche Bildnisse von Walen«.

»Es mag sich folglich lohnen, zuvor die Aufmerksamkeit auf jene seine kuriosen Phantasiebildnisse zu lenken, welche sogar bis auf den heutigen Tag noch dreist die Vertrauensseligkeit des Landmenschen herausfordern. [...]

Doch geht in die alten Galerien und schaut euch eines großen christlichen Malers Portrait dieses Fisches an; denn ihm gelingt's nicht besser als dem vorsintflutigen Hindu. Es ist Guidos Bild des Perseus, wie er Andromeda vor einem Seeungeheuer oder Wal erretet. Woher nahm Guido das Modell für ein so befremdliches Geschöpf wie dieses? Ebenso wenig macht es Hogarth, wenn er mit seinem eigenen »Perseus beim Abstieg« die nämliche Szene malt, um keinen Deut besser. Die gewaltige Körpermasse jenes Hogarthischen Ungeheuers schlängelt sich auf der Wasseroberfläche mit kaum einen Zoll Tiefgang. Es hat so eine Art Howdah auf dem Rücken, und sein aufgesperrtes stoßzahngegerbtes Maul, in welches sich die Sturzwellen hineinwälzen, möchte man beinahe als das Verrätertor ansehen, welches von der Themse zu Wasser in den Tower führt. Dann gibt es da die Prodromuswale des alten Schotten Sibbald und Jonas' Wal, wie er auf den Stichen alter Bibeln und den Holzschnitten alter Bibeln dargestellt. Was soll man von diesen Gebilden sagen? [...]

aber selbst wenn man einen dieser jungen Säuglingswale ans Deck eines Schiffes hievte, erweist sich seine absonderliche, aalgleiche, geschmeidige wechselnde Form dann als dergestalt, dass der Teufel höchstselbst seinen genauen Ausdruck nicht einzufangen vermöchte. [...]

Aus all diesen Gründen müsst ihr mithin, wie immer ihr die Sache auch betrachtet, zwingend folgern, dass der große Leviathan jenes einzige Geschöpf auf der Welt ist, welches bis zum letzten Tag ungemalt bleiben muss. Wohl wahr, das eine Portrait mag dichter am Ziel

»Monstrous Pictures of Whales« (EBD., 1851, 258)



»Seht es also an, wie ihr wollt...« (EBD., 1851b, 315)

vorbeischießen als ein anderes, doch keines vermag es, mit etwelchem nennenswerten Grund an Genauigkeit zu treffen. Es gibt also auf Erden keine Möglichkeit, ganz genau herauszufinden, wie der Wal wirklich aussieht.« (MELVILLE 1851a, 370ff.)

Melvilles Roman wäre nicht so geschrieben worden, wie er ist, wenn er nicht von Anfang an gewusst hätte, dass man einen (weißen) Wal auch in der Erzählung nicht wiedergeben kann. Ishmaels Feststellungen waren bemerkenswert. Der Erzähler tat noch so, als betreibe er Bildkritik. Währenddessen beschäftigte sich die literarische Form des Romans schon mit ihren eigenen Möglichkeiten. Natürlich geht es um das Problem der zeichenhaften Wiedergabe. Der Text weiß, dass er von dem, was er seine Figur an der Oberfläche über Bildwerke erzählen lässt, in der Tiefe mitbetroffen ist. Ishmael, als Figur, ist eigens dafür geschaffen worden, immer von neuem aufzeigen zu müssen, dass die Zeichen ihre Referenz – das was sie bezeichnen sollen – vergeblich suchen. Was sich in *Moby Dick* zwischen den Buchdeckeln abspielt, ist ein einziges »Waten« in Worten und eine Jagd nach dem immer aufgeschobenen Referenten: dem einen Wal, dem Leviathan, Moby Dick.

Am Ende der Betrachtung »ganz ungeheuerliche[r] Bilder von Walen« äußerte Ishmael einen Satz, mit dem man auch bei Stella weiterkommt: »Seht es also an, wie ihr wollt.« (1851b, 315) Das ist ein guter Ausgangspunkt für den amerikanischen Maler. Er bleibt von Anfang an davon verschont, ein Porträt eines Wals anfertigen oder eine lineare Narration abliefern zu müssen. Dass man einen Wal nicht

mimetisch einfangen kann, und dass man auch nicht mehr ungestört erzählen kann, hatte Ishmael für ihn vorab schon erklärt. Daher könnte eine aus der Bildmitte in den Raum springende Bumerang-Form ohne weiteres genauso gut ein »in Rage« gebrachter, »springender«, Wal sein. Bei einem besonders misslungenen Zerrbild eines Wals hatte Ishmael schließlich auch erklärt, er nenne dieses »nichtsdestotrotz, den Versuch eines Wals«. (MELVILLE 1851a, 371)

Wenn der riesige Unterwasser-»Fisch« bis zum Ende aller Zeiten nicht gemalt werden kann, wieso sollte Stella es dann überhaupt noch versucht haben? Er konnte in seinen Arbeiten stattdessen gleich Monstrositäten abliefern. Alle Arten von Wal-Bildern wären demnach ja sowieso unlesbar. Die offensichtliche Undarstellbarkeit



dieser Wesen führt dazu, dass das, was man auf den Bildern letztendlich zu sehen bekommt, Zeichen sind, die nichts bezeichnen und die ihren Referenten und ihren Ausgangspunkt nicht treffen. Wenn man sie »liest« und betrachtet, geben sie so oder so nichts zu verstehen.

Bei seinen Überlegungen hatte Ishmael allerdings auch einige besondere Visualisierungen weitgehend von seiner allgemeinen Bildkritik ausgenommen. Im letzten der drei Kapitel zu Wal-Bildern wurden andere verschiedenartige Bildträger oder -medien und alternative Materialien in Betracht gezogen. Unter anderem auch Wale aus Eisenblech, aber auch aus Zähnen und Knochen. (EBD., 320) Diese »lebensechten« Zeugnisse seien allerdings von »Wilden« – womit Ishmael keineswegs primitive Völker meinte – gefertigt und besäßen eine »barbarische Beseeltheit«.

»Überall im Pazifik und auch in Nantucket und New Bedford und Sag Harbor stößt man auf lebensechte Skizzen von Walen und Walfangszenen, von den Fischern selbst in Pottwalzähne geritzt oder in Miederstäbe, die aus dem Glattwalbein gefertigt, und andere solche Skrimshandersachen, wie die Waljäger die zahllosen kleinen sinnreichen Erfindungen nennen, welche sie mit Mühe und Geschick in den Stunden ihrer ozeanischen Freizeit aus dem Rohstoff schnitzen.

Langwährende Verbannung aus Christenheit und Zivilisation versetzt einen Mann unweigerlich in jenen Zustand zurück, in welchen ihn Gott hineingesetzt, das heißt, was man die Urwüchsigkeit der Wilden nennt. Unser echter Waljäger ist in ebensolchem Maße ein Wilder wie ein Irokese. Ich selber bin ein Wilder, bin niemandem untertan außer dem König der Kannibalen; und jeden Moment bereit, mich gegen ihn aufzulehnen.

Nun, eine der eigentümlichen Eigenschaften des Wilden in seinen häuslichen Stunden ist sein wunderbarer ausdauernder Kunstfleiß. [...] Denn mit nichts anderem als einem Stückchen zerbrochener Muschelschale oder einem Haifischzahn ist jener wundersame Schwierigkeitsgrad des hölzernen Gewebes vollbracht worden; und es hat ausdauernde Jahre ausdauernden Fleißes gekostet.

Wie beim hawaiischen Wilden so auch beim weißen Seefahrerwilden. Mit der nämlichen wunderbaren Geduld und mit dem nämlichen einzelnen Haifischzahn, in Gestalt seines einen armseligen Bordmessers nämlich, meißelt er euch ein Stückchen Knochenschnitzwerk, welches vielleicht nicht ganz so meisterhaft, aber in dem Gewimmel seiner Muster ebenso reich besetzt wie des griechischen Wilden, des Achilles, Schild; und erfüllt von barbarischer Beseeltheit

»you will come across lively sketches of whales«



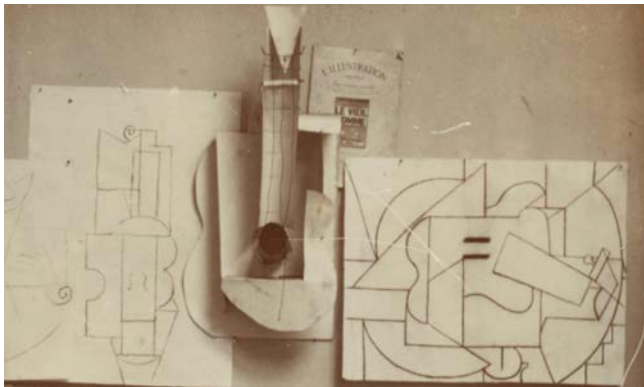
»Skrimshander article«, bearbeiteter Zahn.

*»... barbaric spirit and suggestiveness...«
(EBD., 1851, 266f.)*

und Eindringlichkeit, wie die Schnitte des famosen alten niederländischen Wilden, Albert Dürer.« (MELVILLE 1851a, 383f.)

Wenn Ishmael hier von »lebensecht« sprach, meinte er dabei nicht eine »wahre«, künstlerische oder wissenschaftliche, Repräsentation des Wals, sondern etwas vollkommen anderes. Das, was die Schnitzer mit ihren Messern an Anhängern, Amuletten und kleinem Krimskrams herstellen, kommt dem Wal aus einem einzigen Grund näher als alle anderen Bilder. In diesen Vergegenwärtigungen ist der Wal – pars pro toto – immer schon oder immer noch da, weil die kleinen Handarbeiten aus Teilen des Wals bestehen – Zähnen, Knochen etc.. Somit gibt es von Anfang an eine essentielle Verbindung und Kontinuität. Es bleibt immer etwas vom Wal anwesend und es gibt stets eine Realpräsenz des Dargestellten in der Darstellung. Wie bei Reliquien oder Trophäen ist das Gemeinte immer schon im Werk verkörpert, egal wie naturgetreu es ausfällt. Als Anzeichen seiner selbst ist der Wal inkorporiert, weil das kleine Werkstück aus dem *ist*, was es darstellen soll. Die Wale aus Zahn oder Knochen sind also genau deswegen »lebensechter«, weil in ihnen jeweils ein Stück des Wals weiterlebt.

Genau sechzig Jahre nachdem Melville seinen Protagonisten zu diesem Schluss hatte kommen lassen, schuf Pablo Picasso seine weltberühmte *Karton-Gitarre*. Auch wenn es auf den ersten Blick nicht so aussieht und auch wenn das Ganze schon mehr an die Arbeiten Frank Stellas erinnert, so steht die »Gitarre« doch in direktem Zusammenhang mit Ishmaels Ansichten zu Waljäger-Schnitzereien. 1912 fotografierte Picasso die dreidimensionale »Maquette Gitarre« in seinem Atelier am Boulevard Raspail in Paris im Umfeld von anderen Papierarbeiten (THÜRLEMANN 2013, 136ff.)



Pablo PICASSO: In der Bildmitte die »Karton-Gitarre« von 1912, zusammen mit Papier-Arbeiten. Atelierfotografie, Ausschnitt

Das Werk besteht aus unförmig zusammengesetzten Kartonformen. So bildet zum Beispiel ein offener Halbzyylinder den Hals der »Gitarre« und die Bundstäbe bestehen aus krummen Drähten. Die ganze Arbeit stellt keine Gitarre dar und bildet sie auch nicht ab. Das Werk vertritt die Gitarre auf ande-

re Weise. Wie genau wird verständlich, wenn man sich folgendes klar-macht:

Fünf Jahre vorher, 1907, im Alter von sechsundzwanzig, hatte Picasso im Völkerkundemuseum in Paris eine Ausstellung besucht, die eine Sammlung afrikanischer Masken zeigte. Dort hatten ihn diese Bildwerke in ihrer Wirkung quasi »angesprungen«. Im Jahre 1912 beschrieb er dann sein Erlebnis rückblickend als eine der Initialzündungen des kubistischen Kunstwillens, das sich zuallererst in den *Demoi-selles d'Avignon* aussprach:



Als Beispiel etwa: Atelieransicht von Georges BRAQUE, Picassos Weggefährte um 1914; afrikanische Fetische zusammen mit einer realen Gitarre

»Ich wollte schon wieder gehen. Aber ich ging nicht. Ich blieb da. Ich merkte, dass es wichtig war. Es geschah irgendetwas mit mir, oder? Die Masken waren eben nicht Bildwerke wie andere auch. Gar nicht. Sie waren etwas Magisches. [...] Die Neger, die waren *intercesseurs*, seit damals kenne ich das französische Wort, Fürsprecher, gegen alles, gegen unbekannte, drohende Geister.

[...] die Fetische hatten alle den gleichen Zweck. Sie waren Waffen, um den Menschen zu helfen, nicht mehr den Geistern unterworfen zu sein, unabhängig zu werden. Werkzeuge. Wenn wir den Geistern eine Form geben, werden wir unabhängig. Die Geister, das Unbewusste – damals war davon noch nicht allzu oft die Rede – die Ergriffenheit: das ist alles das gleiche. Ich habe verstanden, warum ich Maler war. [...] Die *Demoi-selles d'Avignon* müssen mir an dem Tag gekommen sein, aber überhaupt nicht wegen der Formen, sondern weil das mein erstes Beschwörungsbild war, jawohl!« (PICASSO, 1912)

In Ishmaels Augen wäre auch Picasso ein »Wilder« gewesen – also einer der ausgesuchten »Urwüchsigen«, die Bildkräfte »beschwören« konnten. Die *Karton-Gitarre* ist das Resultat der Übertragung der wirkungsmächtigen Eigenschaften der »magischen« Masken auf die »ergreifendste« Vergegenwärtigung einer Gitarre. Die Masken waren eben keine primitiven Erzeugnisse von Wilden, sondern im positivsten Sinne das Resultat »wilder« Bildpraktiken. Sie waren direkt präsent und »wahr«, weil sie nichts nur vortäuschten. Sie waren faktisch da und hatten dabei in ihrer Anwesenheit eine unsichtbare, andere Kraft in ihrer Form gebannt. Darin bestand ihre Intensität und Direkt-konfrontation. Auch das Gitarren-Objekt ist selbst real und folgt dieser Präsenzlogik, indem sie ebenfalls den realen Raum einnimmt, den sie tatsächlich verdrängt. Insofern ist sie selbst »da« und nicht fiktiv, wie es jedes andere Bild einer Gitarre unweigerlich bleiben würde.

Die *Karton-Gitarre* steht ein für die abwesende wirkliche Gitarre, nur indem sie sich als deren tatsächliche, weil ebenfalls anwesende, Stellvertretung an ihre Stelle gesetzt hat. Wie die Masken, Fetische, Totems und Idole »beschwört« sie eine essentielle Verbindung zur Realwelt herbei. Dabei geht es nicht mehr so sehr um eine »spirituelle Präsenz« und Verbindung zu »Geistern«, sondern um den Anwesenheitseffekt des Referenz-Objekts. Ishmael weist zudem darauf hin, dass eine »langwährende Verbannung aus Christenheit und Zivilisation« zum Wiederentdecken dieser ursprünglicheren Bildpraktiken beitrage. Nicht zuletzt ist damit aber auch angesprochen, wie schwer es für die Künstler der Frühmoderne gewesen sein mag, aus der Jahrhunderte alten abendländischen Repräsentationslogik heraustreten zu können.

Von den Fetisch-Masken der »wilden Neger« und Ishmaels Favo- risierung der handwerklichen Walschnitzereien aus Wal führt ein bild- theoretischer Weg zu Picassos *Karton-Gitarre*. Gemeinsam ist den Phänomenen eben ihr präsenz-»beschwörender« Einfluss auf den Be- trachter. Und natürlich führt auch von hier aus ein schmaler Weg in die Bildmitte von *Spouter-Inn*. Nach wie vor geht es um wirksame an- dere »Formen« einer »tatsächlicheren« Stellvertretung. Sollte man al- so tatsächlich in einem »lucky point of view« die vorspringende lila- gelbe Bumerang-Form in Verbindung zu einem Wal sehen wollen, so



wäre dies nach all den Vorüberlegungen vielleicht denkbarer geworden. Die Bogenform hätte zwar so gut wie keine Ähn- lichkeit mit einem Wal, eher schon mit der Sprungbewegung, die der Ich-Erzähler schließlich hatte sehen können. Das dicke gebogene Aluminium-Stück mit grellem Graffiti-Muster wäre aber immerhin in seiner eigenen Ausdehnung ebenso real an- wesend und stellvertretend für die Anwesenheit und Ausdeh- nung eines realen (abwesenden) Wals. Insofern wäre das Met- all-Stück eben glaubwürdiger als jedes bloße Abbild und in- sofern eben kein »Bildwerk wie andere auch«. Vielleicht hät- te der krumme Alu-Bumerang auf diese Weise sogar etwas »magisches« an sich? Allerdings bliebe das Ganze doch im- mer noch hoch problematisch.

Etwas Abhilfe schafft erst ein zusätzlicher zweiter Gedankengang. Denn es muss natürlich noch berücksichtigt werden, dass Stellas *Mo- by Dick*-Serie »postmodern« ist. Vermutlich hätte Ishmael Frank Stella ebenfalls noch als einen urwüchsigen »wilden« Bildner begrüßt. Aber der Amerikaner passt nicht mehr in die Ahnenreihe von Iro- kesen, antiken »wilden Griechen«, dem Meister der deutschen Re- naissance, Dürer, und dem Erneuerer Picasso. Stellas Werke sehen nur

noch wild aus. Und ebenso fraglich ist es, ob Ishmael selbst, als Pseudonym für Herman Melville, noch Recht behalten kann, wenn er von sich behauptet, auch er selber sei schließlich »ein Wilder« (Erzähler). (MELVILLE 1851a, 384)

Zwar ist es sicher so, dass Ishmael seine Geschichte ganz »wild« erzählt und sicher ist es auch so, dass Melvilles *Moby Dick* völlig »wild« die Darstellungsweisen und Erzählregister wechselt. Die Kapitel sind tatsächlich »wild« und teils diskontinuierlich zusammengefügt. Auf erzählerische Abschnitte folgen shakespearehafte, dramatische Dialoge. Mit Versatzstücken, »Gelehrtenörterungen«, aus zoologischen und etymologischen Abhandlungen und außer-literarischen Reflexionen und Monologen, die Ishmael anstellt, unterbricht der Text sich immer wieder selbst. Er scheint nicht zu sich zu finden, so wie eben auch der Weiße Wal nicht auffindbar ist.

Der Roman besteht demnach aus vielen Schriften und stellt sich als eine Konstellation aus »geborgten« Sprachen dar. Die Literaturwissenschaftler wissen dies längst. Unter der »Wasserlinie« der Handlung, unter der Oberfläche des Erzählten, verläuft der aufgewühlte, selbstreflexive Teil des Textes. Hier wird etwa die »ziellose Jagd auf dem haltlosen Meer [...] zur Allegorie der Suche nach der Bedeutung in der Sprache« und zur »Jagd nach Sinn«. (BAER 2001)

Genau deshalb aber sind weder Ishmael noch Melville echte »Wilde« – und Frank Stella ist schon lange keiner mehr. Sie schaffen eben keine klare, unmittelbare Evidenz. Es gelingt ihnen nicht, etwas in eine Anwesenheit herauf zu »beschwören«. Sie umkreisen es nur zögerlich und ausschweifend. Das ist wiederum ihre Stärke. Aber genau deshalb sind sie eben keine »Wilden« mehr. Weder bei Stella noch bei Melville hat der künstlerische Ausdruck den entscheidenden Ernst, den Zug zum Fortschritt, zur radikalen Konsequenz und zum Abschluss. Diesen überhistorischen, »ästhetisch-modernistischen«, unbedingten »Willen zur Kunst« (WYSS 1996) hatte Melville in die fanatische Figur des Kapitän Ahab projiziert. Diese Abspaltung und Übertragung in die Ahab-Gestalt macht diesen raserischen »Willen« von außen beobachtbar. So kommt »das Unbedingte« im Roman zwar vor, aber literarisch inkorporiert und eingegrenzt in einen vielleicht wahnsinnigen Charakter.

Ahab, der »... verzehrt von dem heißen Feuer seines Vorsatzes, bei all seinem Denken und Handeln unablässig die letztendliche Ergreifung von Moby Dick im Blick hatte; obschon er bereit schien, jener einen Leidenschaft alle sterblichen Interessen zu opfern...« (1851a, 289)

Implizit beantworten sowohl Melville als auch Stella mit ihren Werken die entscheidende Frage, »warum bin ich Maler geworden«, ganz anders als ein antiker Grieche, Dürer oder Picasso. Statt die Malerei beziehungsweise die Literatur mit einer kompromisslosen Setzung vom Ursprung her erneuern zu wollen, rekapitulieren und variieren sie nur alle möglichen Ansätze und Ausführungschancen. Sie ventilieren ihre Signifikanten und Formen in einem Nebel aus einem »vielleicht so, vielleicht auch lieber anders«. Es herrscht ein Viel-zu-viel an Zeichen, bis man nichts mehr erkennen kann, sondern nur noch schemenhaft weiß, worum es eigentlich gehen sollte.

Durch die »Vielfalt narrativer Stile« gelinge es der Erzählung«, so Paul de Man, »dem mimetischen Imperativ, unter dem sie steht, sowohl zu gehorchen als auch ihn zu subvertieren«. (DE MAN 1979b, 216⁷) Gemeint ist: Melvilles Text kann permanent versuchen, die Ereignisse und die Wale zu beschreiben und wiederzugeben – er kann also das tun, was er erwartungsgemäß tun soll – und er kann im gleichen Zug das Scheitern genau dieser Aufgabe vorführen. *Moby Dick* ist durch eine »instabile Kombination« der Erzählformen ausgezeichnet. Für die literarische Produktion gelte dabei in besonderem Maße, dass dieser Text »die Legitimität seiner beträchtlichen veranschaulichenden Kraft keinesfalls als gesichert ansieht. Vielmehr hat er [...] dessen Problematisierung zum wichtigsten Thema« (EBD., 217f.⁸). Soll heißen: Der Text muss sich, während er erzählt, permanent selbst befragen und in seinen Möglichkeiten untersuchen. Falls also noch unklar war, was den Maler Frank Stella an dem außergewöhnlichen Schriftsteller des neunzehnten Jahrhunderts interessiert hat, wird dies nun deutlicher: Bei Melville konnte er forciert erwarten, dass dessen Werk seine eigenen Narrationen und Konstruktionen massiv beleuchten würde. Genau dies verlangte auch Stella von einer ungegenständlichen Malerei, die sich der unmöglichen Möglichkeit, erzählen zu wollen, stellt. Etwas von diesen Eigenschaften des Melville-Textes würde wie von selbst auf die zugeordneten Bildreliefs der *Moby Dick*-Serie abfärben. Davon konnte Stella jedenfalls ausgehen.

Der Elementarismus und ästhetische Avantgardismus – also all das, was Ishmael als »barbarische Beseeltheit und Eindringlichkeit« verstanden wissen wollte – ist in der Postmoderne einem unaufgeregten,

⁷ Paul de Man zu Heinrich von Kleist. Zu Kleists Werken hatte Frank Stella in den 1990er Jahren ebenfalls verschiedene Arbeiten parallelisiert (VERSPOHL 2001).

⁸ Gegenüber dem Original angepasstes Zitat, js.

aber ebenso konsequentem und werkimmanentem Nachdenken gewichen. Dieser Umstand einer unaufhörlichen Selbstreflexion macht auch Melvilles *Moby Dick* im nachhinein auf sonderbare Weise »post-modern«. In der Postmoderne sind die produktiven »Wilden« eine ausgestorbene Spezies. Man blickt auf sie zurück wie auf einen »fossilen Wal«, den man nun »vom archäologischen [...] Standpunkt aus unter die Lupe zu nehmen« (MELVILLE 1851a, 641) vermag. Auf den ersten Blick wirken Frank Stellas monumentale Bildreliefs noch wild, aber in Wirklichkeit sind sie mehr und mehr das Resultat einer kombinatorischen Logik, die sich zum Beispiel vordesignierter *wave-and-whale-shapes* bedient (WALLACE 2000, 42, 47). Die wilden Akteure sind zum historischen Steinbruch geworden – kombinierbar und verfügbar. Das künstlerisch Neue ist nun nicht mehr das jeweils Avancierteste, sondern das Resultat einer durchdachten, aber handzahmen Appropriation Art. Darüber hinaus beerbt sich Stella auch noch permanent selbst.

Spouter-Inn scheint vielleicht noch »in dem Gewimmel seiner Muster ebenso reich besetzt, wie des griechischen Wilden, des Achilles', Schild«. Aber es ist eben die »barbarische Beseeltheit und Eindringlichkeit« abhanden gekommen. Stattdessen trifft man auf eine raffinierte Simulation. Stellas Formen können keine Fetische oder indexikalische Zeichen mehr sein. Auch wenn sie daran appellieren, sie tun nur noch so, »als ob« sie ebenfalls noch so etwas wie »magische« Potentiale hätten. Auf einer tieferen Ebene geht es aber schon um etwas anderes.

Stella benutzt diese bildbezogenen Passagen des Melville-Kapitels, um die Lesbarkeit seines eigenen



Amerikanische Traditionen der Moderne, die in die *Moby Dick*-Serie eingeflossen sind: links: W. DE KOONING; ca. 1955; rechts: J. CHAMBERLAIN; *Untitled*, 1960

Bildes zu reflektieren. Der Textausschnitt beleuchtet zugleich die Ästhetik und das gesamte Produktionskonzept der *Moby-Dick*-Serie. Der einzige Sinn von *Spouter-Inn* scheint darin zu bestehen, den Akt der Bilderfahrung und -lesbarkeit selbst zu thematisieren und auszustellen. Am Ende nimmt das riesige undeutliche Ölgemälde im Eingangsfloor der Walfänger-Kaschemme auch noch das bittere Ende der Geschichte vorweg. Ishmael begegnet hier, wie gesagt, schon ganz zu Anfang und ohne es zu wissen, seinem eigenen Schicksal.

Die letztendliche Entzifferung des Wandgemäldes entpuppt sich so als eine Katastrophe. Ishmaels exemplarische, suchende Bildlektüre enthält so darüber hinaus auch noch eine diskrete Warnung. Zum einen hätte Ishmael selbst gewarnt sein können. Er hätte darauf verzichten können, »den Kontrakt« mit Ahab zu unterzeichnen und auf der Pequod »anzumustern«. Zum anderen betrifft die Warnung die Ausbildung einer »abschließenden Theorie«, wie Ishmael sie vor dem Bild schließlich formulierte. Wer den Sinn findet und zu viel im Bild erkennt, der sieht schließlich eine Katastrophe vor sich! Als Betrachter einer verwirrenden Malerei sieht man das Unheil, das in einer Identifikation des Sinns liegt. Es wäre das Unglück des Bildes, entziffert zu werden.

Wäre es tatsächlich möglich, *Spouter-Inn* »abschließend« zu entziffern, wären alle Bemühungen umsonst gewesen. Besser scheint es, auf der Suche zu bleiben. Dieser andauernde Aufschub und diese Verzögerungen lassen die Katastrophe so lange ausbleiben, bis zum Schluss doch alles aufeinandertrifft. Der Text vermeidet durch Verzögerungen solange es geht, seinen Untergang und sein eigenes Ende. Aber taucht der Referent, *Moby Dick*, tatsächlich auf, erleiden die Signifikanten Schiffbruch. Sie sind nicht mehr nötig und gehen unter. Die Fiktion versinkt und die Geschichte muss enden. Deswegen ist der Text nicht daran interessiert, dass die Zeichen, die Wörter und Sätze, aus denen er besteht, auf das treffen, was sie bezeichnen sollen. Deswegen ist der Text auf der Handlungsebene auch nicht daran interessiert, dass Kapitän Ahab seine Begierde nach Kontakt mit dem »großen Leviathan« allzu schnell stillen kann.

Bevor Ishmael *The Spouter-Inn* betritt, erfährt man noch den vollständigen Namen des betreffenden Wirtshauses. Im vorausgehenden zweiten Kapitel suchte der Romanheld eine Bleibe für die Nacht und wählte am Ende zwischen drei Herbergen aus. In dieser Szene las er den ganzen Namen der Kaschemme vom Eingangsschild ab. Er lautete im Ganzen: »*The Spouter-Inn: – Peter Coffin*«.

(MELVILLE 1851,
28)

»Beim Weitergehen kam ich zuletzt an eine trübe Art herausdringenden Lichtes, nicht weit von den Docks, und hörte ein jämmerliches Quietschen in der Luft; und sah, als ich aufblickte, ein schaukelndes Schild über der Tür mit einer weißen Zeichnung darauf, die schwach die Umrisse eines hohen graden Strahls aus dunstiger Gischt wiedergab, und darunter diese Worte – ›Gasthaus zum blasenden Wal – Peter Coffin‹.

Coffin – also Sarg? Ziemlich unheilschwanger in Verbindung mit einem Wal, der seinen Lebensodem ausbläst, dachte ich. [...] Da das Licht so trübe aussah und die Örtlichkeit, jetzt wenigstens, still genug und das verfallene kleine hölzerne Haus selbst so, als möchte es aus den Ruinen irgendeines abgebrannten Bezirks hierhergekarrt worden sein, und da das schaukelnde Schild eine armselige Art zu quietschen an sich hatte, dachte ich, gerade hier sei der beste Platz für ein billiges Logis und für den besten Ersatzkaffee von allen.«

(MELVILLE 1851a, 14)

Dass der Name des Betreibers des Wirtshauses Herr *Sarg* lautet, ist schon bemerkenswert. Der Ich-Erzähler sieht hier zwar keinen Sarg vor sich. Aber es gibt diesen »sprechenden« Eigennamen *Sarg*. Melville hätten *Coffin* auch weglassen können. Aber dann hätte Ishmael nicht diese »unheilschwangere Verbindung« bemerken können. Man könnte dabei auch denken: *The Spouter-Inn – der Sarg*. Wenn Ishmael das Haus im nächsten Moment betreten wird, entsteht so der Eindruck, er betrete damit nicht zuletzt auch einen Sarg.

