PPP

Von Notburga Karl, Evelyn May

Der Titel unseres Beitrages „PPP“ eröffnet diverse Lesarten, wie „*Pazzini Projektion Präsentation*“, „*Pazzini Post Production*“, „*Pazzini Pädagogik Psychoanalyse*“.

Als *Partizip Perfekt Passiv* könnte die Abkürzung PPP dafür stehen, dass (uns) etwas eingefallen ist, befallen hat an Bildern, bei der Relektüre von Pazzinis jüngstem Buch.

Von den vielen Anregungen, die wir Pazzini nicht erst seit Erscheinen seines Buches „Bildung vor Bildern“ verdanken, soll eine Beobachtung herausgegriffen sein: Pazzini vertraut einfallenden Bildern. Wir unterstellen den Bildern in Pazzinis Textkörpern eine existenzielle Widerborstigkeit, eine Schlüsselfunktion. Seine Bilder fallen auf – seien sie nun gleichnishaft erzählt, abgedruckt, für die Powerpoint-Präsentation fotografiert oder als Metapher imaginiert. Pazzinis Bilder spornen das weitere Nachdenken an, kontrastieren den Textfortgang, können Öffnungen schaffen – aber auch irritieren