Man muss sich klarmachen, dass die Romanfigur dann direkt anschließend auf das besprochene Ölgemälde mit dem vom Wal angegriffenen, sinkenden Segler treffen wird. So ist bereits schon ganz zu Beginn das Ende der Geschichte komplett vorherbestimmt und vorweggenommen: Als einziger wird Ishmael im, beziehungsweise an den Sarg seines Freundes sich klammernd, die mörderische Jagd überleben, um davon zu berichten.

Reading and Seeing at the same Time

»Das Drama ist zu Ende. Warum tritt da noch einer vor? Weil einer den Schiffbruch überlebte. [...] So trieb ich am Rande der nachfolgenden Szene und sah alles mit an; doch der schon kraftlos gewordene Sog des gesunkenen Schiffes erreichte mich dort nur allmählich; und

sachte wurde ich nach dem sich schließenden Strudel gezogen. Als ich anlangte, war er verebbt zu einem weißschaumigen Teich. Um und um auf immer engerer Bahn rollte ich [...] um die kopfähnliche dunkle Blase im Mittelpunkt des langsam rotierenden Kreises. Ich erreichte diesen Nabel; da brach die dunkle Blase nach oben, und der Pequod Rettungsboje, Queequegs Sarg, den seine kunstreiche Feder freigegeben hatte, stieg mit mächtigem Auftrieb in die Höhe und schloss nun der Länge nach aus der See, fiel über und schwamm neben mir. Von diesem Sarg fast einen ganzen Tag und eine Nacht über Wasser gehalten, trieb ich auf einer schwermütigen See, die um mich rauschte wie von Klagechören. Die Haie, sie schwammen friedlich mir zu Seite, als hätten sie Schlösser vor den Mäulern...« (MELVILLE 1851b, 655)



Frank STELLA: *Epilogue, B*, 1990, 94 x 128 x 64 cm, Version B, Mischtechnik auf Aluminium. (*Moby Dick*-Serie, letztes Kapitel)

Atelieraufnahme vor einer verschmutzten Betonwand mit Bohrlöchern und Farbspuren.

Man muss Melvilles *Epilog* im Selbstversuch noch mehrmals lesen oder hören und dabei Stellas passendes Bildrelief im Detail betrachten...

Dabei ist dieser Prozess selbst das eigentliche Thema.

Queequegs Sarg ist ein sehr besonderer und wundersamer Gegenstand. Er rettete nicht nur ein Leben, er enthält auch eine implizite Theorie des Verstehens und der Lesbarkeit von Zeichen. Wie alle wissen, die den Roman kennen, musste der Harpunier an Bord der Pequod

od, der »heidnische Gefährte und treue Busenfreund« Ishmaels, erst einmal krank werden, bevor er sich seinen hölzernen Sarg zimmern ließ. Das Kapitel *Queequeg in seinem Sarg* scheint ein Aluminium-Relief-Bild zu erfordern, das sowohl auf dieses eminent wichtige, mit Ornament-Schnitzereien bedeckte Toten-Behältnis eingeht. Der »Wilde« hatte nämlich damit begonnen, die Tätowierungen seiner Haut auf den Sargdeckel zu übertragen. Aber auch Queequegs »wundersamer« Nahtod-Zustand müsste sich zudem in Stellas Arbeit irgendwie niedergeschlagen haben. Ishmael und die Besatzung betrachteten den armen Kameraden mit »Ehrfurcht«. Sie alle konnten nur »dabei stehen« und den Ausnahmezustand als etwas »angsteinflößendes« und zutiefst »beeindruckendes« zur Kenntnis nehmen. Dabeistehen und beeindruckt sein von den »befremdliche[n] Dinge[n]« – das wäre auch eine mögliche Rezeptionshaltung zum (angsteinflößenden) Monumentalrelief. Ein solches Verhalten wäre dann in diesem Sinne keine peinliche, naive und unprofessionelle Verlegenheitsattitüde. Es wäre wohlmöglich für eine erste Zeit lang die genau richtige Auffassung des Bildwerks, weil so das Verhalten ausgelöst worden wäre, das Melville auch seinen Ishmael erleben ließ.

»Angemessen wiedergeben« konnten die Beteiligten das, was mit Queequeg geschah, überhaupt nicht. Nur die »Toten könnten den Tod malen, wenn sie denn noch könnten«. Wie schon beim Wal wiederholt sich einmal mehr die Thematik der Unmöglichkeit, ein adäquates Bild geben zu können. Wenn also weder die anderen Besatzungsmitglieder noch Ishmael, noch Hermann Melville ein klares Bild dieser »geheimnisvollen Schatten« geben konnten – was »enthüllt« dann wohl der passende Stella an dieser Stelle? Schließlich geht es darum, vielleicht sogar ein ganzes Kapitel wiedergeben zu müssen, in dem es um die unnachvollziehbaren Gedanken der Sterbenden geht?

Queequeg jedenfalls hatte in dieser Endphase des Romans ein böses Fieber, einhergehend mit Schüttelfrost, erfasst, »welches ihn dicht an sein endloses Ende brachte«.

»... und ihn schließlich nach den Leiden einiger Tage in seine Hängematte warf, ganz nah an der Schwelle der Pforte des Todes. Wie er während dieser wenigen langwierigen Tage weiter und weiter abmergelte, bis da wenig von ihm geblieben schien außer seinem Knochengestüst und den Tätowierungen. Doch wie alles andere an ihm dünner wurde und seine Wangenknochen immer schärfer hervorsprangen, da schienen seine Augen doch

»endless end...«
(MELVILLE 1851, 451)
Das Oxymoron hat nicht nur eine theologische Dimension des Mysteriums eines Weiterlebens nach dem Tod. Es weist auch auf die andauernden Paradoxien hin, die der Text in sich selbst produziert, weil er nicht kann, was er will und nicht tut, was er sagt.

nichtsdestotrotz immer voller und voller zu werden; sie nahmen eine seltsame Weichheit von glänzendem Schimmer an; und schauten aus seiner Krankheit mild aber tief auf einen; ein wundersames Zeugnis jener unsterblichen Gesundheit in ihm, welche nicht sterben noch geschwächt werden konnte. Und gleich Ringen auf dem Wasser, welche, während sie schwächer werden, sich ausdehnen; so schienen sich seine Augen zu runden und zu runden wie die Kreise der Ewigkeit. Eine Ehrfurcht, die sich nicht beim Namen nennen lässt, stahl sich über einen, dieweil man an der Seite dieses hinschwindenden Wilden saß und befremdliche Dinge in seinem Antlitz erblickte, wie dieses all jene taten, die dabeistanden, als Zoroaster starb. Denn was am Menschen alles wundersam und angsteinflößend ist, ward bisher niemals in Worte oder Bücher gefasst. Und das Herannahen des Todes [...] beeindruckt alle gleichermaßen mit einer letzten Enthüllung, welche nur ein Verfasser aus der Reihe der Toten angemessen wiedergeben könnte. So dass [...] kein sterbender Chaldäer oder Grieche hehrere und heiligere Gedanken tat als diejenigen, deren geheimnisvolle Schatten man über das Antlitz des armen Queequeg huschen sah, wie er in seiner schwingenden Hängematte stille dalag und die rollende See ihn sachte in seine letzte Ruhe zu wiegen schien und des Ozeans unsichtbare Flut ihn immer höher und höher seinem angestrebten Himmel entgegen hob.» (MELVILLE 1851a, 672f.)



F. STELLA: *Queequeg in his Coffin*, 1989 (*Moby Dick*-Serie, Kap. 110). Mischtechnik auf Aluminium.
471 x 290 x 122 cm

Wie findet Stellas Malerei hier zu ihrer »Ikonographie«, das heißt zu dem speziellen Kapitel-Text, auf den sie sich beziehen soll? Narrative Ereignisbilder wie etwa *Das Floß der Medusa* zeigen offensichtlich einen dramatischen, fruchtbaren Moment, in dem sich eine Geschichte in einem zentralen Augenblick verdichtet. Das Vorher und Nachher weiß der Betrachter aus Erfahrung und durch seine Quellenkenntnis. Das Verhältnis, das Stellas Bild zu *Moby Dick* unterhält, ist wohl ganz anders. Vielleicht muss man im Idealfall mit einem Auge das Werk im Blick behalten und mit dem anderen dem literarischen Text folgen. Während dann der Text linear dahinfließt, hat das Bild eine diskontinuierliche, visuell-autonome Ordnung, in der die chronologischen Zusammenhänge aufgelöst sind. Gefordert wäre eine ungewöhnliche synästhetische Aufführungspraxis, die aber bei genauerem Nachdenken in abgewandelter Weise schon häufig praktiziert worden ist.

Man stößt schon auf eher ungewöhnliche Text-Bild-Beziehungen, wenn man beispielsweise die Logik der Bildordnung und Rezeptionsdynamik bei den sogenannten *Arma Christi* beobachtet. Bei den *Arma Christi* handelt es sich um eine »Versammlung bildlicher Kurzformeln für die Leiden der Passion«. (RIMMELE 2010, 220ff.) Sie hatten vor allem im 15. Jahrhundert Konjunktur. Auch hier ist der chronologische Ablauf der Passionserzählung suspendiert und »auch für die *Arma Christi*-Bilder gilt, dass das Ganze mehr ist als die Summe seiner Teile«. (EBD.) Bei *Queequeg in seinem Sarg* war dieser Befund bisher noch nicht angesprochen worden. Aber auch dort wird das bloß Sichtbare überschritten. Beim Stella wie auch bei den *Arma Christi* wird der Betrachter, der die entsprechende Text- und Meditationsvorlage kennt, »zum Ko-Autor, wenn er die Nachbarschaften, Symmetrien, Gegensätze und visuellen Analogien zwischen den einzelnen Teilbildern wahrnimmt und dabei semantisiert.« Zu sehen sind nur »variable Ausgangspunkte für die wiederholte, erinnernde Meditation«. (EBD.) Der Text zur Passion Christi muss dabei aufgerufen und vor dem Werk immer neu aktiviert werden.

So sollen »Verknüpfungen durchgespielt«, Imaginationen angestoßen und »Figurenbildungen« eingelöst werden. Das Bild wird zum Pool und Reservoir einer »Potentialität latenter Bedeutungen« und einer neuen Dimension bildlicher Semantizität, weil die Zeichen nicht mehr in einer kohärenten Raumillusion aufgehoben sind. Es herrschen statt-



Eric Klausmann liest Melville beim *Moby Dick-Marathon* während der Stella-Retrospektive, Whitney Museum, 2015.

Im Hintergrund: F. STELLA: *The Whiteness of the Whale*, 1987



ULMER MEISTER (Michil): Schmerzensmann mit Arma Christi, ca. 1470-85

Syntagma:
»einzelne Bildkonfigurationen bringen als spezifische Verbindungen bildnerischer Merkmale Sinn-
effekte thematischer Art hervor.«
... die »atemporale syntagmatische Ordnung« des Bildes.
(THÜRLEMANN 1986, 110, 137)

dessen formale Merkwürdigkeiten, Szenenkürzel, Bedeutungsimplicate vor. Die Zeichen sind nicht eindeutig, sondern haben »Bedeutungshöfe«. Eher gibt es ein kontingentes Zusammentreffen und zufällige Ähnlichkeiten; eine visuelle semantische Produktivität formaler Bezüge und suggestiver Nachbarschaften. Dies alles erfordere einen »Blick, der ›dazwischen‹ agiert«. In diesem »instabilen Repräsentationsmodus« gilt es Syntagmen zu realisieren und potentiell offene Sinnbezüge durch den Sinnstiftungswillen des Rezipienten zu realisieren. Einzelzeichen befördern sich in diesem Prozess »bewegter Gedächtnisarbeit« gegenseitig. (EBD.)

Eigentlich beschreiben wir hier gar nicht *Queequeg in seinem Sarg*, aber der Rezeptionsmodus scheint derselbe. Das spätmittelalterliche Bildkonzept der *Arma Christi* und die Bilder der *Moby Dick*-Serie scheinen in gewisser Hinsicht ganz ähnlich zu funktionieren. Beim ersteren handelt es sich um eine »effiziente«, auf Meditation und Imagination angelegte Praxis produktiver Zeichenauffassung. »Die subtilen Syntagmabildungen«, können »so latent im Rauschen des Zufälligen verbleiben, weil die Darstellung in ihrer Gesamtheit als Ideogramm der Passion und Erlösung fungier[e]« (EBD.).

Man könnte also sagen, es handle sich um »Gedächtnisbilder« nicht *der* Passionsgeschichte, sondern *für die* Passionsgeschichte. Denn »gerade das Subjektive und Spekulative in der betrachtenden ›Einlösung‹ der [...] Bezüge lässt die Bildmeditation zu einem hermeneutischen und nahezu unbegrenzt produktiven Instrument werden« (EBD.). Auf *Queequeg in seinem Sarg* bezogen, heißt das wohl, man sollte auch in diesem Fall am besten mit dem Melville-Text im Ohr damit beginnen, die überbordenden Bildzeichen »einzulösen«. Auch Stellas Arbeit könnte so organisiert sein, dass sie eben nichts darstellt und nichts erzählt. Sie ist selbst die Erzählung.

Gegenüber den *Arma Christi* besteht allerdings der schwerwiegende Unterschied darin, dass jeder die Folterwerkzeuge, Utensilien und Anspielungen, die im Bild versammelt sind, zunächst einmal tatsächlich auch wiedererkennen und identifizieren kann. Bei *Queequeg...* stellt sich dagegen sofort die grundsätzliche Frage: Wie werden die geschnittenen Formen, Binnenmuster und gegenstandslosen Schichten überhaupt zu Zeichen und wie können sie überhaupt Syntagmen – also »spezifische Verbindungen von bildnerischen Merkmalen« – bilden?

Die Bildbedeutungen oder besser gesagt die so heraufbeschworenen »Sinn-
effekte thematischer Art« werden wohl erst im Lesen und Hören selbst hervorgebracht und verschieben sich sofort wieder, wenn der

Text fortschreitet. Die Lebensdauer der Form als narrative Gestalt entspricht genau der kurzen Zeit der Dauer eines Satzes. Zur Deckung mit dem Satz, der sie zu einer semantisch relevanten Gestalt formt, kommen sie nie. Die Halbwertszeit einer semantisch »besetzten« Form entspricht eben der Länge, mit der der Text eine bestimmte Sequenz beschreibt. Danach vergeht die Erscheinung und verebbt in Ungegenständlichkeit. Die Phänomene bleiben fieberhaft, wie »der arme Queequeg« auch, immer in der Schweben zwischen Leben und Tod, Figuration und Defiguration – eine Semantik »ganz nah an der Schwelle der Pforte des Todes«, wie Ishmael diese Situation deutete.



Noch bevor Queequeg darum bittet, der Zimmermann möge ihm einen hölzernen Sarg bauen, verhandelt der Text also seinen mysteriösen Zustand zwischen Leben und Tod. Nicht viel mehr als das Knochengeriüst und die Tätowierungen waren vom abgemergelten Freund geblieben. Nur noch Wangenknochen, die »immer schärfer hervorsprangen; und diese Weichheit der »voller und voller werdenden« Augen, die »aus der Krankheit schauten«, »wie Ringe auf dem Wasser«...; die »befremdlichen Dinge in seinem Antlitz« und die »geheimnisvollen Schatten« darüber..., in der schwingenden Hängematte; dann die »rollende See«, die Queequeg »sachte in seine letzte Ruhe zu wiegen schien«; ...und »des Ozeans unsichtbare Flut«, die ihn »immer höher und höher seinem angestrebten Himmel entgegen hob«.

Vielleicht legt sich ein vieldeutiger Schatten von Ishmaels Beschreibung über Stellas Bildrelief. Dessen schwächelnde Figurationen erinnern auf den ersten Blick an eine Mischung aus Dalis verfließender Dingwelt und Picassos »Ausdrucksfigurationen«, wie man sie etwa bei *Guernica* findet. Aber Stellas Lösung ist weder surreal noch kubistisch. Sie geht nicht von einer vorauslau-



P. PICASSO: *Guernica*, 1937; Detail

fenden, festen Gegenstandsvorstellung aus. Die Erscheinung selbst, die Phänomenalität der Phänomene, hat sich so verflüssigt, dass die Formen nicht mehr darauf festgelegt sind, etwas zu bezeichnen. Sie bleiben flüchtig und auf der Suche nach ihren Bedeutungen.

Einschub und Verknüpfung mit Kapitel 1: Nach wie vor, wie schon beim *Floß der Medusa*, geht es hier nun um »intuitive Sehrealisationen und erscheinungs-immanente und selbstbedeutsame Sehverwirklichungen«. Bei *Queequeg in seinem Sarg* gilt ebenso wie zuvor schon für Géricaults großartiges Bild, dass die Gestaltbildungen und die Eigenartikulationen der Bildentwicklung erst erfahren werden müssen. Weiterhin kann dies ausschließlich nur im »Seh-Aufschluss« gelingen. Gefragt ist stets ein entdeckungsfähiges Sehen, das die Bildphänomene in ihrer Eigenkausalität und ihrer internen Sinnautonomie im Anschauungsvollzug realisiert. Und so weiter. Das Bild bleibt stets ein unvordenkliches, völlig einmaliges »Formierungsereignis«. (BRÖTJE 2012b, 8).

Es ergibt sich allerdings ein entscheidender Unterschied: Beim *Floß der Medusa* lag eine Motivwelt, eine abgebildete und nachgeahmte Wirklichkeit vor. Der Phänomenologie ging es dann darum zu sehen, wie das Gemälde diese empirische Sachsituation und die inhaltliche Erzähllage transzendiert, also übersteigt und erscheinungsphänomenal umdeutet. Es ging um die eigentliche erlebnishafte Wirkbedeutung der Erscheinungen. Géricaults Werk hatte alles Sichtbare in eine »transempirische Phänomenwirklichkeit ver-setzt«. Heidegger hatte in anderen Zusammenhängen ein erkenntnistiftendes »Ent-Setzen« gefordert. (HEIDEGGER 1938/39, 229) Gemeint gewesen war ein Akt der »Besinnung« und Entselbstverständlichung.

Queequeg in seinem Sarg ist dagegen von vorn herein ent-setzt und ver-setzt ohne Ende. Während es beim *Floß* darum ging, von einer bloß identifizierenden gegenständlichen Wirklichkeitswahrnehmung zu einer enorm produktiven Wahrnehmungswirklichkeit des Bildes zu gelangen, gibt es bei Stella, wie gesagt, diese repräsentierte Wirklichkeit überhaupt nicht mehr. Die gesuchte, reine phänomenologische Erscheinungsprägung, die konkreten geschnittenen Formen, Muster, Kurven, Farben, Spuren liegen stattdessen schon offen vor Augen. Man muss sie nicht erst entdecken, sie bieten sich schon aufdringlich an. Sie drängen sich in meinen Betrachterraum hinein auf. Aber trotzdem funktioniert Stellas Malerei hier nicht etwa ganz so wie ein Kandinsky. Bei Letzterem bleibt es beim »Klang«, den rein »inneren Eigenschaften« und »Wirkkräften«, den »Pulsierungen« der Farbtöne und -formen etc.. (KANDINSKY 1926, 20) Dessen Kompositionen mögen zwar zum Sprechen/Klingen kommen, aber sie sprechen aus sich selbst heraus nur über sich selbst. Die Phänomene transzendieren sich nicht zu etwas Erzähltem.

Beim *Floß der Medusa* musste sich die Motivwelt zu einer Phänomenwelt transzendieren. Beim *Queequeg*-Bild dagegen soll sich nun die Phänomenwelt auf Melvilles Motivwelt hin transzendieren. **Ende der Verknüpfung.**

Die Frage, die sich dabei aber stellt, lautet: Wie finden diese vagen Figurationen, diese aufgetürmten und ineinander verschachtelten Formteile ihren Weg zurück in einen narrativen Zusammenhang? Kann man Krankheit als Zustand malen? Können Formen abmagern oder kann man ein »Genesen«, Heilung als abstrakten Vorgang, durchblicken lassen? Können aus Farbtropfen wieder Augen werden und aus einem Liniennetz etwa die Assoziationen einer Hängematte – und zugleich die Hinweise auf ein eintätowiertes Körperornament? Ab wann wird aus einer weiß-rosa Oberfläche »dahinschwindendes« Inkarnat? Und aus einer organischen Linie ein herausstechender Wangenknochen? Aus satten blauen Farbflächen eine sich »entgegenhebende« See? Wie könnte etwa ein »höher und höher«, dem »angestrebten Himmel« entgegen, aussehen? Immer unter der Bedingung der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Denn im Bild ist alles auf einmal gegeben, während der Text in der Zeit weiter berichtet, wie sich der todgeweihte Blutsbruder Ishmaels probeweise in seinen fertigen dunklen Holzsarg legen ließ.

Bekanntlich überlegte Queequeg es sich kurz darauf noch einmal anders. Entgegen allen Befürchtungen entschloss er sich kurzerhand, doch noch nicht sterben zu wollen. Für alle unverständlich schnell, gesundete er daraufhin und kam so wieder zu seinen alten Kräften.

Und so »... benutzte er seinen Sarg nunmehr als Seekiste; und indem er seinen Seesack mit Kleidern darein entleerte, brachte er diese darin in Ordnung. Viele freie Stunden brachte damit zu, den Deckel mit allen Arten von grotesken Gestalten und Bildern zu beschnitzen; und es schien, dass er hierdurch auf seine ungehobelte Weise Teile der verschlungenen Tätowierungen auf seinem Körper zu kopieren suchte. Und diese Tätowierungen waren das Werk eines verblichenen Propheten und Sehers seiner Inseln gewesen, welcher vermöge dieser hieroglyphischen Zeichen auf seinem Körper eine vollständige Theorie von den Himmeln und der Erde angefertigt hatte und eine mystische Abhandlung über die Kunst, die Wahrheit zu erlangen; so dass Queequeg in eigener ganzer Person ein Rätsel aufzulösen gab; ein wundersames Werk in einem Band; doch dessen Mysterien nicht einmal er selbst zu lesen vermochte, obschon sein eigenes, lebendiges



Herz dagegen schlug; und diesen Mysterien war es folglich bestimmt, am Ende im Verein mit dem lebendigen Pergament zu vermodern, in welches sie eingeschrieben, und so bis zum Ende ungelöst zu bleiben.» (MELVILLE 1851a, 677f.)

Code ohne Botschaft / Botschaft ohne Code

(J. W. v. GOETHE
1808, 150)

Während Ishmael im *Sputer-Inn* Mühe hatte, das Ölgemälde zu entziffern, das sein eigenes Schicksal hätte vorausdeuten können, berichtete er hier zum wiederholten Male von einer Unmöglichkeit, angefertigte Zeichen »lesen« zu können. Dieses Mal sind es Queequegs Körpertätowierungen, denen zwar eine enorme Bedeutung zukommen müsse, die aber niemand mehr wird verstehen können. »And so be unsolved to the last«! Neben einer ganzen Kosmologie, dieses weiß Ishmael noch, befinde sich auf Queequegs Hautoberfläche zudem eine Anweisung, wie man auf »kunst«-fertige Weise zur »Wahrheit« gelangt. Es liegt also ein vollständiger Text über das, »was die Welt im Innersten zusammenhält«, an einem Stück vor, aber niemand kennt mehr die Bedeutung der in die Haut eingeritzten Signifikanten. Ishmael selbst war es kurz zuvor genau umgekehrt gegangen. Er wusste von allen erdenklichen Zeichenkonstellationen für Wale. Diese waren zwar allesamt lesbar, aber sie stimmten nicht. Seine eigenen Versuche, in seinen Beschreibungen glaubhaftere Zeichen zu finden, waren darüber hinaus gescheitert. So hatte er resümieren müssen, dass »the great Leviathan is that one creature in the world which must remain unpainted to the last«. »Unsolved to the last« und »unpainted to the last«! (MELVILLE 1851, 455, 262) Während er selbst und auch alle anderen ausschließlich defizitäre Zeichen herzustellen imstande waren, trug ausgerechnet der Analphabet Queequeg absolut treffende,

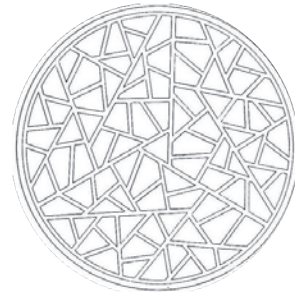


wahre Zeichen auf sich herum. Die defizitären Signifikanten verursachten ein dauerndes »misreading«. Die, die offensichtlich treffend bezeichneten, waren so beschaffen, dass nicht einmal mehr ihr Träger, oder ihr Medium, diese noch zu »lesen« vermochte. Das einzige, was zu tun übrig blieb, war demnach, die »Hieroglyphen«, deren Bedeutung wahrscheinlich niemand jemals wieder würde entschlüsseln können, akribisch zu wiederholen und zu übertragen. Vielleicht muss man Queequegs Initiative so verstehen, dass er die geheimnisvollen Zeichen auf seinen Sargdeckel kopierte und

sicherte, um sie über seinen eigenen Tod und das damit einsetzende Verwesen der »pergamentenen Haut« doch noch einer Nachwelt zu hinterlassen. Vielleicht bestünde die leise Hoffnung, dass die so vererbten Hieroglyphen eines fernen Tages, aus welchen glücklichen Gründen auch immer, wieder lesbar werden könnten. Und folgt man der erzählten Geschichte, dann wären sie tatsächlich auch erhalten geblieben. Sie wären nicht mit Queequegs Ertrinken im Meer verloren gegangen, weil der Auftrieb des Sargs am Ende dafür gesorgt hatte, dass er wieder an der Wasseroberfläche auftauchte und so die Kopie des »Werks eines verblichenen Propheten und Sehers« buchstäblich nicht untergegangen war.

Nun sieht es danach aus, als ob sich auch auf Stellas Werk »alle Arten von grotesken Gestalten«, »figures and drawings« (MELVILLE 1851, 445), eingestellt haben. Und einige von ihnen hat der Künstler tatsächlich auch kopiert und auf seine »Shapes« übertragen. Es handelt sich um ornamentale Gittermuster, die er aus Daniel Sheets Dye's Veröffentlichung *A Grammar of Chinese Lattice* von 1937 entnommen hat. Stella besitzt ein Exemplar dieses Buches, so wie er ebenso eine Ausgabe von Owen Jones' britischer und universeller angelegten *Grammar of Ornament* (1856) in seinem Studio aufbewahrt.

Im Jahre 1909 war Dye von Amerika aus für eine baptistische Missionsgesellschaft nach China aufgebrochen, um in Chengtu eine Medizin-Hochschule zu errichten. Später wurde er dort Professor an der *West China Union University Chengtu*. In seiner eher einsamen Freizeit streifte er herum und beschäftigte sich mit dem Katalogisieren und Abzeichnen von chinesischen Gitterfenstern. So entstand im Laufe einer mehr als fünfundzwanzigjährigen Hobbytätigkeit eine riesige Material- und Mustersammlung, die erstmals 1937 in den USA publiziert wurde. Der Titel der ersten Ausgabe lautete wie gesagt noch *A Grammar of Chinese Lattice*, was darauf hindeutet, dass der ursprüngliche Ansatz Dye's durchaus auf eine ernsthafte Archäologie »and interpretation« der alten chinesischen Fensterornamentik der letzten paar hundert Jahre hinauslaufen sollte. Später erschien eine unveränderte und ungekürzte Neuauflage, allerdings mit einem veränderten Titel, der nun lautete: *Chinese Lattice Design. With over 1200 Illustrations*.



Kopie, Nachzeichnung eines hist. chinesischen »Lattice Design« (DYE 1937)



F. STELLA: Reliefmodel, Bilddetail der *Moby Dick*-Serie mit chinesischem Ornamentgitter und anschließend teilweise wieder »abgetapeden« Lineamenten.

Man erkennt sofort die Intention der verkaufsfördernden Umformulierung der Titelei durch den Verlag. »Grammar« ist durch »Design« ersetzt. Dass also der Begriff »Design« auf dem neuen Buchdeckel hinzugefügt erschien, musste nicht unbedingt automatisch im modischen Verständnis als »sinnfreie Gestaltungsvorschläge« in einem Musterbuch aufgefasst werden. Dye selbst hatte seine Publikation sogar ausdrücklich auch als »copybook for the student, an art book for the mature scholar, a collection of blueprints for the architect and designer in sundry fields« verstanden wissen wollen (DYE 1937, 5). Im englischen Begriff von »Design« bleiben darüber hinaus die Bedeutungskonnotationen von Planung, Konzeptualisierung und Entwurf stark präsent. Verräterischer ist dagegen die Streichung des eher sperrigen Begriffs »Grammar«.

Was genau sollten sich die potentiellen Käufer unter »Grammar«, Grammatik, vorstellen? Was versprach der Begriff eigentlich, vor allem wenn man berücksichtigt, dass der Autor eben höchsten Wert auf die Formulierung gelegt hatte, sein Werk »aim[s] to be a grammar of systematic Chinese lattice« (EBD.). Eine Grammatik des Ornaments wäre ein Buch über die Regeln und Prinzipien der Erzeugung stimmiger Ornamente. Es wäre ein Lehr- und Regelbuch, das die Verknüpfungs- und Generierungsgesetze beinhalten würde. Zum Beispiel: Aufbau, Proportionen, Rhythmen, Symmetrien, Spiegelungen, Rapporte, Maße, Verhältnisse und nicht zuletzt »Wurzelformen«. Unter »Wurzelformen« versteht man hier die grundlegenden Teilformen, »Satzteile« wenn man so will, aus denen sich bei richtiger Anwendung vollständige Ornamente, »ganze Sätze«, bilden lassen. (SITTE 2008, 222ff.)

Es ginge also um ein Buch über die Bedingungen der Möglichkeit möglicher Ornamente. Hätte Dye, wie übrigens auch Jones, tatsächlich eine »Grammatik« des Ornaments vorlegen wollen, hätte es vielmehr eine Regelsammlung werden müssen. Was Dye aber präsentierte war eigentlich keine »Grammatik« – oder wenn überhaupt nur eine sehr implizite, die der Leser selber nur hätte erahnen müssen. Was tatsächlich geboten wurde, war, wie Dye selber einräumte, ein copybook mit blueprints, eine reine Mustersammlung also, gedacht zum Kopieren, nicht zum Entwickeln von *Lattices*. Daher erscheint der Austausch von »Grammar« durch »Design« im Titel eigentlich völlig berechtigt. Der Verfasser allerdings hatte sich, was sein Vorhaben anging, einigermaßen getäuscht.

Dye's Leidenschaft hatte also in Wirklichkeit darin bestanden, über all die Jahre hinweg mehr als eintausendzweihundert fertige Muster, »ganze Sätze«, kopiert und gesammelt zu haben. Ob er auch nur

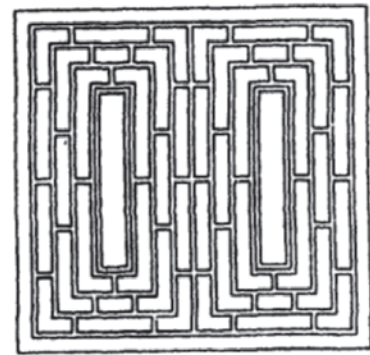
einen dieser Sätze jemals hatte »lesen« können, ist dabei völlig fraglich. Die eigentliche Grammatik hatte er ja nicht durchschaut – und die Semantik fehlte ganz. Er hatte Codes, Readymades ohne Botschaft gesammelt. Dass er dabei zumindest Fragen aufgeworfen hatte, wusste er jedoch:

»Few questions can be raised, we trust, by anyone in a position to know, as to the data presented, but some queries may be put concerning the absent background against which some of the conclusions must be judged.« (DYE, ebd.)

Dye vertraute also einerseits darauf, bei all seinen Bemühungen einige richtige »questions« bezüglich der Muster und Formen aufgeworfen zu haben: Woher sie stammen könnten, nach Verbreitungsbewegungen, Einflüssen, Entwicklungsreihen, Abwandlungen und Typologien, geographischen Kartographierungen, nach ihrem möglichen Sinn und Zweck vielleicht, nach ihrem Alter und etwaigem Ursprung. Die üblichen Fragen der neueren Ornamentforschung. Andererseits blieb darüber hinaus, wie bei Queequegs Tätowierungen auch, das ungelöste Problem des »absent background«.

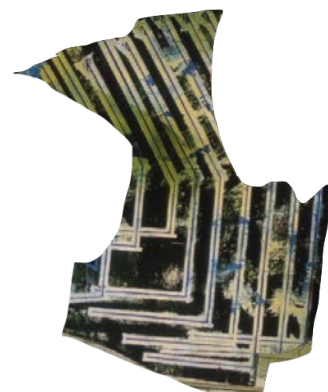
Auch hier scheint letztlich der fehlende Hintergrund und der verlorene ursprüngliche Bedeutungszusammenhang alles doch wieder zu »wundersamen Werken« werden zu lassen, die »Rätsel aufgeben«. So blieben auch die *Chinese lattices* für Dye am Ende wahrscheinlich doch »verschlungene Mysterien«, wie es Ishmael in seinem Fall gesagt hatte.

Auf *Queequeg in his Coffin* finden sich eine Reihe ornamentaler Muster wieder. Stella verwendete und kopierte, wie schon erwähnt, seinerseits *Lattice Design* anstelle von insulanischen »grotesken Gestalten und Bildern«. Er verhielt sich analog, nicht mimetisch zu Queequegs Tun. Er ahmte weder die Tätowierungen des Wilden noch die verzierte Sargoberfläche nach. Er übertrug das Prinzip des Kopierens auf seine Arbeit. Er übernahm mysteriöse Codes des *Lattice Design* auf seine bunten Alu-Bleche. So wie der Heide vom Körper auf Holz so kopierte Stella vom Buch auf die Relieffläche. Und man kann davon ausgehen, dass Stella genauso wenig wusste, was er da tat, wie vor ihm Queequeg. Daniel Sheets Dye hatte unfreiwillig sogar den Beweis erbracht, dass sich die vergessenen narrativen oder kosmologischen



E: TWO FOCI, 118

Kopie, Nachzeichnung eines hist. chinesischen »Lattice Design« (DYE 1937)



»Die Zeit hat das Wissen darüber verloren, dass ein Ornament ›Tiefe‹, nicht im räumlichen Sinne, besitzen und geistige Bezüge, einen eigentümlichen Kontakt zwischen dem Menschen und den Dingen ausdrücken kann. Das abstrakte Muster besitzt diese Kraft nicht mehr.«
(SEDLMAYR 1948, 90)



Symboliken der *Chinese lattice* nicht wirklich rekonstruieren ließen. Ihm selbst war es wie Queequeg ergangen, nur dass er kein tätowierter Chinese und nicht von Anfang an Teil eines verloren gegangenen kultischen Zusammenhangs gewesen war.

Sowohl bei den »verschlungenen« Körperbildern als auch bei den *Chinese Lattice*-Lineamenten, die vielleicht einmal die Geheimnisse des »Daseinsgrundes« (SEDLMAYR 1948, 90) und die um Ewigkeit und Unendlichkeit zum Ausdruck gebracht haben mögen – an beiden labyrinthischen Chiffren war im Laufe der Zeit eine Art »Barbarisierung« am Werk gewesen. Die Zeichen wurden immer weniger verstanden und immer schlechter imitiert. Am Ende stand man wie ein Barbar vor dem *Heiligen Gral* und hielt ihn, wenn man ihn schließlich gefunden hätte, für nichts anderes als einen verbeulten Becher.

Queequeg konnte seine eigene »Beschriftung« nicht mehr zum Leben erwecken, sondern nur noch kopieren. Die Ornamente auf der Arbeit Stellas durchlaufen dagegen einen zusätzlichen Prozess. Sie wurden absichtlich und gezielt fragmentiert. Stella »taped« einige Linien und Stege ab. Er kappt einige Verbindungen und verschiebt die Ornamentfetzen gegeneinander, bevor die Oberfläche lackiert wird. Er verstümmelt quasi die »ganzen Sätze« wieder, damit das Mysterium der Zeichen deutlicher als Verlust erscheint.

Vermutlich stimmt folgendes: Der »Ursprung jeder Ornamentform« war eine »sinnbezogene, abstrakte Figur«. Diese wurde »durch Aufnahme in einen dekorativen Kontext (durch Wiederholung und Reihung) zu einer sinnfreien Schmuckform«. (BRÜDERLIN 1986, 95) Die Form bleibt erhalten, sie verschwindet nicht, wenn ihre kommunikative Funktion erlischt. Sie wird nur hohl. Frank Stella macht nun diesen Prozess so gut es geht rückgängig: Die »neuerliche Vereinzelung und Individualisierung« der Formen aktiviere wieder ihre »ursprüngliche Sinnhaftigkeit« – potentiell jedenfalls. Einzig der ganz konkrete Sinn selbst bleibt verschollen und weiterhin unlesbar. Die Aufnahme ornamentaler Strukturen in das Bildrelief bewirkt so »einen merkwürdigen Umschlag: Indem die Malerei, die auf die Darstellung von Inhalten verzichtet, sich der [...] Form des Dekors überlässt, gewinnt sie einen, wenn auch

chiffrierten Inhalt zurück«. Das Ornament kehre so zu seinen bedeutungsvollen »Ursprüngen heim«. Zu diesem Ergebnis kam der materialistische Philosoph Hans Heinz Holz schon zu Anfang der 1970er Jahre. (1972, 166) Holz kannte damals natürlich nur Kunstwerke bis zum Modernismus, wie etwa die *Züricher Konkreten* um Max Bill, der ausdrücklich Erwähnung findet. Holz ging von der Unterscheidung »strukturell« versus »dekorativ« aus und stellte Überlegungen dazu an, wie man den Begriff »Ornament« zeitgemäß bestimmen sollte. Immer wieder kam dabei zur Sprache, dass das Ornament »dahin umschlagen [kann], einen mitgemeinten Sinn zu evozieren«. Im Ornament läge stets ein »semantischer Überschuss« und es bestehe ein »atavistischer, meist unbekannter ›Hintersinn‹ fort«. (EBD., 144ff.) Bezogen auf die gegenstandslose Kunst der 60er und 70er Jahre klang dies wie eine unverhohlene Drohung. Natürlich wollten die Konkreten alles andere als bloße Ornamente malen. Ihnen ging es schließlich um selbst-evidente Bilder. Aber wohl möglich bestand trotz allem die Gefahr, die reine Malerei könnte doch noch von unerwünschten, gespenstischen Mysterien heimgesucht werden, die den Formen nicht ganz auszutreiben waren. Für den postmodernen Frank Stella diente dieser Umstand dagegen gerade dazu, einen produktiven, »narrativen« Neuanfang zu wagen. Lineamente können sprechen – aber nur potenziell.



Max BILL; Ohne Titel, Grafik, ca. 1960

Wenn Queequegs Tätowierungen also einen Code ohne Botschaft darstellen, dann antwortet Stellas riesenformatige, raumgreifende Malerei darauf mit einer ornamentalisierten Botschaft ohne Code. Das heißt: Die Ornamentfigurationen auf *Queequeg in his Coffin* würden wieder auf etwas hinweisen. Sie hätten eine latente, vielleicht widersprüchliche, unregelmäßige Botschaft, aber keinen Code, dem sie folgen würden. Für sie gäbe es weder eine Grammatik noch ein Lexikon, weil erst bei dem »schrägen« Umkopieren vom Buch aufs Aluminium ein völlig singulärer Zeichenzusammenhang mitentsteht, der nirgendwo sonst noch zu finden ist und der außerhalb des Werkes keine Gültigkeit hat.

Der sattgelbe Zeichenträger ist nicht so flach, wie es von Vorne erscheint. Er ist schild- oder »deckel«-förmig zur Mitte hin nach außen gewölbt und wird zum großen Teil von anderen Alu-Platten verdeckt. Außerdem ist er großformatig rechteckig einge-



schnitten. Da aber auch dieses »Fenster« größtenteils wieder überlagert wird, erhält man frontal wiederum nur einen kleineren Einblick in den Hintergrund. Was in dem Ausschnitt sichtbar wird, ist, mit etwas Abstand zur Wand, die hinterste Ebene – am ehesten die Zone, wo man früher einmal die flache Leinwand erwartet hätte.

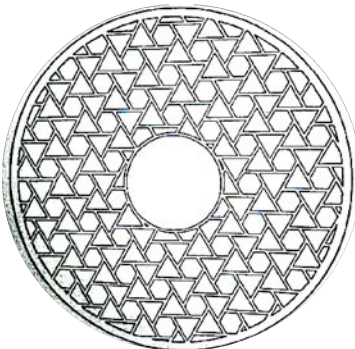


F. STELLA koloriert eine ausgewölbte schild- oder kuppelartige Ornamentform. (Tyler Graphics artist's studio, 1993)



Zu Gesicht bekommt man ein Stück von einer vermutlich ziemlich großen, bemalten Platte mit einem unregelmäßigen Umriss. Auf hellblauem Grund sind die Außenkonturen eines geometrischen Musters mit schwarzen Linien aufgezeichnet. Darüber existiert ein verschmierter brauner Farbschlamm, Spuren von Gelb und Rot-Orange.

Untersucht man das Phänomen genauer, fällt zunächst auf, dass es sich wiederum um irgendeines dieser kopierten Ornamentmuster des *Chinese Lattice* handeln muss. Das genaue Design ist unerkennbarer geworden und zusehends von Farbe überdeckt. Die nur teilweise ausgeführte, flüchtige Übermalung des angezeichneten Ornaments erinnert unwillkürlich an Ishmaels eigene Worte: Am Ende wäre es diesem Mysterium bestimmt, »im Verein mit dem lebendigen Pergament«, Queequegs beschrifteter Haut, »zu vermodern«.



Flächige Kopie, Nachzeichnung eines hist. chinesischen »Lattice Design«. (DYE 1937)

»Grüne Frösche«, Labyrinth, »Flickerwerk«

Man sollte sich an dieser Stelle daran erinnern, dass Ishmael schon sehr früh eine ausführlichere Beschreibung von Queequegs Tätowierungen gegeben hatte. Im *Spouter-Inn* musste er sich ein Zimmer und

ein Bett mit dem damals noch furchteinflößenden Kannibalen teilen. Ängstlich hatte er ihn in der Nacht das erste Mal betrachtet.

»Ich war voller Ungeduld, sein Antlitz zu sehen, doch er hielt es eine Weile lang abgewandt, während er mit dem Aufschnüren der Sacköffnung beschäftigt war. Dies vollbracht, wandt er sich jedoch herum – als, gütiger Himmel! welch ein Anblick! Ein solches Gesicht! Es war von einer dunklen, purpurnen, gelben Färbung, hier und da mit großen, schwärzlich aussehenden Vierecken beklebt.

[...] Doch in ebendem Augenblick drehte er zufällig sein Gesicht so dem Lichte zu, dass ich deutlich erkannte, das konnten keine Heftpflaster sein, diese schwarzen Vierecke auf seinen Wangen. Das waren Flecken irgendeiner ungewissen Art. Zuerst wusste ich nicht, was ich damit anfangen sollte; aber bald kam mir eine dunkle Ahnung von der Wahrheit in den Sinn. Ich erinnerte mich an die Geschichte eines Weißen – ebenfalls eines Walfängers –, der, nachdem er unter die Kannibalen geraten, von ihnen tätowiert worden war. Ich zog den Schluss, dass dieser Harpunier im Verlaufe seiner fernen Reisen ein ähnliches Abenteuer erlebt haben musste. [...] Aber was dann sollte man mit seiner unnatürlichen Gesichtstönung anfangen, jenem Teil davon, meine ich, der um die tätowierten Vierecke herum und von diesen gänzlich unabhängig war.

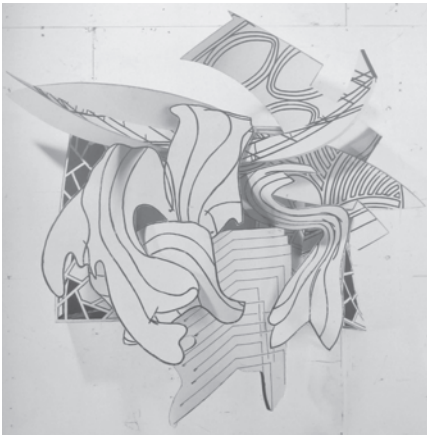
[...] Unterdessen setzte er sein Geschäft des Entkleidens fort und zeigte zuletzt Brust und Arme. So wahr ich lebe, diese verhüllten Körperteile waren mit den gleichen Vierecken wie sein Gesicht kariert; und auch auf seinem Rücken überall die nämlichen Vierecke. [...] Mehr noch, seine Beine waren sogar gemustert, als würde ein Trupp dunkelgrüner Frösche die Stämme junger Palmen hinaufeilen.

[...] Beim Erwachen des andern Morgens gegen Tagesanbruch fand ich Queequegs Arm in der liebevollsten und herzlichsten Manier über mich geworfen. Man hätte beinahe denken mögen, ich sei sein Weib. Die Steppdecke war aus Flickerwerk, voller verschiedenster kleiner buntscheckiger Quadrate und Dreiecke; und dieser sein Arm überall tätowiert mit einem endlosen kretischen Labyrinth von Zeichnung, von der keine zwei Teile einheitlicher Tönung waren [...]. dieser sein Arm, sag ich, nahm sich in jeder Hinsicht wie ein Streifen selbiger Flickerwerkdecke aus.« (MELVILLE 1851a, 29f., 36)

Bei Queequegs Ganzkörper­tätowierung scheint es sich um eine Mischung aus geometrischen und figuralen Motiven zu handeln. Die in Angriff genommene Übertragung auf den Sargdeckel war so oder so

ein kritisches Unternehmen. Es beinhaltet eine Ablösung der Zeichen von ihrem materiellen Grund und Medium, also eine Isolation vom ursprünglichen Träger. Dabei ist völlig ungeklärt, ob eine solche Operation der Übertragung vom Körper auf eine reine Fläche – wie bei den *Chinese Lattices* übrigens auch – ohne substantielle Einbußen gelingen kann. Der Bildgrund wird bekanntlich erst zum Grund, indem er sich im Akt der Bezeichnung selber mit sichtbar macht. Wenn der Bildgrund demnach das alles erst Bedingende ist, kann man nicht einfach davon absehen. Anderenfalls entstünde ein abstraktes und »körperlose[s] Ornament«, eine gleichförmige Abbildung ohne Kontext und ohne Berücksichtigung von Platzierung, örtlichen und praktischen »Zwängen« und der handwerklichen Gemachtheit. (FRANK 2001, 77)

Ein Großteil von Queequegs Tätowierungen bestand aus »schwärzlichen Vierecken«. Der Harpunier war »kariert«, die Beine bedeckt wie von einem »Trupp dunkelgrüner Frösche« und die Arme wie ein »Flickwerk« aus buntscheckigen Quadraten und Kreisen. Am Körper verformen und verzerren sich die Ornamente. Die Formen haben die



F. STELLA: Papiermodell, *The Dart*, Kap. 62

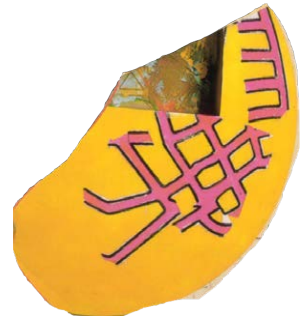
Eigenschaft, »aufzuweichen«. Sie sind in ständiger Bewegung. Was man davon in der Fläche abzeichnet, ist nicht mehr dasselbe.

Frank Stella baute *Queequeg in his Coffin* aus verschiedenen geschnittenen und gebogenen »irregular shapes« zusammen, die sich in den Betrachtterraum stülpen und ineinander winden. Diese Formkörper bestanden zunächst nur aus Papier und Pappe mit aufgezeichneten Linienmustern. Sie wurden im Atelier zusammenkonstruiert. Das fertige Modell ging dann an einen Fachbetrieb, der das Vorbild in zentimeterstarke Aluminiumformen umsetzte.

»Then each of the metal elements was returned separately to the studio and painted according to Stella's vision of how the entire construction would look when assembled. After the works were assembled Stella might make changes ranging from minor touchups to extensive repainting. Sometimes a piece might sit in the studio for months«. (LEIDER 1990)

Stellas Ornamentmuster sind also von Anfang an räumlich und an die Volumen der Alu-Formen gebunden. Sie wiegen und dehnen sich und »leben« mit ihren Trägern. Sie artikulieren ihren Träger mit, indem sie ihn bedecken. Mal bestätigen sie, mal konterkarieren sie seine Formungen. Zum Beispiel betont das kammförmige und nach rechts ab-

geschlossene Linienmuster oben rechts seine Nähe zum Schildrand; ebenso verhalten sich die angeschnittenen Vierecke weiter unten. Das Muster unterbricht sich hier, um nicht zu Nahe an den Rand zu kommen. Dort wo die gelbe Form selber nach links expandiert, längen sich auch die »Äste« des Gitters in die gleiche Richtung und öffnen sich.



Stellas Musterungen sind keine »körperlosen Ornamente«, so wenig wie die auf Ishmaels Leib. Und es sieht fast so aus, als ginge es gerade darum, der Malerei selbst das Körperhafte zurückzugeben. Ishmaels Gerede über Queequegs »Bodypainting« bietet eine schöne Folie dazu. Auch wenn man die Gegenstände der literarischen Erzählung – den halbtoten Queequeg, seinen Sarg, die Ornamente oder den Trupp Frösche – nie wirklich im Bild wiedererkennen können – das gegenstandslose Gemälde hätte doch an die Dimension der Malerei appelliert, die von der ästhetischen Moderne so vehement disqualifiziert worden war. Auch wenn es in der ästhetischen Erfahrung nie narrativ oder figurativ werden würde, bliebe das Bild auf diesem Wege auch nicht länger nur ungegenständlich.

Vielleicht war ja auch schon das weiße »Fliesenmuster« mit der unregelmäßigen blaugrünen Färbung auf *The Spouter-Inn* ein Hinweis auf Queequegs »buntscheckige« und karierte Gestalt gewesen. Nur, dass wir es bis jetzt ganz übersehen hatten, weil nach einem anderen Zusammenhang geforscht worden war. Diese Bildzone hätte dann etwas chamäleonhaftes. Sie würde sich ihrer narrativen Umgebung anpassen und das jeweils gelesene Terrain imitieren.



Das großformatige Metallrelief wiederum wird sehr wahrscheinlich nie eine Geschichte erzählen. Aber mit seinem ikonografischen Kapiteltext im Rücken kann es nun auch nicht mehr betrachtet werden, ohne dass Figürlichkeit und Narrativität im Raum stehen. Die raumgewordene Malerei thematisiert nicht zwingend das Erzählte, wohl aber das Erzählen Melvilles mit all seinen Exkursen und Eskapaden.

Gegen Ende seines Berichtes über die Art der Tätowierungen sprach Ishmael von Queequegs Arm. Dieser wäre »überall« versehen »mit einem endlosen kretischen Labyrinth von Zeichnung«. Ishmael benutzte hier, wie so oft, wenn er etwas nicht kannte oder ansonsten nicht richtig zu beschreiben vermochte, einen Vergleich oder eine Metapher. Er wählte ein anderes Bild für das, was er eigentlich wirklich sah. »Es erscheint einiger Maßen so wie... oder es erinnert an« und

»... all over with an interminable Cretan labyrinth of a figure«
(MELVILLE 1851, 43)

so weiter. Wenn er schließlich also die Tätowierungen als ein »kretisches Labyrinth« bezeichnete, verschob er das Phänomen, das er sah, in den Kontext der griechischen Mythologie. Er verwies auf Daidalos und nach Knossos auf Kreta, wo der Sage nach der Kreterkönig Minos herrschte. Jeder weiß, dass der Herrscher den schrecklichen Minotaurus in einem ausweglosen Labyrinth gefangen hielt. Das Ungeheuer war die Ausgeburt eines leidenschaftlichen Liebesakts, den Pasiphaë, die Frau des Minos, mit einem weißen Stier vollzogen hatte. Der Baumeister und Künstler Daidalos hatte vom König den Auftrag erhalten, dieses irrwegige Labyrinth zu erschaffen, um die Bestie, halb Tier, halb Mensch, zu bändigen. Als das verschlungene Bauwerk schließlich fertiggestellt war, verirrte sich Daidalos fast selbst darin. Mit »Labyrinth« bezeichnet man »ein System von Linien oder Wegen, das durch zahlreiche Richtungsänderungen ein Verfolgen oder

Abschreiten des Musters zu einem Rätsel macht. Labyrinth können als Bauwerk, Ornament, Mosaik, Pflanzung, als Zeichnung oder [R]itzung ausgeführt sein«.

Ishmaels metaphorische Anspielung auf das »endlose kretische Labyrinth« des Daidalos ist auch für die Arbeit von Frank Stella bemerkenswert.

Es ist nicht nur so, dass

Queequeg tatsächlich keinen Weg findet, die labyrinthischen Zeichenritzungen, die seinen Körper bedecken, zu entwirren. Die einfachste Art, diese Szene in einem postmodernen Wandbild wiederzugeben, kann auch darin bestehen, ein ebenso auswegloses Gebilde zu entwerfen. So wäre Stella der Daidalos der Postmoderne – ein Bildbaumeister, der mit *Queequeg in his Coffin* ein Labyrinth für das Auge geschaffen hätte: Ein Formengewirr und ein Drunter und Drüber, aus dem man nicht herausfinden kann, weil es keinen »roten Faden« mehr gibt.

Einen Hang zum Geometrisch-Labyrinthischen sieht man im Übrigen auch schon bei den ganz frühen *Black Paintings* am



Kretisches Labyrinth auf antiken Münzen in kreisförmiger und quadratischer Ausführung

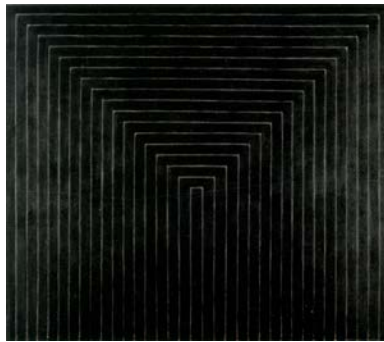


F. STELLA, Atelier-Fotografie mit Black Painting *Getty Tomb*, 1959, 213 x 244 cm

Werk. Die typischen dicken schwarzen Farbstreifen markieren die Wege, die der Pinsel auf dem Trägermaterial zurückgelegt hat. Dazwischen bleibt der offene, leinene Bildgrund in Form von schmalen, hellen Stegen stehen – »Grenzen«, in denen man sich bewegen kann. Die Größe und das Format von *Getty Tomb* zum Beispiel regeln sich alleine über die Anzahl der von Innen nach Außen expandierenden Streifen. Grundsätzlich könnten sich diese Streifen unendlich oft wiederholen. Das Werk könnte unendlich groß werden. Wie man auf der Fotografie sieht, malt Stella zwar von Außen nach Innen, aber im Erlebnis des fertigen Bildes wirkt alles genau umgekehrt: Es wirkt so, als könne es sich, ohne innere Komposition, durch bloße Reihung weiter nach Außen ausdehnen.

»... das Außen des Gemäldes zeigt sich als [...] das durch Abbruch eines potentiell und wesentlich unendlichen Fortgangs einer Iteration willkürlich Festgelegte.«
(MEINHARDT 1988, 57)

Die serielle Form als Ganze hat mit ihren gestaffelten Innengrenzen etwas labyrinthisches an sich. Der Titel der Arbeit lautet zwar nicht »Cretan labyrinth«, immerhin gibt er aber mit »Gettys Grabmal« einen Hinweis auf eine ebenfalls hermetische Architektur. *Getty Tomb* gibt es wirklich. Und zudem verweist der Titel, als kretischer Paratext, auch noch auf einen großartigen Daidalos der Moderne. Die Grabstätte *Getty Tomb* war 1890 von Louis Sullivan, dem Pionier der Hochhausarchitektur und des revolutionären Stahlskelettbaus, auf dem Areal des *Graceland Cemetery* in Chicago errichtet worden. In ihr ruht bis heute Carrie Eliza Getty, die Ehefrau eines reichen »Holz-Barons« aus Illinois. Sullivan selbst wurde 1924 ganz in der Nähe, aber weit weniger pompös, auf *Graceland* beigesetzt.



Links F. STELLA; *Getty Tomb*, 1959, 213 x 244 cm; rechts: *Carrie Eliza Getty Tomb*, 1890 by L. SULLIVAN, Graceland Cemetery, Chicago

Frank Stella muss von Anfang an den Plan gehabt haben, sein *black painting* auf *Getty Tomb* zu taufen. Es müssen verschiedene Aspekte gewesen sein, die den jungen Mann an Sullivans Architekturentwurf interessiert haben. Es fällt zum Beispiel sofort auf, dass das Format des Bildes ziemlich genau den Längen- und Höhenverhältnissen des Grabmals entspricht. In den Proportionen sind Gemälde und Bauwerk gleich, wenn man vom Sockel und dem überstehenden Gesims einmal absieht.

Es wirkt also nur so, als wären *Getty Tombs* Bildgrenzen das Ergebnis des »Abbruchs« einer beliebig fortsetzbar zu denkenden Reihung. Berücksichtigt man Sullivans Fassaden-Vorgabe muss man diesen ersten Eindruck nun korrigieren. Richtiger müsste man jetzt so formulieren: *Getty Tomb* zeigt sich als »das durch Abbruch eines potentiell [...] unendlichen Fortgangs einer Iteration willkürlich festgelegte«... und gleichzeitig sind *Getty Tombs* Außengrenzen notwendiger Weise so und nicht anders wie sie sind – also unveränderbar und unverrückbar determiniert –, weil sie das *Getty Tomb*-Mausoleum in Chicago exakt aufnehmen. Vielleicht besteht gerade darin die eigentliche Leistung des Bildes: das eine und das andere – kontingent und notwendig – zugleich sein zu können. Aber das ist noch nicht alles.

Es lassen sich sicher noch weitere recht evidente formalästhetische Korrespondenzen zwischen dem *black painting* und der Grabstätte finden. Interessant ist aber vor allem auch Sullivans Sandstein-Ornamentik oberhalb der glatten und unverzierten Wandquader. Der monumentale Halbbogen betont und überhöht die enge Pforte in den dunkeln Raum. Die Oktogon-Musterung mit Stern-Inlay mag im Kontrast zum schlichten Mauerwerk unterhalb auf Himmel und Jenseits verweisen. Der bloße Stein hat sich hier ins Symbolische geformt. Die materielle Oberfläche ist zum Schöpfungsgrund und Medium geworden und hat sich selbst zu Weiterreichendem transzendiert. Ohne die Ornamentzone würde man das Gebäude vielleicht auch für das Friedhofsklohaus halten können. Das ist aber nicht der eigentliche Punkt. Denkt man sich allen Dekor weg, würde das schwere Dach des Flachbaus so wirken, als drücke oder schiebe es die Wandzone unter sich einfach wie eine Schachtel ein. Dieselbe Wandzone mit der Ornamentalisierung erzeugt dagegen den genau gegenteiligen und semantisch erwünschten Effekt. Es wirkt nun, als würde das mächtige Abschlussgesims, durch unsichtbare Kräfte getragen, nach oben gehoben. Es lastet nicht, nun schwebt es eher.

Sullivan konnte sich auch gut ein Bauen ganz ohne Ornamentik vorstellen. Als zwingend sah er diesen Verzicht auf Schmuckformen

aber nicht an. Das Ornament hatte durchaus noch seine erläuternde Funktion. Man sollte sich nur vorher gut überlegen, ob man mit oder ohne »decorative system« entwerfen und bauen wolle. Im Grunde gehe beides, die dekorationslose Komposition des reinen Baukörpers und ebenso die stimmige Ornamentalisierung einer Architektur. Aber man müsse sich früh genug entscheiden. »Mass-composition and the decorative system of the structure« müssen unbedingt harmonisch und organisch auseinander hervorgehen und miteinander verwoben sein. Man könne weder nachträglich noch irgendeinen Stuck einfach irgendwo aufsetzen, noch an einem einmal stimmig verzierten Gebäude die Ornamente im nachhinein bedenkenlos abschlagen. Beides zerstöre auf die ein oder andere Weise die Architektur, die eine hohe Kunst sei. (SULLIVAN 1892, 81)

Die Frage, die sich der junge Princeton Absolvent Frank Stella zu jener Zeit stellte, lautete angesichts von *Getty Tomb* wohl ungefähr so: Wie könnte man ein Bild, ein substantielles neuartiges Werk, malen, das einerseits nur noch dekorierte, serielle bis labyrinthische Oberfläche ist, andererseits aber anspruchsvolle Malerei bleibt und nicht bloße Wanddekoration, nicht einfach nur aufgesetztes Ornament, ist? Wie schafft man es, ein »decorative system« mit einem revolutionären Gemälde zu verbinden, das in sich eine starke »structure« besitzt? – Oder anders gefragt: Wie kann ein Bild »willkürlich festgelegt«, beliebig also, und dennoch notwendig zugleich sein?

Eine Antwort hatte Sullivan mit *Getty Tomb* bereits gegeben. Bei ihm war das Dekorative maßgeblich mit der Struktur des Baukörpers verbunden geblieben. Diese Formel übertrug Stella auf seine experimentelle Malerei. Das scheinbar bloß dekorative Streifenmuster war hier nun zugleich substantiell für die Bildgrenzen, das Format und den gesamten »architektonischen« Aufbau des Werks verantwortlich.

Dies war die Geburtsstunde des *Shaped Canvas*, der unregelmäßig geschnittenen Leinwand, die ihr Aussehen und ihren Umriss dem Muster verdankte, das sie trug.



F. STELLA; *Quathlamba*, 1964, 455 x 198 x 6 cm. *Shaped Canvas*-V-Formen

So ist vielleicht die Architektur vom *Carrie Eliza Getty Tomb*, die Louis Sullivan damals entworfen hatte, nicht nur ein beeindruckendes Grabmal. Vielleicht ist sie auch die Geburtsstätte der *Shaped Canvas*-

Malerei Stellas. Diese frühen *Shaped Canvases* sind auch die Vorfahren und Urahnen der *Moby Dick*-Serie. Nur dass die freien Umrissformen und Oberflächenmuster sich im Laufe der Zeit immer weiter und weiter zu verselbstständigen begannen. Sie wurden zu *Eccentric Shaped Canvases* und noch verrückter bis schließlich ein gigantisches Bildrelief wie *Queequeg in his Coffin* daraus hervorgehen konnte – ein wahrer und auswegloser Irrgarten für das Auge, ein Meer aus Shapes und auf geheimnisvolle Weise wiederum ein Grab. Der zur Unkenntlichkeit transformierte Inhalt, den Melville der Malerei Stellas geliefert hatte, liegt hierin nun in transformierter Form bestattet.

Mit den Augen des Wahnsinns sehen

Diese Art abschweifender Gedanken hätten in analoger Weise auch vom Autor von *Moby Dick* stammen können. Sie entsprechen seinem ausschmückenden, die Gattungen durchforschenden Schreibstil, der mit soviel Beiwerk daherkommt und der doch trotzdem selbst immer

»Flickerwerk« bleibt. Aus dem gleichen Grund musste sich auch Ishmael des Öfteren zur Ordnung rufen. Er war ein leidenschaftlicher Beobachter und in der Geschichte auch extra dafür angeheuert, aus der Ferne vom Ausguck aus die Wale zu sichten. Manchmal aber schien er während seiner Reisebeschreibungen zu vergessen, dass er auch im Boot der Erzählung saß. Dann erinnerte er sich wieder seiner Doppelrolle. »Ich, Ishmael«, musste er sich aufrütteln, »war einer aus jener Mannschaft; meine Schreie waren in denen der übrigen aufgegangen; mein Schwur war mit dem ihren verschweißt worden.« (MELVILLE 1851a, 251).

Ahab sah in seiner, mehr oder weniger freiwillig, eingeschworenen Besatzung die »Räder [s]meines Willens« – Zahnräder nannte er sie, wobei er sich als »Zahnkranz« sah, in den alle Räder passten. So mechanistisch dachte er an dieser Stelle seinen Rachezug gegen Moby Dick, den gehassten Wal, der ihm vor langer Zeit im Zweikampf auf hoher See ein Bein »abgemäht hatte«.

»Jener Kapitän war Ahab. Und dann geschah's, dass Moby Dick, unvermittelt seinen sichelförmigen Unterkiefer unter ihm durchziehend, Ahabs Bein abgemäht hatte wie ein Schnitter einen Grashalm auf dem Feld.« »Aber wie dem auch sei, fest steht, dass Ahab, das wahnwitzige Geheimnis seiner unverminderten Besessenheit tief im Herzen verriegelt und verschlossen, die gegenwärtige Fahrt allein

Ishmael thematisiert seine drohende Unzuverlässigkeit als homodiegetischer Erzähler, indem er sich selbst – selbstreflexiv – daran erinnert, Teil der erzählten Welt zu sein.

»Ahab, der den Verlust seines Beines nicht verwunden, aber diese Verletzung auch nicht ausreichend ausdrücken kann.« (BAER 2001)

mit dem Vorsatz, mit dem einen, einzigen alles in sich einsaugenden Ziel angetreten hatte, den Weißen Wal zu töten.«
(MELVILLE 1851a, 259/b, 223)

Ahab führt schließlich dieses in seinem Herzen verschlossene Innere in einem theatralischen, Shakespeare'schen Monolog voller Selbstreflexionen auf. Am Anfang steht eine Regieanweisung:

»Sonnenuntergang (Kajüte, Am Heckfenster sitzt Ahab allein und blickt hinaus) [...]

»Oder gar, wie ein Häuflein Pulver stehen sie [die Mannschaft] vor mir und ich ihr Zündholz. Oh, wie bitter! dass, um andere zu entfachen, dieses Zündholz nicht verhindern kann, sich selbst zu verschwenden! Was ich da gewaget hab, hab ich gewollt; und was ich da gewollt hab, das tue ich! Sie halten mich für toll – der Starbuck tut's; und bin ich doch besessen, bin ich toll gewordene Tollheit! Jene wilde Tollheit, die nur ruhig [besonnen] ist, sich selber zu begreifen! Mir zur Prophezeiung war's, dass ich verstümmelt werden sollt'; und – Aye! Verlor ich dieses Bein. Nun prophezeie ich, dass ich den meinigen Verstümmeler verstümmeln werd. Nun werde also der Prophet mit dem Vollstrecker eins. Und das ist mehr, als ihr, ihr großen Götter, jemals wart. [...] Eisenschienen führen zu meinem ausgemachten Ziel, in ihrer Spur rast meine Seele ihre Bahn. Über abgrundtiefe Schluchten, durch der Berge geäderte Herzen, unter den Betten reißender Ströme – unbeirrbar stürme ich vorwärts! Nichts ist mir ein Hindernis. Nichts kehrt mich um von diesem eisernen Weg.«

(MELVILLE 1851a, 236/b, 205, kombinierte Übersetzung, js)

»I'm demoniac,
I am madness
maddened! That
wild madness
that's only calm
to comprehend
itself!
[...]

The path to my
fixed purpose is
laid with iron
rails«
(MELVILLE 1851,
171)

Der Unterschied zu den bisherigen Überlegungen zu *Moby Dick* und Frank Stella ist folgender: Hier erzählt nicht Ishmael, sondern Melville formuliert diese Selbstreflexionen seiner Ahab-Figur. Zwar stellt sich auch hier das Schreiben selbst aus, indem es formal eine »Exposition« zitiert, wie sie etwa bei Shakespeares *König Richard der Dritte* zu finden ist. Ansonsten reflektiert sich hier aber der fiktive Ahab in dieser Szene und offenbart innerhalb der Romanhandlung seine charakterlichen Deformationen, die das Ergebnis seiner traumatisierenden Verstümmelung sind. Unter diesen Umständen wird auch inhaltlich klar, welchen Sinn das Shakespeare-Format an dieser Stelle haben soll: Die Forschung

»GLOUCESTER: Von der Natur um Bildung [körperliche Gestalt] falsch betrogen,
entstellt, verwahrlost, vor der Zeit gesandt in diese Welt des Atmens, halb kaum fertig gemacht, und zwar so lahm und ungeziemend, dass Hundebellen, hink ich wo vorbei; [...] Und darum, weil ich nicht als ein Verliebter kann kürzen diese fein beredten Tage, bin ich gewillt, ein Bösewicht zu werden und feind den eitlen Freuden dieser Tage.«
(SHAKESPEARE 1597, I. Aufzug, 1. Szene)

weiß seit langem, dass Melville seinen Ahab auf diese Weise in Analogie zu den tragischen Dramenkönigen des verehrten Dichters setzen wollte. So wird die literarische Form hier selbst bedeutungstragend.

Erstmals im Melville-Stella-Vergleich ist die kurze Szene also nicht narrativer Natur. Mit seinem Selbstgespräch kommentiert sich Ahab. Insofern handelt es sich um eine Art Metaebene. Und es stellt sich die Frage, ob und wie der postmoderne Maler auf diese Besonderheit reagiert haben mag. Wie ist die Logik seiner Arbeit *Sunset* zum Kapitel *Sonnenuntergang*? Was sieht man dem Werk von all dem an?

Ahab suchte selbst krampfhaft nach Ausdrucksformen und Bildern, um über sein irres Inneres und sein »ausgemachtes Ziel« sprechen zu können. Seine gewählte Bildlichkeit ist dabei wirr. Meist gilt sie wieder nicht länger als einen Satz oder Gedanken lang: zuerst mechanistisch mit Rädern und Zahnkranz, explosiv mit Pulverhäuflein und Lunte oder Zündholz, dann technizistisch mit Eisenschienen (und damit der Link zum Frontier-Mythos, der Eroberung des Westens der USA, die Railroads); am Ende ein Landschaftsbild, eine exzessive Fahrt der Seele durch Täler und Flüsse. Wer will kann nun in der Bildlandschaft und Werkwelt von *Sunset* erneut nach den Hinweisen auf Narration suchen und nach motivischen Transformationen angneln.



Rechts im Bild: F. STELLA; *Sunset*, 1990, Wandbild, Vinyl-Tafel, (*Moby Dick*-Serie, Kap. 37) Schrägansicht im Ausstellungsraum, Jamileh Weber Gallery, Zürich 1990.

Im Hintergrund: *Enter Ahab; to Him, Stubb* (*Moby Dick*-Kap. 29)



Darum soll es aber jetzt im Augenblick nicht weiter gehen. Ein anderer Punkt ist stattdessen auffällig. Einen »Tollhäusler« nennt Starbuck seinen Kapitän. Ahabs Metaphorik umgeht aber eine bildliche Einkleidung seines eigenen Wahnsinns. Es folgt kein: »Ich bin so wahnsinnig wie...« oder ähnliches. Ahabs eigene »madness« ist mit nichts anderem vergleichbar – nur mit sich selbst. Sie ist mit sich selbst identisch. »Madness maddened«! Ein wahnsinnig gewordener Wahn lässt sich nur aus sich selbst begreifen und erfassen. Die Steigerung, die aus einem »nur« Wahnsinnigen einen wahnsinnig Wahnsinnigen macht – »Raserei, die rasend ward!« (MELVILLE 1851b, 205) – scheint zugleich auch eine neue Unterscheidung einzuführen: Es sieht so aus als gäbe es einerseits einen »naiven« Unzurechnungsfähigen, der von seiner eigenen »Madness« nichts weiß und einfach nur verrückt ist. Dann aber gäbe es, andererseits, darüber hinaus so etwas wie eine »dämonische« Unzurechnungsfähigkeit, die, wie im Auge des Orkans, die Logik ihres eigenen Wahnsinns ganz genau durchschaut und auch versteht. Innerhalb des Wahnsinns gäbe es also so etwas wie einen selbstbewussten Wahnsinn, einen gesunden Wahnsinn und eine zurechnungsfähige Unzurechnungsfähigkeit. »Wilde Raserei, die besonnen ist, wenn sie sich selbst begreifen will!« (EBD.)

Melville lässt Ahab mit sich selbst sprechen. In merkwürdigen Bildern und dann über seine klare Irrheit. Dabei musste er folgendes beachten: Ahab sollte den »ungebändigten Wahnsinn selbst« aussprechen, »so wie er besteht und atmet, bevor er in den Netzen jener klassischen Vernunft gefangen und paralytisiert wird«. (DERRIDA 1964, 58, zu Foucault) Wer also dem wahnsinnigen Wahnsinn Ausdruck verleihen wollte, der durfte keine »normale« Sprache verwenden, die schon zum »Erfassen des Wahnsinns« benutzt worden ist. Ansonsten spräche nicht der »Wahnsinn selbst«, sondern man spräche »über den Wahnsinn« und nicht im Wahn. (EBD.) Ein abgebildeter Wahnsinn, eine schon zur Darstellung gekommene Irre, würde alles verfehlen. Benötigt würde

F. STELLA;
Sunset, 1989,
 305 x 81,3 cm,
 Mixed Media.
 Diese Collage ist
 das Vorbild für
 die Wand-
 malerei in der
 Jamileh Weber
 Gallery

»a consciousness
 of madness, itself
 the end of all
 consciousness;
 it is a conscious-
 ness of a non-
 consciousness,
 a reflection on
 madness from
 the inside of
 madness itself«.
 (DE MAN 1969,
 216)
 Diese Denkfigur
 wird bei Heinrich
 v. Kleists
 ironischen Ver-
 fahren wieder-
 kehren. Vgl. hier
 S. 260)

»LEAR: Nein, ihr Teufel, ich will mir nehmen solche Rach' an euch, dass alle Welt – will solche Dinge tun – Was, weiß ich selbst noch nicht; doch solln sie werden das Graun der Welt. Ihr denkt, ich werde weinen? Nein, weinen werd' ich nicht. Wohl hab ich Fug zu weinen; doch dies Herz soll ehr in hunderttausend Scherben splintern, bevor ich weine. – O Narr, ich werde rasend!
[...]

EDGAR [zu Lear]: O tiefer Sinn und Aberwitz gemischt! Vernunft in Tollheit!
LEAR: Willst weinen über mich, nimm meine Augen...«
(SHAKESPEARE 1607, II. Akt, 4. Szene/ IV. Akt, 6. Szene)



der Zweidimensionalität, also in der Regel nebeneinander, an. Wenn es Überschneidungen gibt, zeugen sie eher von einem flächigen Übereinander – ganz im Sinne der Collage-Technik selbst – als von einer räumlichen, tiefenhaften Ausdehnung. Dieser Bildbereich bestätigt also die »flatness« des Mediums Wandbild. Die linke Bildhälfte dagegen setzt alles daran, in sich eine wirre Bildräumlichkeit und eine inkohärente, aber illusionistische Dreidimensionalität zu erzeugen. Da-

demnach eine Sprache *des* Wahnsinns. Aber auch Melville konnte die eigentliche Sprache des Wahnsinns nicht gestalten. Dafür war er zu normal und nicht verstümmelt genug. Er liebte sie sich bei einem anderen Irren aus, bei einem Herrscher, der in der Tragödie in den Wahnsinn fiel: bei Lear, dem König von Britannien. Indem Melville Ahabs Rede in dessen Sprachform kleidete, importierte und zitiert er eine hohe Tradition von »Tollheit« – eine »Tollheit«, in der »Sinn und Aberwitz« zugleich sich mischen.

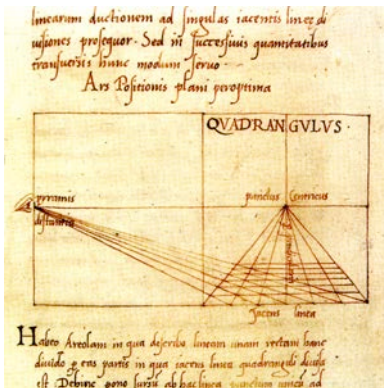
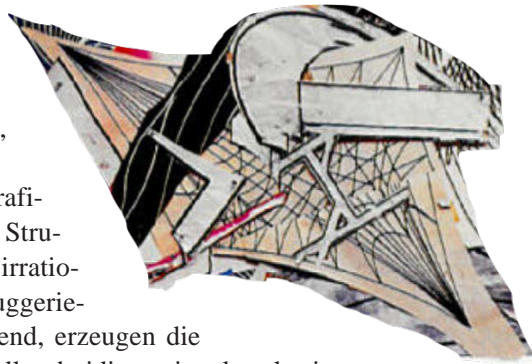
»Nimm meine Augen« sagt der wahnsinnige König Lear zu Edgar, der bei all dem Drama einen edlen Charakter besitzt. Man sollte diese Ausführungen zum Wahnsinn im Hinterkopf behalten, wenn man sich Stellas *Sunset* anzuschauen beginnt.

Der Besonderheit des Reflexionskapitels trägt diese Arbeit von Anfang an Rechnung. Innerhalb der *Moby Dick*-Serie ist *Sunset* selbst prominent hervorgehoben. Das Werk ist eine von insgesamt nur zwei ausgeführten, vollkommen flächigen Wandmalereien. Es ist kein monumentales Relief, sondern eine riesige, plane Vinyl-Tafel, die auf eine ebenfalls sehr große und flache Collage zurückgeht. Die ganze Arbeit wirkt von Anfang an in sich gespalten. Eine kantige, diagonal verlaufende »Schiene«, offensichtlich die Fragmente eines »Lattice Designs«, trennt das Bild in der Mitte in zwei gleichgroße Hälften. Die beiden Bildteile verhalten sich dabei antagonistisch zueinander. Die rechte Seite insistiert auf ihrer Flächigkeit und ordnet demzufolge ihre Linien und Formverläufe vorwiegend in

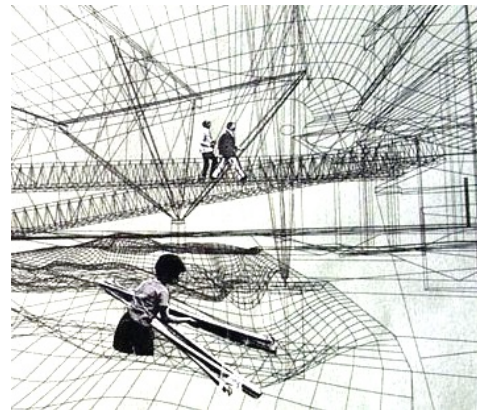
bei taucht auch die Bumerang- oder Sichelform wieder auf, die schon in *The Spouter-Inn* aus dem Bild gesprungen war. Allerdings hier nun als Abbild, als bloße räumliche Illusion dieser Form.

Im Wesentlichen sind es aber die grafischen, am Computer generierten Netz-, Strudel- und Gitterstrukturen, die hier einen irrationalen, gekrümmten, virtuellen Raum suggerieren. Obwohl auf der Fläche sich entfaltend, erzeugen die digitalen Hügel- und Wellenlinien virtuelle, dreidimensionale, plastische Raummodulationen und -krümmungen. (allg. GABNER 1996, 137ff.) Diese verzerrten dreidimensionalen Ein- und Ausstülpungen kennt man von den rechnerbasierten Architekturdiagrammen des »De-konstruktivismus«. (EISENMAN 1999) Kunstgeschichtlich erinnern sie an eine in den Exzess getriebene und wahnsinnig gewordene Spielart der Zentralperspektive. Gerade dieser Befund ist hier nicht unwichtig. Denn die entscheidende Errungenschaft, die mit der Erfindung der Zentralperspektive sichtbar wurde, war nichts weniger als »die Befestigung und Systematisierung der Außenwelt«. Fortan beherrschte das Subjekt den Raum und ordnete alle Dinge darin nach mathematischer Vernunft.

»[D]ie Entdeckung des Fluchtpunktes, als des »Bildes der unendlich fernen Punkte sämtlicher Tiefenlinien«, ist gleichsam das konkrete Symbol für die Entdeckung des Unendlichen selbst [und ist] ebensowohl als Befestigung und Systematisierung der Außenwelt, wie als Erweiterung der Ichsphäre« zu begreifen. (PANOFSKY 1927, 115f.)



L.B. ALBERTI: *De Pictura*, 1436; Entdeckung der mathematische Zentralperspektive



B. TSCHUMI ARCHITECTS: *Le Fresnoy Art Center*, Computergeneriertes Architekturdiagramm, Collage, 2007

Insofern war ein zentralperspektivisches Raumgerüst, das die Renaissance entwickelt hatte, für Erwin Panofsky eine, wenn nicht die entscheidende, »symbolische Form«. In ihr war das grundlegend kodiert, was Max Imdahl später die »Idee einer garantierten Ganzheit« (IMDAHL 1987, 237) genannt hatte – eine Ganzheit, die im Übrigen für Ahab nicht mehr existierte, seit Moby Dick ihm ein Bein »abgemäht« hatte. Ahab war fortan Invalide. Und seine fehlende Ganzheit hatte ihn schließlich auch in den Wahnsinn getrieben.

Für Imdahl, einem ausgewiesenen Experten seiner Gegenwartskunst, war eines schon seit den 70er Jahren des Zwanzigsten Jahrhunderts klar: Frank Stellas *Nonrelational Art* verkehrte sich schleichend aber sicher immer weiter ins ganze Gegenteil zur abendländischen Perspektivkunst. In ihr drückte sich zusehends der tiefe Zweifel an einer »Befestigung und Systematisierung der Außenwelt« aus. Stellas Kunstschaffen wurde immer stärker zur »symbolischen Form« für ein Irwerden: Die *Nonrelational Art* wurde immer irrationaler und »eccentric«! In ihr hatten die Kunst und die Welt gleichermaßen ihre wohldurchdachte und kalkulierte Systematik verloren, die auch in einer Interdependenz von Binnenformen und Bildformat ruhte. Nun hatten sich die Außengrenzen der Bilder exzentrisch verselbständigt. Es herrschten »irregular edges« und darüber ein überwuchernder, bunter

Dekor. Stellas Œuvre war zunehmend dominiert von einer rasanten Entwicklung von der »vollends durchschaubaren zu einer irrationalen Formkombinatorik«. (IMDAHL 1979, 264) Mit der *Nonrelational Art* war die Welt in das kritische Stadium des »Wirklichkeitsverlustes« eingetreten. (EBD., 237) Mit einem apodiktischem »tatsächlich« hatte Imdahl resümiert: »Tatsächlich« sei diese Kunstform als Ganze »symbolische Form« für die Unverfügbarkeit und Widerständigkeit der sinnfremden Welt« geworden. (EBD., 264)

»In beidem, in der Irregularität und Unbeherrschbarkeit wie auch in der konkreten Präsenz der Form- und Farbgegebenheiten beruhen die Aggressivität und Elementarität [...], eine sozusagen direkt-reale, fetischartige, gegen alle rationale und auch ästhetische Durchschaubarkeit sich behauptende Macht.« (IMDAHL 1979, 264)

Eingangs wurde es schon erwähnt und vielleicht hat das Ganze mehr mit Melvilles Ahab zu tun, als man sich bis jetzt vorstellen kann: Die lebenslangen, manchmal schon exzesshaft anmutenden Anstrengungen Stellas konzentrieren sich auf ein »auf Entrationalisierung der Form abzielendes Kunstwollen«. Dieses Wollen unterläuft andauernd und systematisch jede relational gesteuerte Malerei. Die *Nonrelational Art* betrachtet die Welt anders. »Nimm meine Augen«, sagt sie uns! Was sieht man dann in letzter Konsequenz? – »Welt als ein nicht zu Be-

wältigendes«, das selbst »zur anschaulichen Erfahrung« gebracht ist. (IMDAHL 1987, 237)

Mit den Netz- und Wellenlinien, die noch an die Raumkonstruktionen der Zentralperspektive erinnern, kehrt also auf der linken Seite von *Sunset* ein vager und destrukturierter illusionistischer Bildraum wieder. Aber wie auch immer man *Sunset* anschaut und wie sehr man Ahab, einen »Sonnenuntergang« oder eine »Kajüte mit Heckfenster« oder eine Lunte mit Pulverhäuflein sucht, das Bild ist wohl mit nichts anderem vergleichbar. Es spricht eher mit sich selbst. Dann etwa, wenn man die verstreuten Stücke eines weißlichen Bilder- oder doch Fensterrahmens sieht und in Erwägung zieht, dass diese ihre Gegenform in dem flachen, gelb-orangen Zickzack-Bogen auf der rechten Seite finden. Überhaupt fällt der Konflikt zwischen technischen Gittern links und den malerischen, von der Hand gezogenen Linien rechts auf. Die linke Hälfte des Bildes will dabei etwas sein, was sie nicht ist. Sie tut so, als ob die sie räumlich wäre. Sie ist die Nachahmung eines *Moby Dick*-Reliefs auf der planen Wand der Galerie in Zürich. Diese linke Bildhälfte ist die zweidimensionale Imitation eines Bildreliefs, das es nicht gibt. Sie ist illusionistisch, ohne eine Illusion zu zeigen. Wenn man so will, ist sie nichts anderes als die Illusion von sich selbst.



Man darf darüber hinaus auch nicht vergessen: Das Besondere der Züricher Ausführung von *Sunset* besteht darin, dass das Bild ein vergrößertes Abbild der Collage-Arbeit *Sunset* ist. Einer Collage sieht man ihr Gemachtsein immer an: »Mixed Media on Paper«. Das ist das Prinzip der Collage. Bei dem gemalten Wandbild ist das anders. Im Unterschied zur Collage ebnet sich in der Wiedergabe die aufeinander montierten Materialien ein. Die Grenzen der Formen mildern sich ab, weil sie nicht länger auf- oder gegeneinander stoßen, sondern nur dargestellt und nachgeahmt sind. Leichte Schatten muss man facen. Im Wandbild rekapituliert Stella sein eigenes Werk als Bild vom Bild.

Die Arbeit ist selbst nur ein langegezogenes, eben flächiges Rechteck und insofern eher traditionalistisch. Der Wahnsinn der aufgelösten Grenzen der Formen, der unklaren Umrisse, des Unverortbaren, die Tollheiten der dargestellten, der »depicted shapes« and figures spielen sich im Inneren ab. Vielleicht gibt es eine Bewegungsrichtung des Ganzen von rechts nach links. Aber warum schon? Alle Formen scheinen kalkuliert gesetzt, aber keiner weiß nach welchem eigenlogi-



schen, intuitiven, improvisierten und launischen Gesetz. Die versteckte nichtrationale Rationalität des ganzen Phänomens kennt, wenn überhaupt, nur ihr Urheber. Und er wird das Geheimnis mit ins Grab nehmen. Genauso hatte es auch schon Wassily Kandinsky getan. Dieser war nicht wahnsinnig geworden. Aber dessen Malerei war auch »von dem Zwange der inneren Notwendigkeit hervorgerufen« (KANDINSKY 1912, 55). Allerdings blieb diese dennoch meist ebenso unnachvollziehbar, wie jetzt der Stella.

Warum alles so ist, wie es ist, kann ansonsten niemand je sagen. Nur soviel ist klar: Das Unverständliche hält sich an das ihm vorgegebene Format und bleibt dabei im Rahmen. Es kennt seine Grenzen und reflektiert sie mit. All das ist bei den echten Bildreliefs der Serie nicht der Fall. Sie haben kein richtiges Format. Ihre ungefähre Größe bemisst sich an den Rän-



dern ihrer unkontrollierten Ausdehnung. In *Sunset* dagegen weichen die Linien den Bildgrenzen aus oder sie bestätigen den Seitenrand, so wie rechts oben im Bild. Vielleicht entspricht diese formatierte Raserei dem Wahnsinn, der seine eigenen Regeln kennt. Vielleicht ein komponierter Wahnsinn im gesunden Bildformat. Vielleicht ein gesunder Wahnsinn im komponierten Tafelbild.

Vielleicht auch nur eine verrückte Idee, den Wahnsinn als selbstwidersprüchliche Ganzheit malen zu wollen. Wer mehr über Ahabs »Raserei, die rasend ward«, wissen will, sollte sich noch eine ganze Weile entspannt den *Sonnenuntergang* ansehen oder unruhig vor der Wandmalerei auf und ab tigern.

In dem Wandgemälde dominiert das Weiß des Bildgrunds das Zentrum. Weiß ist in Melvilles Schrift die zentrale »Farbe«. Moby Dick ist der Weiße Wal. Ishmael beschäftigte diese »Weißheit« sehr. Eigentlich hatte er sogar vorgehabt, sie zu deuten.

»Die Weiße des Wals.

Was der Weiße Wal für Ahab war, wurde angedeutet; was er zuzeiten für mich war, bleibt bisher ungesagt.

Abgesehen von jenen Moby Dick berührenden offensichtlicheren Überlegungen, so allenfalls bisweilen in irgendeines Mannes Seele eine gewisse Unruhe hervorzurufen vermochten, gab es da einen anderen Gedanken, oder vielmehr ein ihn betreffendes nebulöses, namenloses Grauen, welches vermöge seiner Heftigkeit den ganzen Rest

zuzeiten vollkommen überspülte; und doch, so rätselhaft und dem Un-sagbaren denkbar nahe war es, dass ich bald mutlos bin, es in eine begreifbare Gestalt zu bringen. Es war die Weiße des Wals, die mich mehr als alles andere entsetzte. Doch wie kann ich hoffen, mich hier zu erklären; und dennoch, auf irgendeine trübe, tappende Weise erklären muss ich mich, andernfalls möchten all diese Kapitel nichtig sein.

Obschon [obwohl] die Weiße bei vielen natürlichen Gegenständen auf raffinierte Weise die Schönheit veredelt, als ob sie ihnen eine besondere, ihr eigene Reinheit verliehe, wie bei Marmor, Kamelien und Perlen; und obschon verschiedene Völker in irgendeiner Weise eine gewisse königliche Überlegenheit in diesem Tone bemerkt haben [...]; und obschon neben alle dem die Weiße mit der Bedeutung des Freudigen belegt worden ist [...]; und obschon eben dieser Farbton in an-

»Though« –
»obwohl«,
»obschon«
»obgleich«



F. STELLA: *The Whiteness of the Whale*, 1987 (*Moby Dick*-Serie, Kap. 42), Mischtechnik auf Aluminium. 375,5 x 309 x 115 cm. Links: Ausstellungsansichten, Whitney Museum, New York 2015

deren irdischen Sinnbildern der Sympathien und Symbolisierungen zum Zeichen vieler anrührender, erhabener Dinge – der Unschuld der Braut, der Güte des Alters – gemacht wurde [...]; obschon [...] das tiefste Unterpfund der Ehre war; obschon die Weiße in vielen Erdgegenden die Erhabenheit der Gerechtigkeit [...] versinnbildlicht [...]; obschon sie sogar in den höheren Mysterien der hehrsten Religionen zum Sinnbild der göttlichen Makellosigkeit und Allherrschaft gemacht worden ist [...] – und doch, trotz all dieser aufgehäuften Verknüpfungen mit allem, das süß und ehrwürdig und erhaben ist, lauert da doch zuunterst in der Vorstellung von diesem Farbton ein unergründliches Etwas, welches der Seele grausigere Bestürzungen eingräbt als jene Röte, die am Blute entsetzt.«

»Dieses Unfassliche ist die Ursache, warum die Vorstellung des Weißen, wenn es aus freundlichen Beziehungen gelöst und mit etwas an sich Entsetzlichem gepaart erscheint, das Entsetzen bis zum höchsten Grade steigert.« (MELVILLE 1851a, 265f./b, 226)

**»...damit ein so gespenstisch-agenloses Bild
in seiner Seele aufsteigt?« (MELVILLE 1851b, 230)**

Im Kapitel *Über die Weißheit des Wals* war der Erzähler auf ein neues und bedrohliches Phänomen gestoßen. Nun ging es nicht um »madness«, sondern um »whiteness«. Dieses Mal war es so, dass es nicht gelingen wollte, die Bedeutung der Farbe »Weiß« – »die Weiße« – zutreffend zu verstehen. Und Ishmael fürchtete darüber hinaus zudem, dass es ihm nicht gelingen könnte, das ganze Ausmaß des Problems für den Leser verständlich zu machen. Er begann mit einer Aufzählung aller möglichen positiven »Sinnbilder«, mit denen Weiß kulturgeschichtlich »belegt« worden war. Allesamt wurden aber von einem relativierenden, das Verstehen der Bedeutung im vorhinein schon einschränkenden, »obwohl«, »obschon« eingeleitet.

Dem Leser bleibt nichts anderes übrig als »weiter zu lesen und die, durch das ›obwohl‹ bereits negierten, Bedeutungsverschiebungen des Signifikanten Weiß abzuwarten«. (PLOHR 2014, 3) So entpuppt sich die Krux von Ishmael Unternehmen: Indem er immer neue Beispiele für das anführte, was durch Weiß konnotiert werden kann, gelang scheinbar eine Fixierung der Referenzkraft von Weiß. Die Bedeutungen des Signifikanten verschieben sich in immer neue »Verknüpfungen«, weiten sich aus, bleiben aber konstant und affirmierend in einer positiven Bedeutungssphäre. Nur Ishmael wusste von vornherein, dass dies nur

ein Trugschluss bleiben musste. Unfassbares Entsetzen lösen nämlich dem entgegen diejenigen Fälle aus, bei denen sich etwas ohnehin schon Schreckliches in weißem Gewand zeigt – wenn es also noch dazu weiß ist. »Grausige Bestürzung« oder »panischer Schrecken«, letztendlich eben Unfasslichkeit, setzen dann ein, wenn sich Weiß auf dem falschen Träger befindet. »Grausige Weiße« herrscht dort, wo also im Grunde das Weiß sich selbst zu widersprechen gezwungen ist. Wenn es einer entsetzlichen Kreatur seine Bedeutungen leihen muss: Erhabenheit, Makellosigkeit und göttliche Allherrschaft zum Beispiel. Dann wird alles oxymoronisch. Es entstehen gegenseitig sich ausschließende Bedeutungen wie etwa »widerwärtige Milde«.

Die Weiße »kleidet« auch das »in Göttlichkeit«, was ein »gewisses namenloses Grauen erzwang«, bemerkte Ishmael. Die Träger, Kreaturen, konterminieren die Weiße. Wo sich die symbolische und die »lauernde«, natürliche Bedeutung widersprechen und »zur gleichen Zeit« in einer Gestalt existieren, endet jedes Verstehen-Können. Dieses »unfassliche« Zusammenreffen muss »den Menschen mit tödlichem Entsetzen erfüllen« und sprachlos machen. (MELVILLE 1851a, 228/b, 233)

Frank Stella könnte mit *The Whiteness of the Whale* dem Gedankenexperiment und der Farbtheorie Ishmaels ein Stück weit gefolgt sein. Im Zentrum des Bildreliefs befindet sich eine riesige groteske, glänzend-weiße Form. Sie wölbt sich in den Raum und überflügelt den ganzen Mittelteil des Werks. »Grotesk« wirkt sie deshalb, weil die geschwungenen Aluminiumteile in gewisser Weise eigenlebendig erscheinen.



Die Groteske war ein »komplexes Formgefüge, bei dem sich flächig-ornamentale und gegenständlich-illusionistische Elementen durchdrangen«. »Die Opposition von integrierendem, flächigem Ornamentmuster und partiell körperlichen Bildelementen begann die Wand widersprüchlich zu definieren: Form und Grund trennten sich, die Form wurde körperlich, der Grund verflüchtigte sich zur unbestimmten Raumfolie, vor der das ganze Gebilde freiräumlich zu schweben schien.« (BRÜDERLIN 1994, 335/2012, 108)

links: P. A. CERCEAU (1623-1710): Akanthus-Ornament-Groteske, Detail

»Aber es gibt andere Fälle, wo diese Weiße der ganzen zusätzlichen und befremdlichen Pracht verlustig geht...«

Weiße wird dann »dieses krönende Attribut des Schrecklichen«

(MELVILLE 1851a, 269)



Eigentlich ist die Grotteske eine Ornamentform aus Rankenwerk, die neben botanischen Formen auch fantastische, »pittoreske Misch- und Fabelwesen mit ihrer bacchantischen Begleitschaft« (BRÜDERLIN 1994, 335) enthält. Ebenso sind semifigurative Zwitterphänomene und surreal wirkende Metamorphosen möglich. Dazu gleich mehr. Blickt man aber zunächst nur auf Stellas imposante weißliche Oberfläche der umgrenzten Umrissformen, kann es durchaus vorkommen, dass man, wenn auch mit berechtigten Vorbehalten – »obschon«, »obgleich...« –, dass man dennoch Ishmaels erste Bedeutungszuschreibungen mitvollzieht: Vermutlich »veredelt« das Weiß tatsächlich die »Schönheit« der Alu-Shapes; und vermutlich assoziiert man etwas von »Reinheit«, »königlicher Überlegenheit«, »Erhabenheit« und »Unschuld«; und vermutlich überträgt sich etwas von »Göttlichkeit« und »Allherrschaft« auf das amorphe Gebilde...

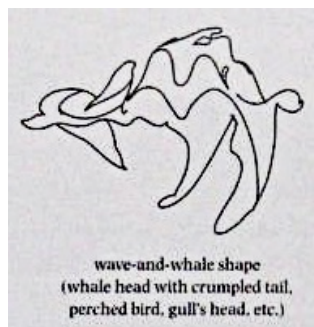


»Bestürzung« und »Röte, die am Blut entsetzt«?

Am Rande sei erwähnt: Stella hatte vorgeschlagen, diese im Zyklus oft auch gedreht und gespiegelt verwendete Umrissform z.B. als »whale head« anzusehen.

unten: F. STELLA: Studio Logbook, ca. 1987, Detail

... »und doch, trotz all dieser aufgehäuften Verknüpfungen mit allem, das süß und ehrwürdig und erhaben ist, lauert da doch zuunterst in der Vorstellung von diesem Farbton ein unergründliches Etwas, welches der Seele grausigere Bestürzungen eingräbt als jene Röte, die am Blute entsetzt.«



Wenn »die Vorstellung des Weißen« »aus freundlichen Beziehungen gelöst und mit etwas an sich Entsetzlichem gepaart erscheint«, komme es, so war Ishmaels Theorie, zum denkbar größten Entsetzen. Die Weiße werde »gespenstisch«; sie »glotzt« »uns an«. (MELVILLE 1851b, 226) Dieses Gespenstische

betrifft auch die Grotteske, weil in ihr wilde und fantastische Figuren »lauern« können.

In einem allgemeineren Zusammenhang hat der leider viel zu früh verstorbene Kunsthistoriker und Ausstellungsmacher Markus Bröderlin immer wieder mit Nachdruck darauf hingewiesen, das Œuvre Frank Stellas müsse unbedingt vor dem Hintergrund der Ornamentgeschichte betrachtet werden. Es stehe in enger Parallelität zur historischen Entwicklung der Dekorations- und Schmuckformen und es verlaufe in ständiger Auseinandersetzung mit der »Bildwerdung des Ornaments«. Es sei sogar so, dass das Gesamtwerk des Amerikaners offensichtlich darauf hinauslaufe, selbst immer weiter zum Ornament zu streben. (BRÜDERLIN 1994, 329)

Wenn sich im hier betrachteten Bildrelief jetzt Form und Grund so trennen, dass die Form besonders »körperlich« wird und der Grund sich »verflüchtigt«, und wenn dabei ein »komplexes Formgefüge« herauskommt, »bei dem sich flächig-ornamentale und gegenständlich-illusionistische Elemente durchdringen« – wenn dem so ist, dann hätte Frank Stella in die Mitte von *Whiteness* ein groteskes Mischwesen voller Widersprüche gesetzt. Und dies müsste tatsächlich jeden Kunstwissenschaftler in eine gewisse Panik versetzen. Er wüsste nicht mehr, was genau er vor sich hat. Die heilige Weiße würde mit einer Trägerform und mit einer Gattung, der Grotteske, gemeinsame Sache machen, die für ihre »paralysierende« Wirkung berüchtigt ist. Vielleicht wäre auch schon das ganze Bildrelief eine einzige Grotteske, ganz ähnlich jenen »realplastischen Stuckdekorationen«, in denen sich die hintertriebenen oder »burlesken Formenspiele der Grotteske« (DERS., 1994, 339) sehen lassen. Wäre Stellas *The Whiteness* plötzlich die erschreckende Erfahrung einer »weltenlosen, vagabundierenden« »Überfülle« – das Erlebnis eines alles ausgelöscht habenden »Nichts«?

... »Und dennoch auf irgendeine trübe, tappende Weise erklären muss ich mich, andernfalls möchten all diese Kapitel nichtig sein.«

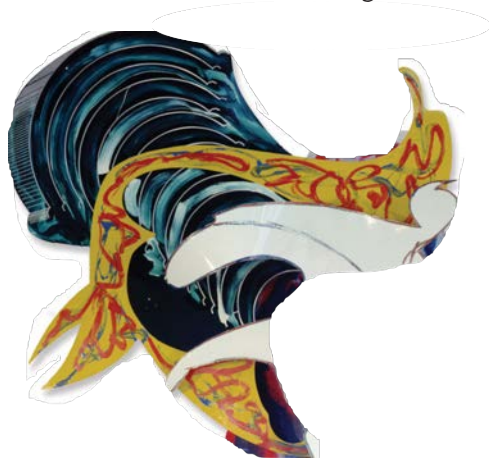
Links oben liegen zwei expressive Formen hinter dem großen weißen

»Die akompositorische, fraktale Konstruktionsweise Stellas konvergiert mit der Tendenz zur Stückelung von Realitätsebenen beim manieristischen Ornament. »Definiert man Labilität als ständige Bereitschaft zu allem«, schrieb Friedrich Piel, »so ist die Grotteske im höchsten Maße labil. Nun ist aber ihr Spiel [ein] hektisches Hin- und Her, Umklappen von Augenblick zu Augenblick«. Die Verschränkung von Widersprüchen führt zu einer Paralisierung der Wahrnehmung, die das Konstrukt einer ständigen Selbstaufhebung aussetzt. Frank Stellas Gefüge gleichen [...] der »weltlosen«, vagabundierenden Intention der Grotteske, die in der Überfülle auf die Erfahrung des Nichts zielt.«

(BRÜDERLIN 1994, 336/2012, 107f.)

Kurvengebilde im Vordergrund: eine nervöse rahmenförmige Lochform in Gelb mit rot-blauem Graffiti und eine nach links oben expandierende oder explodierende gebogene Umrissform in Dunkelblau-Grünlich-Schwarz. Zusammen verkörpern sie möglicherweise die bildimmanenten ›Reaktionen‹ auf das groteske Mischwesen im »weißen Gewand«. Sind sie vielleicht sogar Ausdrucksäquivalente für »grausigere Bestürzungen«?

»... Shapes [Formteile] mit abstrakten Mustern, deren figurative Rundungen und Ränder gerade soviel narrative Implikationen tragen, dass sie eine Geschichte beinhalten, ohne wirklich an die [konkrete, js] Handlung gebunden zu sein«. (WALLACE, 1993, 35; Übers. js)



»Gelb fordert Rotblau...« (GOETHE 1810)

Zu guter Letzt wäre das Formensemble im selben Moment auch noch Metamalerei, weil es Kandinskys (an Goethe orientierte) Farbtheorie noch einmal auf die Bühne zertr. Die Reinszenierung Kandinskys wäre hier freilich funktionalisiert, um eine fremde und bildexterne Geschichte, *Moby Dick* nämlich, weiterzuerzählen. Denn »[i]ch verlange von der Malerei, dass sie eine bewohnbare Illusion wird«, hatte Stella gefordert. (1994, 279) Melville ließ seinen Ishmael im Kapitel über »die Weiße«, wie gesagt, eine große Aufgewühltheit erleben. Könnte man diesen Zustand tatsächlich in einer solchermaßen übersteigerten Malerei ganz abstrahiert nur mit Hilfe der Farben und Formen wiederkehren sehen?

»Jedenfalls«, die meisten werden es sicher schon lange wissen: »spitze Farben klingen in ihrer Eigenschaft stärker in spitzer Form (z.B. Gelb im Dreieck)«. Und »die zur Vertiefung geneigten werden in dieser Wirkung durch runde Formen erhöht (z.B. Blau im Kreis)«. Und zudem bestehe, so Kandinsky, »eine tiefe Verwandtschaft bei Gelb und Weiß [...] ebenso wie bei Blau und Schwarz, da das Blau eine Tiefe bekommen [könne], die an das Schwarze grenzt«. Auch seien die Pärchen Gelb/Weiß und Blau/Schwarz »moralisch«, »vom inneren Werte her«, höchst unterschiedlich und gegensätzlich. Darüber hinaus besäße ein fast schwarzes Blau eine zerstörerische Kraft, die andere Farben in ihren Sog ziehe. (KANDINSKY 1912, 88)

»Entsetzt« und erschreckt Stellas Farb- und Formspiel alleine schon durch den Einsatz einer bei Kandinsky erborgten Farbpsychologie? – durch die intuitiven Gabe der Farben, dramatisch aufeinander zu wirken? Was hätte es damit auf sich, wenn *The Whiteness* eine Farb-Form-Theorie rekapitulieren und noch einmal zur Anwendung bringen wollte? Wie aufwändig reinszeniert das Wandrelief Traditionsbestände? Es gibt die herbeizitierte und instrumentalisierte Energetik der Farben,

ihre Wirkung in Verbindung mit Formen. Es gibt das Grotteske der Figurationen, den offensichtlichen Ornamentalismus. Und dann soll das Ganze im Zusammenhang mit einem großen »Story-Telling« stehen und Ishmaels verunsicherte Gedankenwelt sichtbar machen.

Alles sieht danach aus, als suche das riesige Bildrelief mit einem durchsortierten Instrumentenkasten nach einem Spielraum und nach einer unerreichbar scheinenden Synthese. Eine solche ist aber eben nicht in Sicht. Auch das sieht man dem Werk noch an. Es entstammt tatsächlich aus einem Form-Baukasten. Stellas Arbeiten sind additive Konglomerate aus einem vorab angelegten Formenschatz. Diesen stellen sie zugleich immer auch schon aus. *The Whiteness* zeigt ihre Mittel, wenn dem ›Inhalt‹ nicht nahe genug gekommen werden kann.

So wenig wie Ahab den weißen Wal erlegen und so wenig wie Ishmael der Bedeutung der Farbe Weiß Herr werden wird, genauso wenig wird es Stella gelingen, das Disparate zu synthetisieren. Der Zyklus widmet sich den Bedingungen der eignen unmöglichen Möglichkeit.

Ishmael aber dachte weiter über den tieferen Sinn der Farbe Weiß nach. Gerade war es noch die »übersinnliche Weiße«, welche in solchen »Maßen in Göttlichkeit kleidet[]«. Und dann sofort: »... obschon Verehrung gebietend zur gleichen Zeit ein gewisses namenloses Grauen« erzwingend. Der Erzähler räsonierte weiter und bemerkte nun eine noch zusätzliche Verkomplizierung. Nicht die schreckenerregenden natürlichen Träger, die »Gräulwesen«, die wider Erwarten in Weiß erscheinen – »der weiße Eisbär der Pole« oder der »weißgewandete Hai der Tropen« –, störten nun die unterschiedlichen positiven symbolischen Bedeutungen, sondern es war noch etwas Weiteres:

»Aber es gibt andere Fälle, wo diese Weiße der ganzen zusätzlichen und befremdlichen Pracht verlustig geht, welche sie beim Weißen Ross und beim Albatros schmückt. Was ist's, das beim Albinomenschen so eigentümlich das Auge abstößt [...] Es ist jene Weiße, welche ihn schmückt [...]. Der Albino ist so wohlgebaut wie andere Menschen – leidet keine wesentliche Ungestaltheit –, und doch macht ihn dieser bloße Gesichtspunkt allumfassender Weiße grässlich auf befremdliche Weise als die hässlichste Fehlgeburt. Woher mag das rühren?

[...] Ebenso wenig unterlässt es in mancherlei Dingen die allgemeine ererbte Erfahrung des ganzen Menschengeschlechts, Zeugnis abzulegen von der Übernatürlichkeit dieser Farbtönung. Es kann nicht recht bezweifelt werden, dass die einzelne sichtbare Beschaffenheit beim Anblick von Toten, welche den Zuschauer am meisten bestürzt, die darin verharrende marmorne Blässe ist; als wäre jene Blässe

in der Tat im Jenseits ebenso sehr ein Abzeichen von Bestürzung, wie die sterbliche Schreckensstarre es in dieser Welt ist. Und von jener Blässe der Toten borgen wir uns den ausdrucksvollen Farbton des Sterbegewands, in welches wir sie einschlagen. [...] alle Gespenster erstehen im milchweißen Nebel.» (MELVILLE 1851a, 271ff/b, 228ff.)



G. SANMARTINO: *Verschleierter Christus*, 1753, Cappella Sansevero, Neapel, Detail



Th. GÉRICAULT: *Das Floß der Medusa*, 1819, Louvre, Paris. Detail (siehe das Géricault-Kapitel oben)

Auch schon die Farbikonographie und symbolische Bedeutung selbst, die dem Weiß kulturell zugeordnet war, sind verunsichert, widersprüchlich und bei genauerer Überlegung nicht eindeutig. Zudem verschoben sich die kodierten Bedeutungen dauernd und schwankten »gleichzeitig« zwischen heilig und schaurig.

»To analyse it, would seem impossible.

»Wie soll sich der sterbliche Mensch dieses erklären? Es zu analysieren ist unmöglich. [...] Wir wollen's versuchen. Aber in Angelegenheiten gleich dieser spricht Gespür auf Gespür an, und ohne Einbildungskraft vermag kein Mensch einem anderen in diese Hallen nachzufolgen.[...]

...intensifying agent in things

Noch freilich haben wir die Zauberformel dieser Weiße nicht gelöst und nicht erfahren, warum sie mit solcher Macht auf die Seele eindringt; und seltsamer und weit verhängnisvoller – warum sie, wie wir gesehen haben, zur gleichen Zeit das bedeutungsvollste Symbol spiritueller Dinge, mehr noch, der Schleier selbst der Gottheit des Christenmenschen ist« »und dabei doch die zutiefst wirkende Kraft in den Dingen sein soll, die mehr als alles sonst den Menschen mit [fürchterlichem Schrecken] erfüllt.

... that there is such a dumb blankness, full of meaning...« (MELVILLE 1851, 193, 196)

Ist's, dass sie vermöge ihrer Unbestimmtheit [...] ? Oder ist's, dass, da die Weiße in ihrem Wesenskern nicht so sehr eine Farbe ist als vielmehr die sichtbare Abwesenheit von Farbe und gleichzeitig die Verdichtung aller Farben; ist's aus diesen Gründen, dass da in einer weiten Schneelandschaft eine solche stumme [Leere ist, voller Bedeutung]– eine farblose allfarbige Welt ohne Gott, vor der wir zurückschrecken?« (MELVILLE 1851a, 271ff/ b, 228ff. kombinierte Übers., js)

Dass der »Wesenskern« des unbunten Weiß darin liegt, alle Farben zum Verschwinden zu bringen oder Möglichkeit aller Farben zu sein, ist ein allseits bekannter Topos der Farbtheorie und -physik und insofern eigentlich schnell abgehandelt. Interessanter wird es zu sehen, was Stella in *The Whiteness* daraus gemacht hat.

Denn »Whiteness« war für Ishmael am Ende »blankness«! Aber auch diese Leere sei voller Bedeutung, »höchst bedeutsam« (MELVILLE 1851a, 275), weil man auch darin noch eine gottlose Welt erblicken kann. An dieser Stelle hatte Ishmael das eigentliche Kardinalproblem benannt: Das Weiß (selber!, an sich!) ist nicht beschreibbar, weil es im Akt der Beschreibung immer schon von anderen Signifikanten überschrieben wird. Wie auch immer man es anstellen und wenden will: Weiß kann niemals Nichts – gar Nichts – die Abwesenheit von jeder Bedeutung, die reine Bedingung der Möglichkeit von Bedeutung bedeuten. Man kann Weiß nicht als »Grund« an sich, als absolute Nullstelle, sehen. Dazu hätte bei Ishmael »das große Schweigen« einsetzen müssen, wie Kandinsky es genannt hatte. Ein Aussetzen aller Verbalisierung, weil Weiß »jugendlich ist oder noch genauer, ein Nichts, welches vor dem Anfang, vor der Geburt ist«. (1914/1912)

Aber Weiß erschien Ishmael immer nur, wenn er schon darüber sprach. Weiß war nur markierbar, indem er es mit seinen Zeichen und Vorstellungsketten zudeckte und einzufärben begann mit seinen Verständnisansätzen. Da diese aber nie ganz treffend waren, schob sich die Referenz von Weiß im Verlauf der Bedeutungsformulierungen immer nur weiter auf.

Jede weitere Konnotation, die in dem »bleiweißen Kapitel über die Weiße« (MELVILLE 1851a, 274) aufgerufen wird, bewirkt umgehend, dass die Weiße an sich verschwindet und nicht mehr Weiß bleibt. Doch zugleich kann sich Weiß überhaupt nur zeigen, indem es schon angesprochen, beschrieben und gedeutet wird. Indem man es deutet, zeigt es sich, aber nur als selbst immer schon Verschwindendes. Indem Weiß sich in seine vielfältigen Deutungen zurückstellt, kommt es überhaupt erst als Ermöglichendes zur Erscheinung.

Damit steht es um Weiß wie um den Bildgrund selbst: »Man kann also sagen, dass das Weiß erscheint als das, was es ist, indem es verschwindet.« Als verschwindendes geht es ganz in seine jeweiligen Deutungen über. Weiß zeigt sich immer nur als sich Entziehendes. So ist das Weiß »die Kraft des Bildes«. (NANCY 2003, 20; abgewandelt.)⁹ Weiß offenbart sich also nur, indem es immer schon gedeutet ist, weil

»Seitdem
weiß ich, wel-
che ungeahn-
ten Möglich-
keiten diese
Urfarbe in sich
birgt.«
(KANDINSKY
1914)

⁹ Originalzitat zur Bestimmung des Wesens des Bildgrundes; vgl. hier zum *Floß der Medusa* S. 33.

man nicht hinter die »Geburt« zurückgehen kann. Im gleichen Zug hat es sich dadurch aber immer schon verborgen und entzogen. »Symbol all dieser Dinge war der Weiße Wal«, wird Ishmael schließlich befinden«. (MELVILLE 1851b, 234) Wie Moby Dick verbirgt sich das Weiß und Ishmael ist der verängstigte und aussichtslose Jäger der Weiße.

Aus besagten Gründen sprach Melville(?) auch davon, dass die Buchseiten, die Ishmael hier in der Fiktion anfüllte, um die Bedeutung von Weiß zu begreifen, eigentlich nichts anderes seien als eine einzige Kapitulationserklärung.

»Thou surrenderest to a hypo, Ishmael.« (MELVILLE 1851, 195)

»Du aber sagst, mir scheint, dies bleiweiße Kapitel über die Weiße ist nichts anderes als eine weiße Flagge, herausgehängt von einer feigherzigen Seele; du lieferst dich einer Hypochondrie aus, Ishmael.« (EBD. a, 274)

Wen der Text hier sprechen lässt, wer hier zu Ishmael spricht, irritiert. Es kann sein, dass Ishmael einen kritischen Leser seiner ziellosen Ausführungen imaginiert? »Du«, Leser, »aber sagst.« Vielleicht spricht hier der Text auch selbst seinen fiktiven Autor oder Sprecher an? Etwa im Sinne von: »Du lieferst dich einer nur eingebildeten Angst vor der Weiße aus, Ishmael«.

Aber wie dem auch sei, die berechnete oder unberechtigte Furcht vor der Wirkung der Whiteness, die Bedrohung, die von dem Fehlen der Farbe ausgehen kann, stellt sich auch dann, wenn man vor Stellas Arbeit tritt. Allerdings geschieht dies in anderer Weise. Dominierend ist nämlich hier der nicht minder irritierende Eindruck der Unfertigkeit des Werks. Der Hauptform fehlt noch die Farbe. Dafür verlaufen flüchtig gezogene Linimente über die Oberfläche, aus denen sich Binnenformen bilden. Von diesem angedeuteten Design nimmt man unweigerlich an, dass es noch grellfarbig hätten ausgefüllt werden sollen.



Ist der (beängstigende?) Eindruck der Unfertigkeit das bildgewordene »große Schweigen«, zu dem Ishmael nie vorgezungen war? Macht Stella evident, was Ishmael nicht erklären konnte? In der Un-

fertigkeit und dem offenen Grund des Bildes erklärt sich das Weiß ohne Worte als das, was es ist? »Weiß bleiben können nur die Flächen, die die Unbeschreibbarkeit von Weiß ausstellen.« (PLOHR 2013, 18)

Oder sehen wir in der weißen Kurvenform, die sich über die A-förmige Unterkonstruktion ausgebreitet hat, eben jenen Urakt der Malerei, den Kandinskys als »Geburt« angesehen hätte? Mit dem Ziehen eines ersten schwarzen oder farbigen Strichs ist der weiße Träger »bezeichnet« und für immer kontaminiert. Mit einer ersten Linie, einer ersten Differenz, ist die Weiße keine Weiße mehr, zugleich aber lässt diese erste Differenz auch das Weiß als Weiß erst miterscheinen.

Aber Vorsicht! Alles ist doch wieder anders, als es aussieht. Natürlich ist das Bild nicht in seinem Anfangszustand, sondern schon in sich selbst vollendet. Denn das rohe Aluminium ist genauso sorgfältig glänzend lackiert wie alle anderen plastischen Bauteile des Bildreliefs auch – aber eben nur in in sich differenzierten Weißtönen: »milky white« und »bone white«.

In Wahrheit ist es also so, dass *The Whiteness* seinen unfertigen und anfänglichen Zustand einem flüchtigen Blick nur vortäuscht. Ein perfektes Trompe-l'œil des unvollendeten Meisterwerks. Die vorgegaukelte Illusion der eigenen Unfertigkeit muss ironisch verstanden werden: Eine gemalte Lektion über »Abbozzo« und »Sprezzatura« – zwei der klassischen Begriffe aus der Geschichte der Ölmalerei, die im sechzehnten Jahrhundert entstanden als es noch um die »Bravour« des Künstlers ging.

Die frei aufgetragenen schwarzen und leicht farbigen Linien und Spuren der Stifte bestätigen oder korrigieren sich gegenseitig leicht. Sie erzählen von den Schwüngen der Skizzierarbeit. Sie tun damit so, als zeigten sie die lässig-schnelle Eleganz und die scheinbare Mühelosigkeit der Handschrift des Meisters. Sie täuschen nur vor, ein skizzenhaftes Umreißen, ein erster Entwurf und eine Anlage der Bildkomposition zu sein. Das Weiß gibt sich als Imprimitur aus, als »Pelle«, als Haut des Bildes und mediale Oberfläche und als unterste Malschicht. In Wirklichkeit ist alles aber, so und nicht anders, schon fertig und mit Klarlack versiegelt – »zum Eis der Pole gefroren«, hätte Ishmael gesagt.



»Zur Ironie gebildet« ist das Ganze auch deshalb, weil es an dem Punkt höchster Vollendung angelangt ist, aber einer besonders eigentümlichen Form der Vollendung und Perfektion: derjenigen nämlich, die sich ihrer eigenen vorgetäuschten Unvollendung bewusst ist und damit spielen kann. Indem diese Fläche ihren eigenen widersprüchlichen Ausarbeitungszustand mitanzeigt, bestreitet sich das Werk aber selbst, wie Friedrich Schlegel es formuliert hatte. Um sich selbst zu bestreiten, müsse jede »Darstellung sich selbst mit darstellen und überall zugleich Poesie der Poesie [Malerei der Malerei, js] sein«. (SCHLEGEL 1796f., 105) Dieser innere Zustand einer in sich selbst gebrochene Vollendetheit trifft im Übrigen eben auch auf Melvilles Text zu.

Zuletzt ist noch zu bedenken, dass Ishmael seine Deutungsversuche der Weiße bis jetzt noch nicht ganz abgeschlossen hatte. Im Kapitel ging es noch ein kurzes Stück weiter. Und dort hieß es dann:

»Und wenn wir jene andere Theorie der Naturphilosophen bedenken, dass alle anderen irdischen Farbtöne [außer Weiß, js] nur abgefeimte Täuschungen sind, nicht tatsächlich den Stofflichkeiten innewohnend, sondern nur von außerhalb ihnen auferlegt; so dass alle vergötterte Natur sich vollends anmalt wie die Hure, deren Lockungen nichts anderes bedecken als das inwendige Beinhaus. [Das Licht, diese...] rätselfhafte Schminke«. (MELVILLE 1851a, 275)

Worauf Ishmael hier anspielte, ist allgemein bekannt: Moderner formuliert geht es um folgende »naturphilosophische«, zunächst physikalisch-objektive Erkenntnis: Farbigekeit kann man nicht substantiell denken, sondern sie ist das Resultat,

»wenn unser Sehsystem den Sinnesreiz verarbeitet, der durch Licht verschiedener Wellenlängen auf der Netzhaut des Auges ausgelöst wird. [...] Die unterschiedlichen Farben von Objekten gehen überwiegend auf zwei Phänomene zurück: Zum einen auf das Aussenden (Emission) und zum anderen auf die Reflexion von Licht. [...] Das auf die Netzhaut treffende Licht verursacht – je nach Frequenz – eine Anregung der verschiedenen Zapfentypen. Die Kombination der Anregungen führt [im] Gehirn zu einem spezifischen Farbeindruck«.

Bei nicht selbst leuchtenden Körpern »entsteht« die Farbe dadurch, dass sie von Licht angestrahlt werden. Einige Anteile des Lichtes werden dann von den angestrahnten Körpern reflektiert, andere absorbiert.« (nach SCHANZENBACH 2008)

Insofern »malen« sich die Dinge durch Reflexion von Licht nur an und verführen uns durch diese »Täuschungen«. So beurteilte Ishmael den ganzen Vorgang. Farben gibt es nur, weil es Augen gibt, die für uns Wellenlängen zu den subjektiven Wahrnehmungseindrücken von Farben interpretieren. In Wirklichkeit, schloss der Erzähler daraus, lä-

ge »das Weltall gelähmt und aussätzig vor uns« ausgebreitet. Denn würde das Licht nicht gebrochen, wäre das Universum in einem »wesenlosen Weiß [ge]malt«. (MELVILLE 1851b, 234) Für Ishmael ist das Zusammenkommen von gebrochenem Licht und sehendem Auge keine von Gott und der Natur eingerichtete ›Vermählung‹ mehr, wie noch beim alten Goethe.

Melville hält es dagegen mit dem kühlen Analytiker Newton und nicht mit dem in Analogien denkenden Goethe. Mensch und Natur, Betrachter und die beobachtete Welt sind für ihn nicht untrennbar eins. Ishmael konnte seiner Wirklichkeit nüchtern gegenüberreten und skeptizistisch nach ihrem Sinn fragen. Dabei erwies sich das Ganze wohl als üble Mogelpackung. Was übrig bliebe, wenn man alles abgeschminkt ansehen könnte, wäre – hinter der Weiße – nur noch das »inwendige Beinhaus«. Dieses »inwendige Beinhaus«, das sind die Knochen und das Skelett, das dann enttäuschend unter der farblosen Haut hervorträte.

Whiteness besteht aus über- und ineinander montierten Aluminiumformen. Wenn man die bedeckenden Frontelemente abnehmen würde, ließe sich die dreidimensionale, A-förmige Unterkonstruktion des Reliefs mit hellblauen Außenseiten gut erkennen. Aber auch so ist die rot-weiße Grundplatte und das hellblaue Trägergerüst davor an einer Stelle gut einzusehen.

Wenn man sich von der Bildmitte ein Stück nach rechts stellt, sieht man, dass sich unten die große weiße Deckform ein Stück weit zurückgezogen hat und damit eine Art Schacht freigibt. Mit einer Volte umspielt sie diese kastenförmige Öffnung, die sich im Bildinneren diagonal nach links fortsetzt. Nach oben hin wird dieser Nischenraum dann schließlich wieder von der Weiße der Frontform abgedeckt. Der Nischenhintergrund ist mit fragmentierten Ausschnitten einer schwarz konturierten und in Rot-Weiß ausgeführten *Chinese Lattice*-Ornamentik überzogen.

»Wär' nicht das Auge sonnenhaft,
Wie könnten wir das Licht erblicken?
Lebt' nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
Wie könnt' uns Göttliches entzücken?« (GOETHE 1810)

»... cover nothing but the charnel-house within« (MELVILLE 1851, 198)



Ungefähre Konstruktionsskizze der A-Form im Hintergrund des *Whiteness*-Reliefs; js.



Wenn alles abgeschminkt ist, bekommt man dann hinter der Weiße das »inwendige Beinhaus«, das innenliegende Skelett des Bildreliefs zu Gesicht? Die Weiße der grotesken Form würde sich in diesem Gedankengang noch einmal anders darstellen. Sie wäre weder ein Hinweis auf Unfertigkeit, noch die Vortäuschung von Unvollendetheit. In diesem jetzigen Fall wäre nahegelegt, dass die weiße Oberfläche das Resultat eines Abschminkens wäre. Sie wäre das demaskierende Ergebnis, nachdem alles Angemaltsein »wie eine Hure« rückgängig gemacht wäre.

Aber wer weiß, was die Weiße in *The Whiteness* wirklich bedeutet?

»Wie soll sich der sterbliche Mensch dieses erklären? Es zu analysieren ist unmöglich. [...] Wir wollen's versuchen. Aber in Angelegenheiten gleich dieser spricht Gespür auf Gespür an, und ohne Einbildungskraft vermag kein Mensch einem anderen in diese Hallen nachzufolgen.« (MELVILLE 1851a, 271)

»Obwohl, obschon« – Ishmaels Überlegung, wie »gelähmt« alles aussähe, wenn es abgeschminkt vor einem stände – befreit von der »Tünche, gleisnerisch aufgelegt von außen« (DERS., 1851b, 234) – Ishmaels Überlegung lassen an dieser Stelle ein wenig an *Queequeg in his Coffin* denken. Der Abzug der Farbe von »der vergötterten Natur« erinnert an den »abgemergelten« Queequeg in seinem Sarg: »abmergelte, bis da wenig von ihm geblieben schien außer seinem Knochengerüst und den Tätowierungen«. (EBD. a, 672) In beiden Fällen handelt es sich um Schwundstufen der natürlichen Erscheinung. Und man könnte annehmen, dass die Abmagerung des heidnischen Harpuniers im Bildrelief sein Ausdrucksäquivalent im Ausbleichen des Rosas ins Weiße gefunden hätte.



Zwei mal die gleiche Shape-Form mit ihren Innenlinien.

links: *Queequeg in his coffin* (mit zusätzlichem Streifenmuster, das die Formgrenzen irritiert.

rechts: *The Whiteness of the Whale*

In beiden Fällen handelt es sich um das gleiche Formteil, auf dem sich der Vorgang des Entzugs abspielen würde. In *The Whiteness* besitzt die

Form eine Eigenlebendigkeit, mit der sie sich gleichermaßen nach links wie nach rechts orientiert. In *Queequeg in his Coffin* nimmt sie dagegen die Ausdrucksanmutung eines Absinkens an.

Es gehört eben zu den Konstruktionsprinzipien der Serie, dass Stella ein limitiertes Repertoire an Alu-Formen verwendet hat, das sich in immer neuen Konstellationen wiederholt und variiert. Für sich genommen kann man in diese einzelnen Formteile etwas hineinsehen oder es seinlassen. Direkte Denotationen besitzen sie nie.* Es gibt keine fertige Formsprache. Der »Sinn« der Werkwelt entsteht erst in der Differenz der benutzten Teile zueinander. Ihre möglichen Konnotationen erhalten die Elemente erst, wenn sie in einen bildimmanenten Zusammenhang und in Nachbarschaften zu anderen Shapes gesetzt werden – und, wenn die »geistige Mitwirkung des Betrachters«, »das Spiel der projizierenden Phantasie«, das Abwesende »heraufbeschw[ört]« und »mobilisier[t]«. (So schon GOMBRICH 1977, 206ff., ganz generell zur Mitwirkung des Rezipienten an der Illusionsbildung.)

Allerdings, »obgleich, obschon«, ist auch zu berücksichtigen, dass Ausführungen wie die obige viel zu allgemein gehalten sind. Sie verpassen schon wieder die »Phänomenologie der Phänomene«, weil sie sich nicht die Mühe machen, den konkreten Formprägungen und Sehansweisungen ganz detailliert nachzugehen. Ein extremes *close reading* wäre also am angebrachtesten. Einer der wenigen Kunstwissenschaftler, die sich dessen sehr bewusst sind, ist der am *School of Art Institute Chicago* lehrende James Elkins. Leicht verquer denkend, hatte Elkins darauf hingewiesen, dass ein solches *close reading*, diese besonders intensive Anschauung, »außerhalb der normalen Interpretationsbereiche liegt und in allgemeineren Darstellungen übersprungen [werde].«

»Kunsthistoriker und Kritiker schenken Gruppen, Typen, Folgen und Reihen von Markierungen wenig und einzelnen Markierungen praktisch keine Aufmerksamkeit.« Stattdessen »stellen wir im allgemeinen lieber Theorien über die Art der Markierungen auf als dass wir einzelne Markierungen untersuchen.« (ELKINS 2007, 115f./139)

Das stimmt sicher! Und diesem, zur kunsthistorischen Gewohnheit gewordenen, Fehler soll hier vehement entgegen gearbeitet werden. Aber wie sehr man sich auch müht, wie untersucht man *The Whiteness of the Whale* wirklich ganz genau im Detail, wenn man eigentlich schon weiß, dass es sich um ein nicht zu bewältigendes Bildrelief handelt. Und wenn man außerdem weiß, dass genau diese Unbewältigbarkeit die »symbolische Form« für eine nicht mehr zu bewältigende Welt sein könnte? – Ein Kontroll-, Ganzheits- und Weltverlust, der sich

(* auch wenn Stella das etwas anders sieht)
»semi-abstraction«
(STELLA/
WALLACE
2000, 29)

durch Melvilles Schreibstil in *Moby Dick* schon unübersehbar angekündigt hatte. »Und für all diese Dinge«, befand Ishmael mit dem letzten Satz des Kapitels, »war der Albino-Wal das Symbol. Verwundert ihr euch noch über die glühende Jagd.« (MELVILLE 1851b, 234)

»Obgleich, obschon«, wurde nicht gesagt, dass sich hinter der Weiße ein schräg liegender Nischenraum und das Gerüst des Bildreliefs auf-



täten. Schaut man schräg von der Seite in diesen halboffenen Bildraum hinein, kann man erkennen, wie sich dieser bauchig nach vorne erweitert. Verantwortlich für diese Ausformung ist ein im 90° Winkel sich frei herauschiebendes und nach hinten gerundetes Bauteil. Es bläht die weiße Hauptform von hinten in den Betrachterraum auf. Von vorne kann man dieses Reliefelement nicht sehen, weil die gebogene weiße Frontplatte darauf aufliegt und das Element dadurch komplett verbirgt. Von Innen betrachtet hat man es mit einem akribisch ausgeführten, großflächigen *Lattice*-Muster in schwarzen Konturen auf weißem Grund zu tun. Die Kreisornamentik ist komplex und verschachtelt. Und wieder lässt sich auch hier nicht entscheiden, ob alles schon

fertig oder doch erst nur vorgemalt ist.

Was bringt also der neugierige Blick in das »inwendige Beinhaus« des Werks, in den Bauch des Reliefs und hinter die zur Weiße abgeschminkte Fassade? Ornamental markiert ist dort das Herausschieben der Form selbst. Die Eigenkausalität der Formentfaltung als Ursache-Wirkungsprinzip. Das Herausdrücken zu zeigen, und dabei die eingefrorene Energie des Gemachtseins auszustellen, ist so, als hebe man in einer Autoshow die Kühlerhauben der Sportwagen an, um die Motoren zu präsentieren.

In seinen Vorlesungen sprach Frank Stella nicht explizit von seiner eigenen Kunst. Er dozierte lieber über Caravaggio. Dabei vermerkt er etwa, der eigensinnige Barockmaler habe immer »mehr spürbaren Raum zwischen seinen Figuren« schaffen wollen. (STELLA 1986, 38) Auffällig sei an den Caravaggios deshalb die immer wieder hervortretende »Inkongruenz des Bildraums«. (EBD., 52) Immer deuteten seine Gemälde darauf hin, »wie problematisch die Trennung des Bildes von der Oberfläche war«. (EBD.) Mit »Bild« war hier das figürlich Dargestellte gemeint. Bei weniger genialen Malern klebe das Figürliche tot auf der Leinwand. Aber anhand von Caravaggio erklärte Stella, wie sich das Vorgestellte schwingvoll von der leblosen Flachheit der Bildoberfläche abzuheben suchte. Stella sah in Caravaggios Malerei

den irrsinnigen Versuch, seine Figuren und das Bild selbst nach vorne ausbrechen zu lassen. Man habe manchmal das »Gefühl, dass das Bild sich drehen und gleichzeitig von innen nach außen stülpen will, etwa so wie eine zu einem Zylinder gebogene Spielkarte.« (EBD., 52)

Sieht man zum Beispiel in Caravaggios *Johannes-Bild* all die Sichel und Bögen und Kurven, fällt es einem wie Schuppen von den Augen: Stella setzte um und radikalisierte das, was er in den Caravaggios im Ansatz bewundert hatte: Das Gemalte tatsächlich nach vorne in den Realraum zu stülpen, war die Lösung. Mit ihr konnte es vielleicht gelingen, der *abstract art*¹⁰ in Amerika einen »erkennbaren Funken des Lebens« zurückzugeben. (STELLA in LEIDER 1990) Und alle sollten sehen, wie es passiert und gemacht ist. Es gehe nur noch darum, »ein echtes Raumgefühl zu vermitteln«, ohne jedoch aufzuhören zu malen. (STELLA 1986, 54). Ein bloß dargestellter Gegenstand konnte es nie wirklich in den Realraum schaffen. Aber die Geste, der Schwung und die Formen selber hätten eine Chance. Es würde dann schon ausreichen, wenn sich der Betrachter dazu einen Gegenstand mitdenken würde. Schließlich gehe es darum, mit Visionen zu sehen.



CARAVAGGIO: *Johannes der Täufer*, 1602,
129 x 95 cm, Öl auf Leinwand, Rom

¹⁰ Statt »abstraction«, wie es im engl. meist heißt, wäre der dt. Begriff »Konkrete Kunst«, bzw. »ungegenständliche oder gegenstandslose Kunst« hier treffender.

»... schwindelerregende referentielle Verirrungen«

Auch auf die Gefahr hin, sich inzwischen zu wiederholen: Ahab suchte also fanatisch nach dem, was hinter dem Namen und der Bezeichnung »Moby Dick« steckte. Ishmael dagegen forschte vergeblich nach Bildern, Zeichen und nach Bedeutungen. Der Wunsch zu töten und das Verlangen die fliehenden Zeichen zu deuten, verlaufen parallel. Dahinter verbirgt sich das immanente selbstreflexive Problempotential des ganzen Romans. Melvilles Text stellt aus, dass er die Welt (den Wal) nicht mehr am Stück, kontinuierlich, kohärent, in sich geschlossen (relational!) – quasi zentralperspektivisch! – darstellen kann. Der Roman ist selbst ein Patchwork. Auf der poetologischen Ebene »verwandelt sich der Text selbst in *Moby Dick*«. Er unterbricht sich unentwegt, alles verschiebt und verunsichert sich immer von neuem. Die Handlung kommt nicht voran und der Leser ist zum Warten verdammt. Immer wieder entgleitet und entrinnt die Schrift dem Leser »und erst in seinem Entrinnen wird die [sich immer weiter aufschiebende] Erzählung von einer Jagd möglich gemacht.« Die Erzählung erzählt auf diese Weise von ihrer eigenen Unmöglichkeit. Die Arbitrarität und die fließende Prozessualität von Signifikantenketten treten als Bedingungen des Erzählens vor das Erzählte (PLOHR 2014, 2ff.) und stören es.

Ishmael:
»alles ist dazu
verdammt,
Stückwerk zu
bleiben...«

Für Melville wird der Walfang zum Bild für die »Suche nach einer Bedeutung, die sich nie ganz fixieren lässt und durch den unerwarteten Angriff des Wals im Nichts verläuft«. (BAER 2001) Der Roman endet mit der finalen Begegnung mit Moby Dick, die zum Untergang führt. Das Bildrelief, das zum Endkampf mit dem Weißen Wal gehört, fiel nahezu exakt genauso groß aus wie Géricaults *Floß der Medusa*. Es

misst knapp sieben mal fünf Meter und springt noch dazu ein Meter siebenzig in den Realraum vor. Die Arbeit trägt natürlich den Titel des letzten Kapitels im Buch: *The Chase – Third Day*.

(Abb. links)





F. STELLA: *The Chase – Third Day* (Moby Dick-Serie, Kap. 135), 1989. Mischtechnik auf Aluminium. 695 x 481 x 174 cm. Zwei Mal das gleiche Bildrelief. Vorhergehende Seite: Aufnahme in Stellas Werkstatt 1989, oben: heutige Hängung vor anthrazitfarbenem Wandhintergrund, Specogna-Immobilien, Kloten, Schweiz. Foto: J. Stöhr. Zur Rolle der Wandfarbe vgl. hier S. 208.

Der Kampf – dritter Tag. Ahab: »Aye, er jagt mich jetzt; nicht ich ihn; das ist schlimm. [...] Wir sollten ihm bald begegnen.« [...]

›Stirne gegen Stirne begegne ich dir dieses dritte Mal, Moby Dick.«

›Plötzlich schwohlen die Wasser um sie herum in weiten Ringen; dunteten dann schnell hoch, als glitten sie seitwärts von einem untergetauchten Eisberg herab, welcher geschwind zur Oberfläche aufstieg. Ein leises, rumpelndes Geräusch war zu hören; ein unterirdisches Summen; und dann hielten alle ihren Atem an; als, überzogen von nachschleppenden Seilen und Harpunen und Lanzen, eine gewaltige Gestalt der Länge nach, aber schräg aus der See herausschoss. Umwallt von einem dünnen, fallenden Schleier aus Dunst, hing sie einen Moment lang in der Regenbogenluft; und fiel dann stampfend zurück in die Tiefe. [...]

›Gib ihm!«, rief Ahab den Ruderern zu, und die Boote schnellten vor zum Angriff [...].

und als der Wal, von ihnen davonschwimmend, kehrtmachte und eine ganz Flanke sehen ließ, als er wiederum an ihnen vorbeischoss;

in dem Moment stieg ein schneller Schrei auf. Rundum am Rücken des Fisches festgemacht; gefesselt in den Windungen über Windungen, in welchen der Wal während der vergangenen Nacht die Wicklungen der Leinen um sich herumgewirbelt, war der halbzerfetzte Leib des Parsen zu sehen; sein schwarzes Gewand in zerschlissenen Lappen; seine geweiteten Augen voll auf den alten Ahab gerichtet.

Die Harpune sank ihm aus der Hand.

›Genarrt! Genarrt!‹ – indem er einen langen dünnen Atemzug tat – ›Aye, Parse! ich seh’ dich wieder. – Aye, und du gehst mir voraus; und dies, dies also ist die Bahre, welche du versprochen habest.‹

(MELVILLE 1851a, 794ff.)

Mitten in der Erzählung vom tobenden Kampf mit Moby Dick machte Ahab eine äußerst beunruhigende Erfahrung. Die schnellen Ruderboote waren seitlich vom Schiff abgelassen und besetzt worden und Ahab stand vorne in seiner Schaluppe, bereit zu töten. Was er dann aber am auftauchenden Wal sah, zwang ihn zu einer plötzlichen semiotischen Operation. Er war mit einem Mal zu einer fundamentalen Revision seiner Lesart einer Prophezeiung gezwungen. Auf dem Walrücken gefesselt, in Seilen verheddert, war gerade jetzt der kurz zuvor im Meer schon versunkene Parse Fedallah wieder aufgetaucht.

Dieser Parse war ein mysteriöser Heide gewesen, der an Bord das Feuer angebetet hatte. Man muss wissen, dass es im einhundredsiebzehnten Kapitel des Nachts zu einer kurzen Prophezeiungsszene zwischen Ahab und dem Parsen gekommen war. Dabei hatte Fedallah Ahabs Schicksal vorausgesagt. Wie der antike König Krösus missdeutete Ahab die orakelhafte Ankündigung des Parsen dort noch zu seinen Gunsten. Gehen wir zurück zu diesem Dialog:

›Jäh fuhr Ahab aus dem Schlummer und sah sich Aug in Aug mit dem Parsen [...]. ›Ich habe es wieder geträumt‹, sagte Ahab.

›Von den Totenbahren geträumt – hab ich dir nicht gesagt, alter Mann, dass weder Sarg noch Bahre dir beschieden ist? [...] Ich sagte dir, alter Mann: Nicht eher kannst du auf dieser Reise sterben, als bis du mit deinen leiblichen Augen zwei Bahren auf dem Meere siehst – die erste nicht von Menschenhand gemacht, und das Holz der anderen muss in Amerika gewachsen sein.‹

›Ja, ja, ein wunderliches Bild fürwahr, Parse – eine Totenbahre mit samt Federschwingen, die über den Ozean treiben mit den Wellen als Sargträgern. Ha, ha! Das werden wir sobald nicht sehen.‹

›Glaub's oder nicht – du kannst nicht sterben, ehe du's gesehen hast, alter Mann.«

›Und wie heißt der Spruch über dich selbst?‹

›Auch wenn's zum Letzten kommt, ich gehe dir voran als dein Lotse.‹

›Und bist du so vorausgegangen – wenn's je geschieht – dann musst du mir noch einmal erscheinen, ehe ich dir folgen kann – war's nicht so? Wohl denn, wenn ich alles glaubte, wo du sagest, oh mein Lotse! Ich habe hier zweifach Unterpand [Versprechen], dass ich noch Moby Dick erschlagen und dieses überleben soll.«
(MELVILLE 1851b, 572f./a, 700f. kombinierte Übers., js)

›I have here two pledges«
(MELVILLE 1851, 469)
hier besser:
›zwei Versprechen«, js

Zu spät, dem Ende ganz nahe, musste Ahab plötzlich einsehen, dass ihm ein gravierender Fehler unterlaufen war. Dieser Irrtum hatte darin bestanden, die wahre Bedeutung der zurückliegenden Weissagung wortwörtlich(!) verstanden zu haben. Wie sich nun herausstellte, hätte er sie stattdessen besser metaphorisch(!) auffassen sollen. Ob indessen dieser Fehler tatsächlich vermeidbar gewesen wäre oder ob er unvermeidbar war – »ob nun«, »oder ob's irgendeine unterschwellige Arglist oder Heimtücke von ihm war: wie immer es in Wahrheit war« (EBD. a, 801) – ob also die Fehllektüre des orakelhaften Satzes von den »zwei Totenbahnen auf dem Meere« hätte vermieden werden können, bleibt fraglich.

›whether [...] or whether [...] whichever was true« (EBD., 531; so sinnierte der Erzähler)

Ahab stellte sich probeweise die Zusammenhänge im wörtlichen Sinne vor Augen: eine tatsächliche Totenbahre auf der See. Den Satz buchstäblich zu verstehen, ergab aber nur ein unsinniges Bild ohne eine vorstellbare Referenz in der Welt. »Ein wunderliches Bild fürwahr«, hatte er geurteilt und triumphierend hinzugefügt: »Ha! Einen solchen Anblick werden wir so schnell nicht zu Gesichte kriegen« (EBD. b, 572)

Der Text selber aber hatte die undurchsichtige Figur des Parsen dazu benutzt, einen Satz zu erzeugen, der sowohl wörtlich wie auch metaphorisch verstanden werden konnte.

›... bis du mit deinen leiblichen Augen zwei Bahren auf dem Meere siehst...« (EBD., 572)

Die Ereignisse, die der Text darauf folgend auf seiner innerdiegetischen, narrativen Ebene geschehen lässt, führen Ahab sodann vor Augen, dass die Aussage des Parsen rhetorisch und bildlich gemeint gewesen war. Der Wal wie eine weiße Totenbahre!

Ahab fühlte sich von der Sprache auf diese Weise »genarrt«. Wie sich nun zeigte, war dem Satz nicht anzusehen gewesen, was »immer

er in Wahrheit war«; ob er also wörtlich oder figurativ hätte verstanden werden müssen. Ahab hatte sich spontan für ein wörtliches Verstehen entschieden. Er hätte die Äußerung aber genauso gut metaphorisch deuten können. In Wirklichkeit wäre zu diesem Zeitpunkt sogar gar nicht logisch zwischen den beiden Bedeutungsebenen zu entscheiden gewesen. Paul de Man hatte immer wieder darauf hingearbeitet: Die Struktur der Sprache selbst sei es, die eine solche Entscheidung unmöglich mache und immerzu vereitele.

»Worauf es ankommt, ist dies: Ein vollkommen klares syntaktische Paradigma [eine grundsätzliche linguistische Anordnung] erzeugt einen Satz, der mindestens zwei Bedeutungen hat [...]. Es ist nicht so, dass es einfach zwei Bedeutungen gäbe, eine buchstäbliche und eine figurative, und dass wir nur zu entscheiden hätten, welche von beiden in dieser bestimmten Situation die richtige wäre.« Stattdessen sei es unmöglich, »mit Hilfe grammatischer oder anderer sprachlicher Hinweise zu entscheiden, welche der beiden Bedeutungen, die miteinander inkompatibel sein können, den Vorrang hat.« So »eröffne[n sich] schwindelerregende Möglichkeiten referentieller Verirrungen« (DE MAN 1979c, 39f.)

Indem der Text Ahab nun den figurativen Sinn der Aussage des Parzen vorführt, insistiert er seinerseits auf einer eindeutigen, jetzt bildlichen Lesart des Satzes. Der alte Mann reagierte darauf eigensinnig: Er räumte den figurativen Doppelsinn der Äußerung ein:

»...dies also ist die Bahre, welche du versprochen habest«.

Aber vielleicht hatte sich der Text an dieser Stelle auch nur versprochen und aus Versehen die figurative Ebene des Satzes geltend gemacht. Denn gleich darauf beharrte Ahab weiterhin auf seiner buchstäblichen Lesart:

»But I hold thee to the last letter of thy word.« (MELVILLE 1851, 530)

»Doch ich nehme dich beim Wort bis zum letzten Buchstaben. Wo ist die zweite Totenbahre?«. (MELVILLE 1851a, 800)

Es sieht danach aus, als würde Ahab hier nun von einer neuen Annahme ausgehen. Einerseits könne ein Satz offenbar tatsächlich zugleich eine wörtliche und eine figurative Bedeutung besitzen. Und tatsächlich ergäben sich daraus die aufgetretenen »referentiellen Verirrungen«. Aber andererseits sei darüber hinaus nun auszuschließen, dass genau dieser selbige Satz zudem noch eine weitere, zweite bildliche Bedeutungsebene besitzen könnte. Ahab konnte nichts Weiteres erkennen, was *wie* eine »zweite Totenbahre« aussah.

Hält man hier einen Moment inne, könnte man also feststellen: Während Ahab auf der Ebene der Binnenhandlung und der erzählten Zeit

mit dem Wal rang, scheint dagegen auf der Textebene für den Ausgang des Kampfes und des Romans entscheidend zu sein, ob die Prognose des Parsen wörtlich oder metaphorisch zu verstehen war. Im ersten Fall würde Ahab siegen, im zweiten Moby Dick. Der Text selbst scheint noch damit zu kämpfen, welcher Lesart der den Vorrang geben sollte – die wortwörtliche und die bildliche Bedeutungsebene ringen miteinander. Sie streiten um Sieg oder Niederlage.

Ahab schrie, mitten im größten Getümmel, ganz explizit die Frage nach einem wörtlichen oder bildlichen Verständnis aufs Meer hinaus. Noch war nichts entschieden. Der Text hatte während der Beschreibung des Kampfablaufs bisher noch kein zweites metaphorisches Bild einer Totenbahre produziert. Stattdessen ließ er Ahab weiter die Bedeutungsebenen durcheinander werfen.

»... kein Sarg und keine Totenbahre können mir gelten: – und Hanf allein kann mich umbringen! Ha! Ha!« (EBD., 799)

Für den alten Seebären wurden die referentiellen Verirrungen im dramatischen Geschehen größer. Eben noch hatte Ahab auf der wörtlichen Bedeutung des Gesagten bestanden. Nun, da die bedrohliche metaphorische Auslegung erste Gestalt genommen hatte, klammerte er sich selbst an die bildliche Bedeutung eines einzigen Wortes. Denn der Parse hatte damals noch eine zweite kurze, aber ebenso mysteriöse Aussage getroffen:

»Nimm noch ein weitres Unterpfeand, Alter«, sagte der Parse, während seine Augen aufleuchteten wie Feuerfliegen im Duster: – »Hanf allein kann dich töten.«

»Der Galgen, meinst du. – Dann bin ich unsterblich, zu Land und zur See!«, rief Ahab mit einem Hohngelächter.« (EBD., 701)

Der Kapitän zog in diesem Fall die wörtliche Bedeutung von »Hanf« überhaupt nicht in Betracht. Er erkannte sofort die Synekdoche im Sinne von »Strick« für »Galgen«. Wie sich am Ende zeigt, lag Ahab in beiden Fällen falsch. Das bildlich Gemeinte las er wörtlich und das buchstäblich zu verstehende bildlich. Der Grund dafür liegt in der Sprache selbst: Satzimmanent kann niemand eine gültige Entscheidung treffen, wie man was verstehen soll. Und Ahab traf die falsche Wahl.

Warum sollte man all das bedenken? Wenn man vor Frank Stellas *The Chase – Third Day* steht, wird man eines sehr schnell einsehen müssen: Auch dieser visuelle Text, dieses von der Oberfläche aufsteigende oder absinkende Getümmel aus Aluminium-Formen und »Over-

Die Tropen, die der Roman selber produziert, sind ein ganz eigenes Thema, ebenso wie die Fragen, wofür »Moby Dick« als vollkommen überdeterminiertes Sinnbild oder als Allegorie eigentlich stehen könnte. Kämpft Ahab mit einem Gott, dem Übernatürlichen oder dem Bösen, dem Unheimlichen oder dem Transzendenten, gegen die Natur oder einfach gegen zwei Signifikanten?

paintings«, streitet in sich selbst darum, ob es buchstäblich oder figurativ verstanden werden sollte. Pure Formwelt oder ein Formenschatz, der alle möglichen Bilder aufsteigen und wieder untergehen lässt? Und referentielle Verirrungen sind dabei vorprogrammiert.

Die Jagd des einsamen Hermeneutikers auf die rasend gewordene Phänomenologie

Es sieht also so aus, als würde zum Ende hin alles noch einmal auf die entscheidende Frage hinauslaufen, ob ich letztendlich wörtlich oder figurativ sehen und verstehen soll – und ob denn überhaupt entscheidbar sein kann, welche der sich gegenseitig ausschließenden und widerstreitenden Möglichkeiten die richtigere ist.

»Doch ich nehme dich beim Wort« würde hier heißen: Ich nehme die bemalten Aluminium-Formteile, aus denen sich *The Chase...* zusammensetzt, als das, was sie sind: konkret anwesende bemalte Aluminium-Formteile. Das Werk bleibt, was es ist. Es bleibt ein einziges Wirrwarr und Durcheinander von konkreten bunt bemalten Shapes.

Den Kampf mit dem Wal »meinst du«, würde dagegen bedeuten, alles figurativ und im übertragenen Sinne verstehen zu wollen: Der ganze Bericht vom Kampf komprimiert zu einem riesigen Wandrelief.

Der Betrachter stünde so oder so vor dem Werk, wie Ahab vor den zweideutigen Aussagen des Parsen. Egal was man am Ende erkennen will oder nicht – zuallererst hat man den ausufernden Kampf zweier Bedeutungsebenen in ein und demselben Bildrelief vor sich.



Wie immer man es auch sehen will, es bliebe immer falsch und richtig zugleich – »any way you may look at it.« (MELVILLE 1851, 262)

Der Romantext hatte Ahab gegenüber auf der bildlichen Bedeutung der Aussagen bestanden. Er ließ den Wal mit dem Parsen auf dem Rücken demoralisierend, wie auf einer Bahre, auftauchen. Und auch *The Chase...* drängt

den Betrachtern eine figurative Bildanschauung geradezu auf. Alleine deswegen schon, weil die Arbeit über ihren Titel das letzte Kapitel des Buches unumgänglich mitpräsent macht.

Melvilles Textpassage vom Ende des Kampfes fungiert als ikonographischer Garant dafür, dass im Bildwerk deutlich mehr passiert, als der »Phänomensinn«, der alles wörtlich nimmt, auf den ersten Blick erkennen kann. Auf der Ebene des Phänomensinns stehen wir vor *The Chase*... noch schlechter da, als Erwin Panofskys berühmter »australischer Buschmann«, »der angesichts von Leonardos Abendmahl doch immerhin noch eine »erregte Tischgesellschaft« zu entziffern vermochte«. (WYSS 1996a, 367) Bei dem Stella funktioniert kein einfaches Identifizieren. Aber schon auf der ikonographischen Ebene macht es uns das postmoderne Bildrelief dann schon wieder leichter als manch ein Werk der ästhetischen Moderne vorher. Der Vorteil besteht nun darin, dass man den Basistext zum Werk nicht erst mühsam wieder suchen muss, um zu wissen, was man sehen soll. In der Moderne war das mitunter ganz anders.

Erst eine ikonographische Kontextforschung zeigte zum Beispiel, dass die monochrom blauen Yves Kleins das Resultat einer jahrelangen Lektüre von »*La Cosmologie des Rose-Croix* von Max Heindel, dem Großmeister der Rosenkreuzer-Gesellschaft von Oceanside, Kalifornien« gewesen waren. Was man also vor sich hat, wäre keine ultramarin-blau texturierte Bildoberfläche, sondern das malerische Ergebnis eines spirituellen und esoterischen Quellenstudiums.

Entweder war die ästhetische Moderne gleich dem Greenberg'schen »modernism« und seinem Paradigma der Wörtlichkeit, der »literalness«, gefolgt. Oder aber sie hatte, wie im Falle von Yves Klein, den »Ariadnefaden der gemalten Worte« – ihren »unsichtbaren Diskurs« – mehr verschleiert als hervorgehoben. Eine »Ikonographie des Unsichtbaren« musste erst wieder nach den Textgrundlagen dieser Malereien forschen, damit die Werke zu sprechen begannen. (EBD., 360f.) Aber die Ikonographen haben es sich dann doch seit jeher einfach gemacht. Wenn sie glauben, den ikonographischen Hintersinn eines Werkes in ihren Textquellen ausfindig gemacht zu haben, halten sie die Arbeit des Kunsthistorikers meist für erledigt. Das »Wie«, die formalästhetische Ausgestaltung und eigenlogische Wirkbedeutung in den Werken, vernachlässigen sie in ihren textbasierten Ferndiagnosen dann konsequent.



Y. KLEIN: *Planetarisches Relief*,
1961, 86 x 65 cm

The Chase – Third Day insistiert also durch seine Textreferenz ausdrücklich auf einer figurativen Lesart. Das Bild bleibt aber zugleich das, was es ist. Aber es reicht nicht aus, dies nur zu wissen. Man muss den Zwiespalt auch in der ästhetischen Erfahrung experimentell »einlösen«. Aber wie genau soll das vor sich gehen?

Der intellektuelle Schatten und die graue Eminenz der Sinn-Sucher-Entourage hinter Stellas *Moby Dick*-Projekt ist der *Past President of the Melville Society*, Professor Wallace. Mr. Wallace scheint ein sehr netter älterer Herr zu sein, der die unüberschaubare Aufgabe übernommen hat, in einer schier unermüdlichen Sisyphos-Arbeit den Werkzyklus mit Melvilles Buch abzugleichen. Die Ergebnisse sind durchaus hilfreich, aber trotz all der Mühen weder besonders zufriedenstellend noch wirklich weiterreichend. Vielleicht, weil Wallace mit zu viel gutem Willen und ein wenig Naivität an die Sache herangegangen ist. Und vielleicht auch deshalb, weil er zu wenig von dem zeitgenössischen Mitwissen der Postmoderne versteht – von dem »unsichtbaren Diskurs« also, den gerade auch die Postmoderne noch vor sich her schiebt. Wollte man Wallace' Haltung charakterisieren, müsste man sagen: Wallace glaubt, in Stellas Werkreihe herrsche so etwas wie eine glückliche Dialektik von Figuration und »Abstraktion«¹¹. Indem der Künstler sich die Kapitelüberschriften ausborge, schaffe er

»eine narrative und figurative Substruktur, die für die Interpretation zur Verfügung steht, ohne dass sie einer eigenen essentiellen, abstrakten Bildsprache im Wege steh[e]«. (WALLACE 1993, Anm. 10)



Es werde »plötzlich einfacher, einige Assoziationen zuzulassen, statt sie weiterhin zu unterdrücken« und gleichzeitig könne man während der Bildbetrachtung alles genau so gut auch weiterhin als abstraktes (gegenstandsloses, js) Formgebilde sehen. (DERS., 2000, 29)

Vermutlich gibt es aber diese friedliche und ungestörte Koexistenz oder diese Aufhebung des Widerspruchs von Figuration und Abstraktion nicht. In Kompromissen zu denken und zu sehen, ist selbst eine fromme Fiktion, denn »die meiste Zeit über ist da keinerlei klare Be-

¹¹ Konkretion: »purity«, »factualism«, »literal bzw. literalist art« (M. Fried), »literality« (C. Greenberg)

ziehung/Verbindung zwischen dem Werk und dem Kapitel aus dem Buch, aus dem es stammt«. (LEIDER 2001, 144/ Übers. js)

»Illusionism compromised by literalism. Literalism compromised by Illusionism«
(STELLA 2001, 219)

Da »wirbelte der Wal herum, um dem seine blanke Stirn zu bieten; doch als er während jenes Stellungswechsels des sich nähernden schwarzen Schiffsrumpfs [der Pequod] ansichtig wurde; und anscheinend in diesem die Quelle seiner ganzen Bedrängnisse erblickte, und dieses – mag sein – für einen größeren und edleren Feind erachtete, hielt er auf dessen herannahenden Bug zu, dabei seine Kiefer mitten in einen hitzigen Schwall von Schaum stoßend. Ahab taumelte; seine Hand stieß an seine Stirne. ›Ich werde blind; Hände! streckt euch vor mir aus, dass ich mir meinen Weg ertasten kann! Ist's Nacht?«

›Der Wal! Das Schiff!« riefen die Ruderer mit verzerrtem Gesicht.

›Riemen! Riemen! Senke dich hinab zu deinen Tiefen, O See, dass Ahab eh es auf immerdar zu spät sei, dieses letzte, letzte Mal auf sein Ziel hin schlittern möge! Ich sehe: das Schiff! das Schiff! Jagd weiter meine Männer! Wollt ihr mein Schiff nicht retten?« [...]

während Starbuck und Stubb, welche darunter auf dem Bugspriet standen, des auf sie zukommenden Ungeheuers gleichzeitig mit ihm ansichtig wurden.

›Der Wal, der Wal! [...] Ruder auf, sag ich – ihr Narren, der Rachen, der Rachen! [...]. Er wendet, uns zu treffen! [...] die Reis ist aus.«

Am Bug des Schiffes hingen nun bald alle Seeleute untätig herum; Hämmer, Plankenstücke, Lanzen und Harpunen hatten sie gedankenlos in ihren Händen behalten, wie sie grade von ihren verschiedenen Beschäftigungen hergejagt waren; all ihre verwunschenen Augen fest auf den Wal gerichtet, welcher [...] ein breites Band hochsprühenden halbkreisförmigen Schaums vor sich hochschnellen ließ wie er dahinstürmte. Vergeltung, flinke Rache, ewige Arglist langen in seinem ganzen Anblick, und trotz allem, was der sterbliche Mensch anrichten konnte, knallte der massive weiße Pfeiler seiner Stirn auf den Steuerbordbug des Schiffes, bis Männer und Spannten herumwirbelten. [...] Durch die Bruchstelle hörten sie die Wasser sich ergießen wie Gebirgsströme einen Kanal hinab.

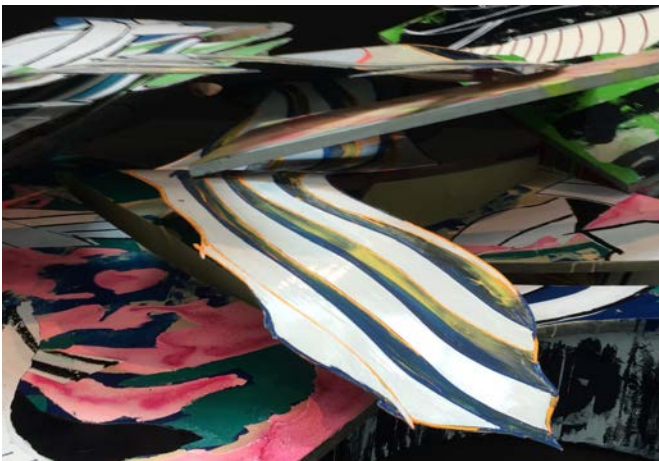
›Das Schiff! die Totenbahre! – die zweite Totenbahre!«, rief Ahab aus dem Boot; ›das Holz davon kann nur amerikanisches sein!«
(MELVILLE 1851a, 803f.)

In diesem Moment las der irre Kapitän sein eigenes Schiff – aus amerikanischen Baumstämmen gezimmert – als »die zweite Totenbahre«,

die nun gleich seine ganze Mannschaft trug. Scheinbar war Ahab inzwischen etwas trainierter und darauf vorbereitet, ein zweites metaphorisch gemeintes Bild präsentiert zu bekommen. Er hatte sich entschieden, er hatte sich eingebildet und vorgestellt, er hatte die kurze »bewohnbare Illusion« (STELLA), in seiner Pequod nun eindeutig den angekündigten Leichenträger zu erkennen. Da sich der Text nun mit Ahab einig ist, die figürliche Ebene der wort-wörtlichen vorzuziehen, ist eine sich hinziehende Fortsetzung der Beschreibung des Kampfes nicht länger nötig. Eindeutigkeit und Kongruenz beenden jedes Streiten um Bedeutung und um Leben und Tod.

Der Text löst in der Folge die »gelungene« Imagination Ahabs auf und leitet daraufhin die Konsequenzen dieser bildlichen Lesart ein. Liest man das sinkende Schiff tatsächlich als Totenbahre, müssen alle, die sich darauf befinden, sehr bald auch als die kommenden Toten betrachtet werden, die sodann untergehen müssen.

Im Falle von *The Chase – Third Day* hatten die Betrachter der Arbeit ebenfalls vom Roman her eine vorausweisende Ankündigung erhalten. »Sieh in mir das letzte Kapitel der Erzählung! Und sieh in mir den beschriebenen Kampf!«



Diesen Kampf, das Anfechten und Streiten, die Konflikte kann man aber nur dann und nur so lange erleben, wie alles was man sieht in der Schwebe bleibt. Wird das Ganze eindeutig, ist es auch mit dem Bildwerk vorbei.

Man muss demnach versuchen, den schon erklärten *double bind*¹² zwischen faktischen, bemalten Alu-Blechen und einer »Narration in Shapes« (WALLACE 1993, 34) aufrechtzuerhalten. Stellas berühmter Satz, der Kunstgeschichte geschrieben hat, lautete bekanntlich: »what you see is what you see«.

Mit dieser Rezeptionshaltung wollte Ahab anfangs noch seinen Kopf

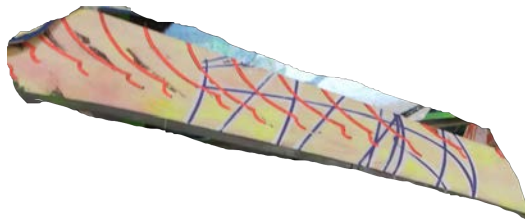
¹² Unter *double bind* begreift man eine Lage, in der der Leser oder Betrachter eben nicht entscheiden kann, welche der widersprüchlichen Aussageebenen er als geltend auffassen soll. Er ist – sowohl als auch – an beide zugleich gebunden, ohne dass es eine Lösung gibt.

aus der Schlinge ziehen. Und irgendwie bleibt er auch im ganzen Durcheinander nach wie vor noch gültig. Aber er bleibt auch nicht unbestritten. Stella selbst greift ihn an, ohne ihn aber außer Kraft zu setzen. Er gibt ebenso die konkurrierende Seheinweisung: »Sieh in mir stattdessen auch Melvilles *The Chase*...!« Der Künstler selber hatte neben Kompromissformeln angemerkt, dass der Kampf der Bedeutungsebenen in jedem Fall besser sei als jede Form von wirklichkeitsnachahmender Malerei. »Competition is better than imitation even if you fail«, war dabei sein Standpunkt. (STELLA 2001, 219)

Das Misslingen oder Scheitern – »you fail« – träte dann ein, wenn eine der beiden Bedeutungsebenen in *The Chase – Third Day* die Oberhand gewinnen würde. Wie bei Ahab würde die Eindeutigkeit jedes Sich-Bestreiten zu Nichte machen.

»[Ahab:] ›So lass ich den Speer fahren‹. Die Harpune wurde geschleudert; der getroffene Wal flog davon; mit funkenwerfender Geschwindigkeit lief die Leine durch die Rundsel; – lief sie unklar. Ahab bückte sich, sie zu verklaren, doch die hinfliegende Schleife erwischte ihn um den Hals, und ohne Laut, wie stumme Türken ihr Opfer erdrosseln, wurde er aus dem Boot gerissen, ehe noch die Mannschaft wusste, dass er dahin.« (MELVILLE 1851a, 805)

Was ist etwa mit der nadelförmigen, langen spitzen Form, die schräg nach unten heraussticht? Ab wann wird sie als Harpune entzifferbar? »Spitze Form« und »spitzes Gelb« verstärken sich dabei noch zusätzlich, befand Kandinsky. Und soll die »Harpune« dann noch weiter bildlich, im übertragenen Sinne, aufgefasst werden? Muss ich sie, pars pro toto, als metonymische Bedeutung für »Ahab« selbst verstehen? Schließlich war Ahab es, der seinen Speer aus dem Boot heraus schleuderte. Und wären dann die blauen Linien auf der schmalen Form Analogien zu der »Leine«, und der »hinfliegende[n] Schleife«, die Ahab um den Hals [erwischte]« und in die See stürzen ließ? Im Original heißt es bei Melville »the



line run through the groove«. (1851, 535) »the line« kann im Englischen sowohl Leine im Sinne von Seil bedeuten, aber auch Linie im Sinne von einem gezogenen Strich. Vielleicht hatte Stella sich damals entschieden »Line« als gemalte Linie zu verstehen, die deshalb blau ist, weil darüber hinaus the »sea« assoziieren werden soll.

Im nächsten Satz heißt es dann weiter: »he [Ahab] was shot out of the boat«. (EBD.) Wörtlich übersetzt, wurde Ahab also sodann buchstäblich aus dem Boot geschossen. Wenn Stella ein Ausdrucksäquivalent hierfür gesucht hätte, würde wiederum die gelbe lange Spitzform in Frage kommen. Dieses Mal käme sie aber schon nicht mehr als Harpunen oder Lanzenmotiv zum Aufruf, sondern – in der neuen Zeichenumgebung – als die Artikulationsform des Impulses: »Herausgeschossen-Werden«. Der Umraum selbst und mein Realraum vor dem Bildrelief würden mir dann zum Ozean, »in dessen Tiefen« alles versank.

Oder bin ich schon gescheitert und aus dem Boot der Deutung gerissen?

Aber zurück zum unüberschaubaren Bildganzen. Insgesamt gesehen hat *The Chase – Third Day* von der Anlage her starke Ähnlichkeit mit einem weiteren Kampfbild oder Bildkampf. Genau zehn Jahre nach der Entstehung dieses Werks hatte Frank Stella noch einmal ein monumentales und verschlungenes Gemälde zu Heinrich von Kleists Novelle *Der Zweikampf* geschaffen. Der Titel der Arbeit lautet *The Duel*. Wolfgang Bredekamp hatte in einem Beitrag in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* schon früh darauf hingewiesen, dass dieses Bild sich im Großen und Ganzen aus zwei gleichwertigen Kreuzformen, die sich links und rechts befinden, zusammensetzt. Im Bildmittelfeld begegnen sich dann die verlängerten Enden der Kreuzarme, sodass eine Art »Kampfzone« aus wilden »Sturmwinden« entstehe.

F. STELLA; *The Duel*, 1999, mixed media on canvas, ca. 835 x 240 cm



BREDEKAMP 2001, 44) Im nachhinein betrachtet, basierte auch schon *The Chase...* offensichtlich auf einer vergleichbaren Konstruktion. Die Strukturverwandtschaft besteht dabei darin, dass Stella bei *The Duel* Kreuzformen einsetzte, während er bei *The Chase...* links und rechts von zwei nicht ganz gleichgroßen Kreisformen ausging. Die eigentliche ›Handlung‹ des »Zweikampf« findet dann auch hier im vollkommen instabilen Mittelfeld der Arbeit statt. Was dort sichtbar wird, ist ein Sich-gegenseitiges-Bekämpfen, indem sich die Formteile übereinander zu schieben versuchen. Auf diese Weise kommt es zu ›Verlierer-Formen‹, die verdeckt, überlagert und ›begraben‹ werden. Dabei geht der dominierende ›Angriff‹ von den in sich gewölbten Gebilden aus, die sich vom linken ›Rad‹-Relief her ins Zentrum vorschieben. Im Resultat drückt und bewegt sich das Geschehen nach rechts weg.



Viel konkreter, aber wahrscheinlich nicht ironisch genug, hatte Professor Wallace in den Ornamentresten und dem verbliebenen *Lattices-Design* die »crew« der Pequod zu sehen versucht (WALLACE 2000, 170), die folglich auf den Formen sitzend mit ihnen untergehen würde.

Max Imdahl dagegen hatte einmal, eher in umgekehrter Denkrichtung, grundsätzlicher danach gefragt, ab wann man ein Gemälde unter Umständen mit seinen Vorstellungen überlasten könnte. Er fragte sich, ob man sich dieses oder jenes angesichts eines Bildes »vorstellen« dürfe oder, ob eine gewagte »Deutung die Grenze dessen, was dem anschaulich Gegebenen des Bildes angesonnen werden kann«, übersteigt. (IMDAHL 1986, 29) Dabei ging es ihm auf der einen Seite um die Legitimität der Aktivitäten des Betrachters. Andererseits fragte er danach, ob nicht auch eine anhaltende Unentscheidbarkeit die Bildwahrnehmung irgendwann überfordern würde? Und er fragte sich, mit welchen Konsequenzen in einem solchen Fall zu rechnen wäre? »Um es noch einmal zu wiederholen«, hatte er schließlich rekapituliert...



... »Um es nochmals zu wiederholen: Inwieweit darf die imaginativ-produktive Interpretationsleistung des Bildbeschauers vorstellungshaft das unmittelbar Anschauliche eines Bildes übersteigen, inwieweit muss sie es, wann ist sie mögliche Sinndeutung und wann verfällt sie in bloße Willkür?« (EBD., 22).

Imdahl ging in seinem Beispiel von einer etwas anderen Grundannahme aus. In seinem Fall konnte er sich erst gar nicht ganz sicher sein, ob es überhaupt eine bildveranlasste »Ereignisvorstellung« gäbe. Die Überforderung des Betrachters würde vielmehr schon darin bestehen, dass erst gar nicht zu entscheiden wäre, ob es überhaupt zwei konträre Lesarten des gleichen Phänomens gibt. Insofern würde die Unlesbarkeit eines Bildes eigentlich schon in einem anderen Stadium eintreten: Man hätte zum einen eine (buchstäbliche) »bildgegebene Anschauung«, zum anderen wäre aber nicht entscheidbar, ob darüber hinaus zweifelsfrei auch eine »bildbedingte Vorstellung« ausgelöst würde. Wäre die zweite Sinnbildung nicht vage, sondern ebenso eindeutig wie die erste, wäre das Bild definitiv doppeldeutig. So aber könne ein »Vorstellungsinhalt« dazukommen oder auch schlichtweg ausbleiben. Wäre letzteres der Fall, wäre das Bild eindeutig eindeutig. Da es aber Fälle gibt, in denen eben dies nicht entscheidbar ist, bleibt alleine schon in der Schwebe, ob das, was man sieht eindeutig oder mehrdeutig ist.

Zieht man diese Überlegung auch für *The Chase-Third Day* in Betracht, würde dies wohl folgendes bedeuten: Der ganze ausgetragene Konflikt könnte also auch ganz wo anders liegen: *The Chase...* besteht durch seinen Textbezug zwar darauf, eine übertragene, erzählende Bedeutung zu besitzen. Doch könnte es genauso gut sein, dass man diese zu imaginierende »Ereignisvorstellung« beim besten Willen einfach nicht recht sehen kann. Einerseits gäbe es also möglicher Weise

eine bildbedingte Vorstellung, andererseits möglicher Weise aber auch nicht. Ob Stellas Bild-Ding also zwei Bedeutungsebenen erzeugen kann oder nicht, bliebe in diesem Fall selbst schon unklar.

Es spricht in der Tat einiges dafür, dass es schwieriger wird als erwartet. Beim ganzen Einsatz von Einbildungskraft und Selbstsuggestion und bei aller Entdeckungsfähigkeit des Auges, »Konfigurationen im Kaffee-



satz« (GOMBRICH 1977, 214) zu deuten – vielleicht steht man dennoch auf einem zweifelhaften Posten. Alles ist so verworren und endlos ineinander verknäult, dass man vielleicht beim besten Willen nichts wirklich Figuratives mehr erkennen kann. Wer weiß, vielleicht bleibt die Anschauung auf Dauer bei dem, was buchstäblich da ist. Denn die Shapes sind in sich selbst schon verwirrend genug. Vielleicht aber auch nicht. Man könnte stattdessen auch versuchen, die unterschiedlichen »Fabrikformen, die Stella erschaffen hat, zu identifizieren«, um zu sehen, »wie er sie verwendet hat, wo sie geschnitten, verbogen, fragmentiert, verdoppelt, be- und übermalt und geätzt und korrodiert« sind. (LINSLEY 2012/13, Übers. js) Das wär's – oder eben auch nicht?

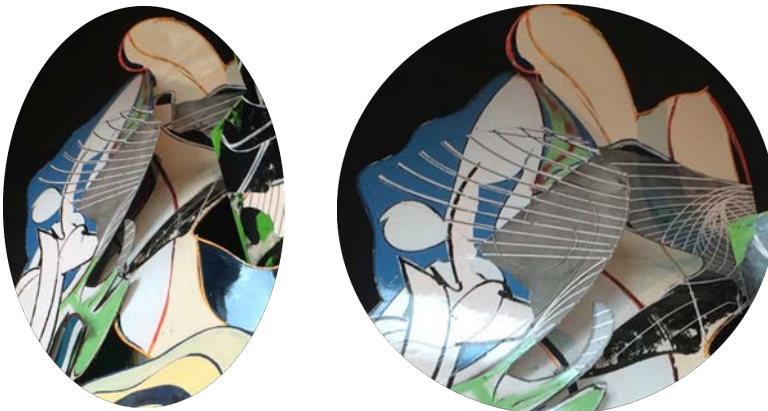
»... der Weg von bemalter Konstruktion zu konstruierter Malerei...«
(LINSLEY 2012/13, Übers. js)

»... den Stoff durch die Form vertilg[en]«

Pictorial Overpainting gegen Metallic Understructure

Es könnte sein, dass die Formschichten einzig einen Kampf zwischen »understructure« und »overpainting« oder »overlay« zeigen. Die genannten Begriffe stammen noch von Mr. Wallace und sie betreffen ein immer auffälligeres Gegeneinander. Die Übermalungen auf dem Bildrelief beziehen sich auf die metallene Unterkonstruktion so, dass sie die eigentlichen Formen und Formgrenzen wie ein Überwurf überziehen. Dabei beginnen sie, die faktischen Formteile mutwillig zu verhüllen. Die separaten Formelemente verlieren durch die Deckschichten zunehmend ihre separate Identität. Ihre Präsenz wird so überlagert, ohne dass aber das überdeckende Overpainting ganz dominiert. Allerdings konkurrieren nun verunklärte Raumgefühle; und in der Vorstellung werden verwirrende optische Zusammenhänge über die tatsächlichen Alu-Teile hinweg erzeugt. (WALLACE 2000, 170ff.)

Abb.: Zweimal derselbe Werk-ausschnitt aus leicht versetzten Blickwinkeln. Rechts die Frontalansicht: Das Overlay der Lineamente bewirkt, dass die Grauformen zusammen zu gehören scheinen. Sie verschmelzen in der Vorstellung zu einem einzigen Gebilde. Links seitliche Ansicht: Zu erkennen ist, dass es sich tatsächlich um räumlich versetzte Unterkonstruktionen handelt.



Wellen und Netze etwa werden auf und über Wellenformen gemalt. Diese Darstellungen setzen sich dann auf anderen Formteilen fort und vervollständigen sich selbständig über die separaten Platten hinweg. Die Muster und das ganze Dekor bekämpfen auf diese Weise nachhaltig jedes klar erkennbare Figur-Grund-Verhältnis.

In *The Chase...* legen sich wie schon gesehen überall immer neue Muster über die Oberflächen der Alu-Teile und erzeugen damit konkurrierende aufgemalte Formen und Grenzen. Hinweg über die »literate



Shapes«, die tatsächlich, buchstäblich vorhandenen, blenden sich neu entstehende »depicted Shapes«, also innerbildlich nur dargestellte Formgrenzen und Zusammenhänge. Zudem werden Abfallstücke aus nicht verwendeten Platten oder Negativformen über die schon arrangierten Formen collagiert, bevor die

Aluminium-Konstruktion dann mit All-Over-Mustern überzogen werden. »In den frühen Aluminium-Reliefs hatte die Farbe die Tendenz«, so bemerkte Wallace richtig, »den Formteilen zu folgen und die Umrissformen herauszuheben, auf die sie gemalt war. Nun tendieren die Bemalungen dazu, die unterlegten Umrissformen zu verwischen und zu missachten« (EBD., Übers. js) – ja zu bekämpfen.

Wenn sich also alles doch nur auf der Oberfläche der Formen abspielen sollte und wenn die Formen selbst es sind, die uns täuschen und die Illusionen ohne Illusionismus entstehen lassen – was hat es dann mit solchen Konstellationen auf sich?

Schon Friedrich Schiller hatte darauf hingewiesen, dass der Künstler »die Schranken [...] welche dem besonderen Stoff, den er bearbeitet, anhängig sind«, »überwinden« muss. Denn »in einem wahrhaft schönen Kunstwerk soll[e] der Inhalt nichts, die Form aber alles tun«.

»Der Inhalt, wie erhaben und weit umfassend, er auch sei, wirkt als jederzeit einschränkend auf den Geist und nur von der Form ist wahre ästhetische Freiheit zu erwarten. Darin also besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, dass er den Stoff durch die Form vertilgt; und je imposanter, anmaßender, verführerischer der Stoff an sich selbst ist [...], desto triumphierender ist die Kunst, welche jenen zurückzwingt und über diesen die Herrschaft behauptet.« (SCHILLER 1795, 22. Brief)

Schiller plädierte also dafür, den Stoff, den Inhalt, das Erzählte – das, was am Werk das Kontingenterere ist – idealer Weise formalästhetisch zu überformen, weil die eigentliche Wirkung und Wahrheit eines »schönen« Werkes über die Form erreicht und garantiert werde. Erst durch die Form fänden Vernunft und Sinnlichkeit zum Einklang.

Wenn man so will, hatte auch Hermann Melville noch an einer solchen Überformung gearbeitet – allerdings auf eine sehr viel eigenwilligere, unharmonischere ja fast schon selbstzerstörerische Art, als es sich der ästhetische Neuhumanismus Schillers hätte vorstellen können. Im *Moby Dick*-Roman dominieren die diskontinuierlichen Schreibformen der Kapitel die eigentlich erzählte Geschichte. Die ganze verführerische Handlung wird förmlich beherrscht und gestört von den unüberwindbaren Differenzen zwischen den narrativen, dramatischen und außernarrativen Formaten.

Stellas *The Chase – Third Day*, die irrsinnige *nonrelational art*, scheint nun wiederum dabei zu sein, den Inhalt des Erzählten vollständig »zurückzuzwingen«. Er wird nicht mehr nur überformt. Er wird durch die »ästhetische Freiheit der Formen« »vertilgt«. Schiller scheint den Begriff nicht zufällig verwendet zu haben. »Vertilgen«, im mittelhochdeutsch »vertiligen«, heißt so viel wie, aufessen oder vernichten und ausrotten, aber auch »eine Spur auslöschen«. Bei dem Klassiker schwingt im Vertilgen das Aufnehmen und Verarbeiten mit. Bei Stellas *The Chase...* ist es wohl eher das Vernichten und Auslöschen, das man nun an ablesen kann. Der Stoff scheint einfach im Strudel und im Kampf der »Understructure« mit dem »Overlay« unterzugehen. Das könnte angesichts einer Geschichte vom Untergang nicht einmal die schlechteste Lösung gewesen sein.

(Brockhaus
Wahrig Deut-
sches Wörter-
buch, 18. Aufl.,
552.)

»Unter das absackende [sinkende, js] Schiff hinabtauchend, jagte der Wal bebend dessen Kiel entlang, doch schoss dann, nachdem er sich unter Wasser herumgewandt, geschwind wieder zur Oberfläche hinauf [...].

»Ho, Ho! von all euren entlegensten Grenzen ergießt euch nun heran ihr stolzen Sturzseen meines ganzen vergangenen Lebens, und türmt euch auf diese eine stapelhoch sich überschlagende Schaumwoge meines Todes! Auf dich rolle ich zu, du allzerstörerender, doch nicht erobernder [unüberwindbarer, js] Wal; bis zum Letzen ringe ich mit dir; vom Höllenherzen her steche ich auf dich ein; um des Hasses willen speie ich meinen letzten Atem nach dir aus. [...]; du verdammter Wal. So lass ich den Speer fahren!«



Die Harpune wurde geschleudert; der getroffene Wal floh davon; mit funkenwerfender Geschwindigkeit lief die Leine durch die Rundsel – lief sie unklar. Ahab bückte sich, sie zu verklaren, doch die hinfliegende Schleife erwischte ihn um den Hals; und ohne Laut, wie stumme Türken ihr Opfer erdrosseln, wurde er aus dem Boot gerissen, ehe noch die Mannschaft wusste, dass er dahin. [...]

Einen Augenblick lang stand die ohnmächtige Bootsmannschaft reglos da; dann wandten sie sich um: ›Das Schiff? Großer Gott, wo ist das Schiff?‹ Bald sahen sie durch undeutliche, irreführende Stofflichkeiten hindurch dessen seitwärtiges verblissenes Phantombild wie in einer luftflüchtigen Fata Morgana. [...] Und nun ergriffen konzentrische Kreise das einsame Boot selbst und dessen ganze Mannschaft und jeden treibenden Riemen und jedweden Lanzenschaft und trugen, indem sie alles, Beseeltes und Unbeseeltes, immer um und um herum in einem einzigen Strudel umherwirbelten, noch den geringsten Span der Pequod aus aller Sicht.

[...] In dem Augenblick reckten sich ein ausholender roter Arm und ein Hammer in der freien Luft, im Begriff die Flagge fester und immer noch fester an den sich absenkenden Mast anzunageln.

[...] dann brach alles in sich zusammen, und das große Bahrtuch des Meeres rollte sich hin, wie es sich vor fünftausend Jahren schon hingerollt.« (MELVILLE 1851a, 805ff.)

»Finis«

Walgott und der Mythos des Modernismus

The Chase – Third Day ist das letzte und wohl auch das verworrenste Bildrelief zu diesem großen Roman. Hier kollabiert vielleicht auch das *Moby Dick*-Projekt. »then all collapsed«, lautete der letzte Satz des Erzählers bevor der kurze Epilog beginnt. (MELVILLE 1851, 535) *The Chase...* war bereits neunzehnhundertneunundachtzig, in der ersten intensiven Phase der Werkproduktion, entstanden. Für Stella war es somit lange nicht die letzte Arbeit zum Zyklus. Erst neun Jahre später schloss der katholische Amerikaner mit italienischen Wurzeln die Serie endgültig ab. Die Werke, die nach *The Chase...* dann noch folgten, blieben ähnlich verwirrend in ihrer Formsprache. Aber sie waren weniger spektakulär und nicht mehr so groß. Ein vergleichbar monumentales und ausuferndes Querformat, ein vergleichbarer phänomenologischer Maximalismus, sind danach nicht mehr zu finden.

Aber wieso hatte sich Stella überhaupt all die Jahre mit *Moby Dick* beschäftigt? Und warum mag das Werk zum letzten Kapitel so exzessiv ausgefallen sein? Hatte Stella eine Obsession für Melvilles Roman? War er besessen von einem Buch, mit dem die Leser nicht fertig werden können. Ein Buch, das ihnen wie eine unbezwingbare und unlesbare fremde Macht gegenübersteht – und dies schon viele Jahrzehntelang? Kam Stella nicht los von *Moby Dick*? Und musste er deshalb, um ablassen zu können von dieser Besessenheit – musste er deshalb für das große Finale eine besondere Arbeit formen? Wenn man dem, wovon man besessen ist, eine Form gibt, wird man dann »unabhängig« davon? Konnte ein solches Werk helfen, wieder frei zu werden von der Fixierung auf das Unheimliche und Unfassliche?

War *The Chase – Third Day* am Ende doch ein riesiger bunter Fetisch, der half, sich vor *Moby Dick* zu schützen, indem ihm eine gänzlich neue Gestalt gegeben wurde. War *The Chase...* letztlich doch eine große »Maske«; Stellas Waffe, sein »Beschwörungsbild«, um *Moby Dick* »handlebar« zu machen. Ging es darum, ihm im Laufe der Zeit entgegen zu können, ohne unterzugehen. »Jawohl!«?

Aber vielleicht ist das auch gar nicht der Punkt. Vielleicht geht es gar nicht um einen gebauten Fetisch, sondern um einen großen Mythos? Denn zuletzt darf auch eines nicht vergessen werden: Grundsätzlich verbinden sich mit *Moby Dick* auf mehrfache Weise Mythen. Dem Mythos kommen ähnlich hilfreiche Funktionen zu wie dem Fetisch auch. Indem die Menschheit gelernt hatte, Mythen zu bilden, zu erzählen und zu transformieren, verschaffte sie sich Oberwasser und Distanz gegenüber einer bedrohlichen Welt. Mythen vermitteln das Unfassbare der Wirklichkeit, indem sie es in eine feste Form und eine handhabbarere Gestalt bringen. In Melvilles Geschichte beginnt dies schon beim Titel und bei der Namensfindung für den »großen Leviathan«, für den weißen Wal, für diesen formgewordenen »Absolutismus«.

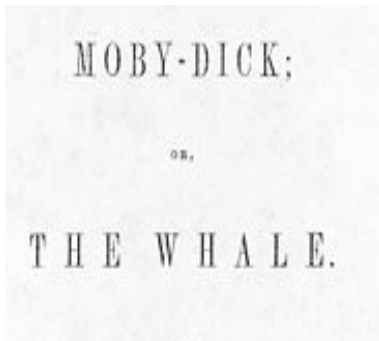
»Vom Einbrechen des Namens ins Chaos des Unbekannten« (BLUMENBERG 1979a, 40)

Erinnern wir uns doch noch einmal an Picassos Initial-Erfahrung zu seinem »Beschwörungsbild«:

»Die Masken waren eben nicht Bildwerke wie andere auch. Gar nicht. Sie waren etwas Magisches. [...] gegen alles, gegen unbekannte, drohende Geister.

[...] die Fetische hatten alle den gleichen Zweck. Sie waren Waffen, um den Menschen zu helfen, nicht mehr den Geistern unterworfen zu sein, unabhängig zu werden.«

Die *Demoiselles d' Avignon* müssen mir an dem Tag gekommen sein, aber überhaupt nicht wegen der Formen, sondern weil das mein erstes Beschwörungsbild war, jawohl!« (PICASSO 1912, vgl. hier S. 127)



Gleich zu Beginn, auf dem Buchdeckel schon, wird dem Unbenannten und Namenlos-Unfasslichen, dem »peculiar terror« (MELVILLE 1851, 181), der Name *Moby Dick* verpasst. So beginnt die Erzählung damit, den Schrecken in eine namentlich bekannte Figur zu bannen. Die folgenden Versuche Ishmaels, den weißen Wal sodann auch noch beschreiben zu können, dienen ebenfalls der Depotenzenzierung der Angst. Wäre der Wal erst einmal vollständig erfasst, wäre auch das Vertraute eingesetzt gegen das so Unbekannte.

»... sich immer wieder selbst antreibende Depotenzenzierung dessen, was noch hinter dem Mythos als das selbst Unmythische, weil Bildlose und Geschichtslose ebenso wie Wortlose steht: das Unheimliche, Unvertraute – Wirklichkeit als Absolutismus«.
(BLUMENBERG 1979a, 349)

Keine Frage, auch mit dem Mythos lässt sich nicht kuscheln. Aber gegenüber dem »ursprünglich« und absolut Unbekannten, das noch hinter ihm lauert – dem »Gähnen und Klaffen eines Abgrunds« (EBD., 143) – ist wenigstens etwas Konkretes heraufbeschworen. An ihm wird Orientierung erst möglich. Es lässt sich nun jagen. Der Mythos als narrative Repräsentation, als eine Erzählung, ist die Überwindung des unfassbaren Ursprungs. Zugleich »aber insistiert im Mythos [auch] das Überwundene weiter und wird also in eben der Weise in ihm aufgehoben« (PETHES 2015, 197) Einerseits lebt *Moby Dick* so als namhafte Verkörperung von Tod und Teufel oder von Gott selbst immer weiter. Andererseits ist er aber auch im Korsett der Logik der Erzählung immer schon ein Stück weit gebändigt. So dauert der Kampf zwischen Potenzierung und Depotenzenzierung unaufhörlich an.

Ein Kapitel dieser unaufhörlichen Transformation des Mythos ist eben Frank Stellas Arbeit an *Moby Dick*. Er lässt den Mythos, der für Melville fast nicht mehr erzählbar gewesen war, in eine neue Form fließen, die dabei nur noch an das Erzählen erinnert.

Die Depotenzenzierung dessen, was hinter dem Mythos auf der Lauer liegt, mag für Frank Stella nicht unbedeutend gewesen sein. Der Produzent der *Moby Dick*-Serie kämpfte nicht nur mit seiner Obsession für Melvilles großartiges Buch, das mehr ist als ein Klassiker der Literaturgeschichte. Es ist weit darüber hinaus in »das kollektive Gedächtnis unserer Kultur eingegangen«. Und »dieser Mythos ist allgegenwärtig«. (KRAJEWSKI 2012, 8) Zugleich arbeitet sich der Amerikaner mit seiner *Moby Dick*-Serie aber wohl auch noch an einem anderen

großen »Wal« und Mythos ab – einem Mythos des Modernismus nämlich. Frank Stellas Zyklus selbst handele nämlich in Wirklichkeit »about a lifelong chasing about after a killer whale called abstraction«. (LEIDER 2001, 191)

Tatsächlich ranken sich auch um die *abstract art* ungeheure Mythen. Etwa der verhängnisvolle Glaube an die Abstraktion als Heilsbringer des verunsicherten zwanzigsten Jahrhunderts: Es geht etwa um die Allmachtsvorstellung, mit der »vollendeten Abstraktion« hätte sich das »Ideal der Universalität einer künstlerischen Sprache, eines Esperanto der Sinnesempfindungen, das die Konventionen der historisch-partikularen Kulturen abstreif[en]« konnte, verwirklicht. (EGENHOFER 2008, 17) Tatsächlich aber handelte es sich bei der Geschichte der abstrakten Kunst viel eher um ein hoch ideologisches Unternehmen. Man suchte, allen Inhalt und allen Schein auszuschneiden und zu verdämmen. So reinigte sich die Kunst immer weiter bis nur noch die stummen und tautologischen »specific objects« eines Donald Judd übrig waren. Sie setzten auf eine Unmittelbarkeit, in der nichts mehr von der realhistorischen »Katastrophengeschichte des Zwanzigsten Jahrhunderts« zur Sprache kam. (BLUM 2010, 225) Die *Minimal Art* entlastete so ihre Betrachter durch eine schweigende Selbstpräsenz.

Indem Frank Stella dagegen den Mythos von Ahabs Verstümmelung und Ishmaels Schiffbruch aufnimmt, gelingt es ihm im Ansatz, wieder an unverarbeitete Katastrophengeschichten anzuschließen, ohne dabei wirklich etwas erzählt haben zu müssen.

links: D. JUDD: *Ohne Titel*. Werkreihe 1965-1993

»... dann brach alles in sich zusammen, und das große Bahrtuch des Meeres rollte sich hin« (MELVILLE 1851a, 807)

rechts: *The Chase – Third Day*, Untere Ansicht



»Das Drama ist zu Ende.
Warum denn dann tritt einer noch [einmal] nach
vorn?« (MELVILLE 1851a, 654)

»Weil einer den Schiffbruch überlebte«, wird im nächsten Satz die Antwort lauten. Ishmael stellte diese Frage, nachdem alle Männer an Bord ertrunken waren und der Segler des in den Tod gerissenen Ahab schon auf dem Grund des Meeres ruhte. (EBD.) Einzig Ishmael war in der Geschichte vom Schicksal auserwählt worden, um von dem einbeinigen und rachsüchtigen Kapitän und dem mörderischen weißen Wal zu »berichten«. Einen Satz vorher hieß es im Text:

»And I only
am escaped
alone to tell
thee.«

(Buch *Hiob*
1,16ff. /
MELVILLE
1851, 536)

(*King James
Bible*, 1611/
1769)

In der *Vulgata*
heißt es latei-
nisch:

»et effugi ego
solus, ut
nuntiarem
tibi.«

(um 390n.Ch.)

»UND [NUR, js] ICH BIN ALLEIN ENTRONNEN, DASS ICH DIR'S
ANSAG[TE].« (EBD.)

Diesen Satz hatte aber nicht Ishmael selbst ausgesprochen. Er scheint als eine Art Motto, in Versalien gesetzt. Melville zitierte ihn aus dem Buch *Hiob*, aus dem alten Testament. Und er setzt ihn über den Epilog, den sein Ich-Erzähler danach noch sprechen wird. Melville zitierte wohl aus der *King James Bible*. Der deutsche Übersetzer hält sich seinerseits offensichtlich an die *Lutherbibel*. Schon in der *Vulgata* konnte man »nuntiare« lesen. Die Zeitform des Imperfekts zeigt hier die Abgeschlossenheit der Vorgänge an. Alles war gesagt, bis auf Ishmaels Bericht, am Ende doch noch gerettet worden zu sein.

In der *Hiob*-Schrift hatte je ein Knecht in diesen Worten zu Hiob gesprochen. Immer der eine, der als Einziger den für Hiob bestimmten grausamen Schicksalsschlag überlebt hatte. Der jeweils Entronnene war vom Teufel geschickt worden. Seine Aufgabe war es, dem leidgeprüften Hiob zu berichten. Dessen Gottvertrauen war längst zum Spielball von Schöpfer und Satan geworden. Ishmael wird also in die Rolle eines dieser Knechte zitiert. Und was wird er zu berichten gehabt haben? Etwa von den satanischen, rasend-wahnsinnigen Umtrieben, die gleichermaßen von Ahab wie von Moby Dick ausgingen? Und wer wird hier dann angesprochen? »... dass ich dir's ansagte! – Ich bin es wohl selbst. Ich, der Leser, den Ishmael schon ganz zu Anfang direkt angesprochen hatte: »Call me Ishmael«.

Warum sollte nun auch hier in diesem Buch, an dieser Stelle, noch einmal jemand nach vorne treten und eine folgenschwere Ansage an die Leser machen? Tatsächlich ist das »Drama« eigentlich zu Ende. Es war auch eine Geschichte von einem Bewältigungsversuch. Frank Stellas so gewaltig aufblühende Bildphänomenologie sollte erfolgreich in einer großen Spekulationsblase narrativ eingefangen werden.

Warum dann aber hier noch diese vier letzten Seiten zu diesem Thema? Weil es vielleicht noch eine Hiobsbotschaft gibt? Weil es noch eine Sache zu berichten gilt. Sie liegt außerhalb der Betrachtungslogik einer detaillierten Bild-Text-Beziehung. Sie liegt auf einer allgemeineren Ebene der Kunstgeschichte der Moderne und Postmoderne. Auch dort spielten sich nämlich Dramen und Abenteuer ab, die hier nur noch am fernen Horizont aufgezeigt werden können.

Ich trete noch mal nach vorn, um vermeldet zu haben, dass alle diese *Moby Dick*-Arbeiten pauschal, als Ganzes gesehen, nichts anderes als bunte, überbordende *Ornamente* sein könnten. Es befinden sich nicht nur Ornamentfragmente überall *auf* ihnen. Sie *sind* als sie selbst überhaupt wesentlich ornamental. Und sie dienen dazu, eine radikale »Ornamentalisierung der Moderne« zu betreiben. Sie wären in diesem Sinne wiederum eine einzige revisionistische Infragestellung des »Essentialismus und Reduktionismus« der ästhetischen Moderne. (BRÜDERLIN 1994, 346) Das wäre die allgemeine Perspektive der Strategen einer straighten Kunst-historiographie. Bildphänomenologen dagegen betreiben im Grunde keine weiträumige Feindaufklärung. Sie gebrauchen keine Ferngläser, sondern mikroskopieren lieber an der Morphologie ihrer Bildkörper. Aber einmal strategisch gedacht, wären Stellas Bildreliefs eine Ahab-gleiche rasende Jagd auf die kalte Reinheit der Weiße des modernen Galerie-raums, dem *White Cube*. Geschleudert werden dabei nun ex-zentrische shape-förmige Wandornamente.

»Ornamentalisierung der Moderne bedeutet also auch die Aufarbeitung des ungelösten Konflikts zwischen Abstraktion und Ornament, Autonomie und Dekoration in der Frühzeit der Moderne. (BRÜDERLIN 1994, 347 / 1993, 101ff.)

Ornamente, das sind Formgebilde, die in ihrer Geschichte »den figurativen Bildelementen unterstellt« waren. Sie gehörten nicht zur »autonomen Kunstform«, sondern spielten als Rahmenwerk an ihrer äußeren Grenze. Betrachtet man ein Ornament, sei es stets »Rand, Spitze, Kamm, Schaumkrone des Grundes, von dem es sich abzeichnet«. Aber auch schon die Kartuschenrahmen des 16. Jahrhunderts waren mehr als das. Sie besaßen darüber hinaus eine gewisse »Durchlässigkeit [...], Öffnungen und Nischen im Rollwerk. (LEONHARD 2011, 63, 68) Wie die Grotteske streben die Kartusche und später die »Forme Rocaille« vom Ornament zum Bild. (BRÜDERLIN 1993, 335) Nimmt man etwa einen Stich von Juste-Aurèle Meissonnier zur Hand, wird sofort ersichtlich, wie die rahmenden Ornamentbögen in Wellen perspektivisch immer weiter ins Bildzentrum eingesogen werden bis schließlich in der Bildmitte ein Muschelornament selbst zum eigentlichen Motiv wird. Oder aber die Ornamentarchitektur schmilzt so ohnmächtig dahin, dass ihr Anblick an sich schon bildwürdig wird.

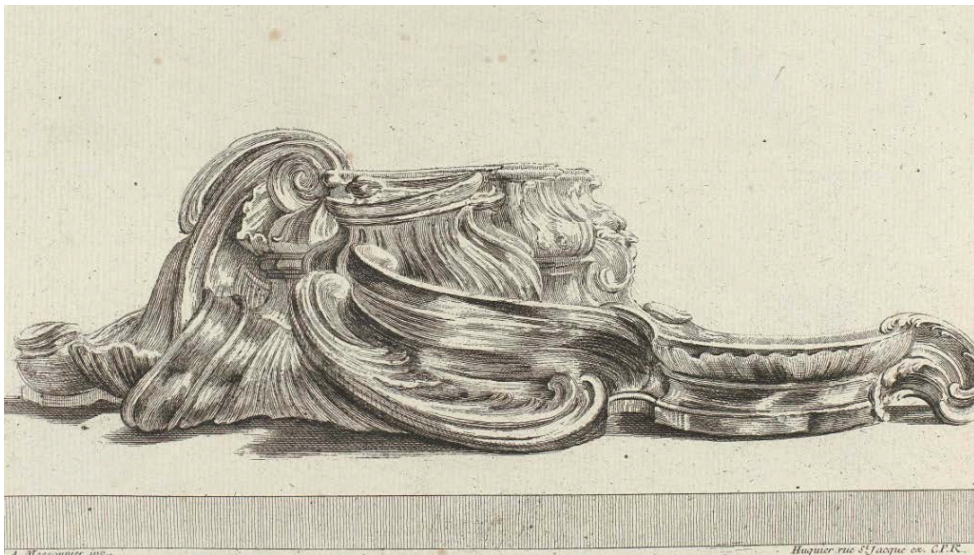
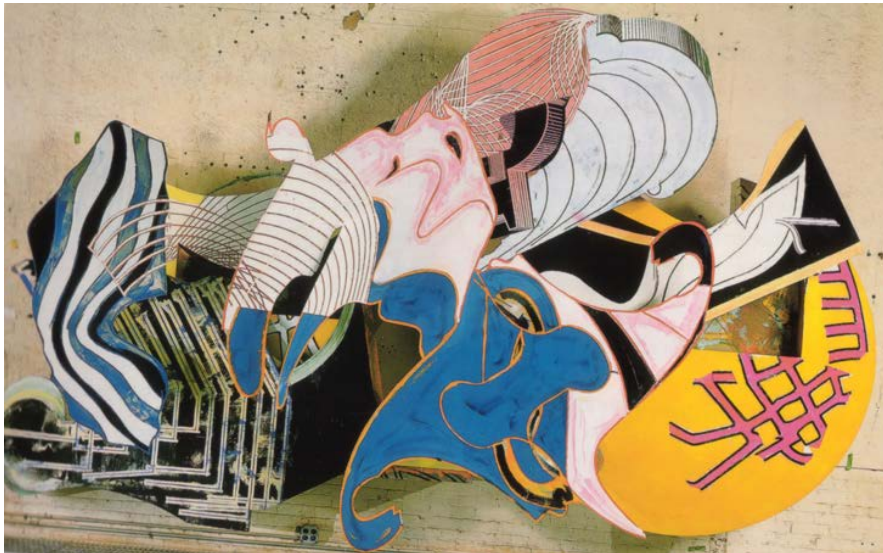
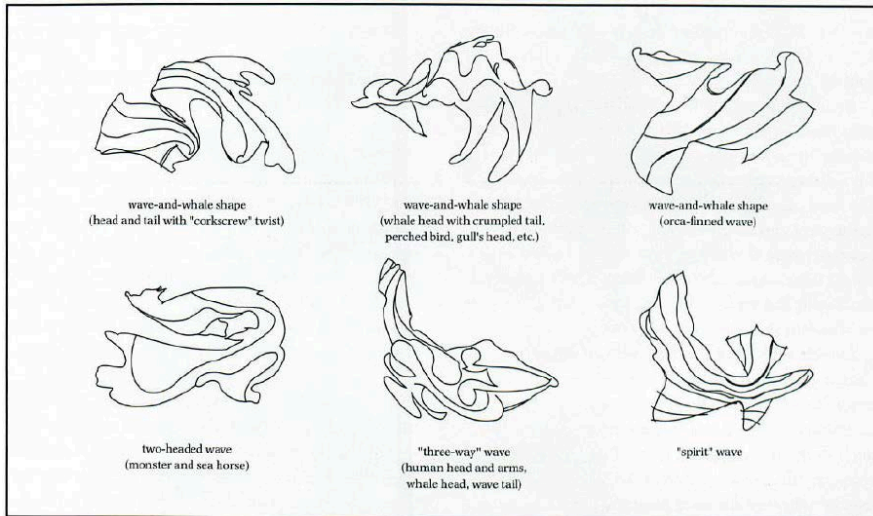


Abb. oben: J.-A. MEISSONNIER; *Livre d'Ornements*. Ornamentstiche, 1733, 11,3 x 20,3 cm, Details.

Abb. nächste Seite: F. STELLA; »Some Major *Moby-Dick* Wave Shapes (from the studio logbook)«, ca. 1987 (Quelle: WALLACE 2000, 47). F. STELLA; *Queequeg in his Coffin*, 1989, 471 x 290 x 122 cm

In den Arbeiten Frank Stellas sieht es so aus, als wäre es nun genau umgekehrt zur Ornamentgeschichte. Während das Ornament im Laufe der Zeit also mehr und mehr Bild werden will, kommt der Amerikaner, retro-modern, »vom Bild und strebt zum Ornament« zurück. (EBD.)

Stellas »architektonisch-dekorative Auffassung von Malerei« würde zuletzt an ausufernde »realplastische Stuckdekorationen« erinnern.



Und die Aluminium-Shapes erscheinen so insgesamt als verspätete »Abkömmlinge« von Rollwerk, Kartusche und Rocaille. (EBD., 339)

Formal betrachtet tun die Bildreliefs der *Moby Dick*-Serie also erst einmal nichts anderes als das, was schon die Organisationsformen der Ornamentik vom 16. bis ins 18. Jahrhundert hinein auszeichnete. Diese »tendierten zur Verkomplizierung ihrer Form, Verunklärung der Reliefschichtenabfolge und Agglomeration heterogener Einzelelemente.« (IRMSCHER 1984, 126f.)

Das wäre vielleicht eine Hiobsbotschaft für die Bildphänomenologie: Die *Moby Dick*-Serie als ein einziger verworrener Deko-Fries an

der konterminierten weißen Museumswand. Und vielleicht hatte der Sammler, der *The Chase – Third Day* heute besitzt, deshalb auch den Wandhintergrund so anthrazit-schwarz streichen lassen: Schon die dunkle Farbwand, die so viel Licht schluckt, dass das Bild selbst um so greller wirkt – schon diese Fast-Schwärze des Wandgrunds sollte dem Eindruck entgegentreten, man wäre noch in einem modernistischen *White Cube* gefangen. In der Postmoderne gibt es keine Reinheit mehr. Und die Weiße hat die Symbolkräfte, nach denen Ishmael so intensiv geforscht hatte, bei weitem eingeübt.

In der Bibel wurde alles wieder gut. Gott vergab dem leidgeprüften Hiob am Ende der Lehrgeschichte und gab ihm all das, was der Satan ihm genommen hatte, doppelt zurück. So ist es wohl auch in diesem Fall. Denn am Ende ist das Ornament doch keine leere Hülle, sondern eine Wunderwaffe. Die Stärke und das Bestechende des Ornaments »liegt in seiner zeit- und raumorganisierenden Funktion, die der bildlichen Konkretion [der figürlichen Darstellung, js] vorausseilt. Das Ornament als solches, so meint man, ist schneller als jeder Versuch einer Figuration, es war immer schon da, bevor sich etwas zeigt, es hat die Fläche, den Raum, die Zeit bereits durchlaufen«. *Moby Dick* und das Ornament haben große Gemeinsamkeiten. Im Ornamentalen werden die »Grenzen des figürlich Vor- und Darstellbaren ausgetestet«. (LEONHARD 2011, 63ff.)

Gerade die Vorlageblätter von Kartuschen und die verwegenen Ornamentstiche der vorangegangenen Jahrhunderte waren es, die der Form- und Vorstellungswelt, der Phantasie, einen so weiten Spielraum eingeräumt haben. Hier vor allem finden »spontane Zeugungen und Verwandlungen statt, Monster [werden] geboren und räumliche Transgressionen vollzogen«. In der »Forme Rocaille« steckte eine besondere »genetische Kraft« zur »Verwilderung bzw. Verflüssigung fester Stoffe, Formen und Gestalten« (EBD., 68, 76) Ihre verlebendigen Formspiele übten eine »bildsprengende Kraft« aus. (BRÜDERLIN 1994, 344) – noch »verstärkt durch die Spiegelung und Drehung der Formen«. (LEONHARD 2011, 77) Stella scheint dies erinnert zu haben, als er sein Bildvokabular aus Ornamenten schuf. Gerade das Ornamentale ermöglicht eine »unerschöpfliche Einbildungskraft des Künstlers«. (EBD., 82) So erst kann etwas zur Erscheinung kommen, das – so Ishmaels Erfahrungen – eigentlich undarstellbar bleiben muss. Der Wal. »Unpainted to the last« (MELVILLE 1851, 262)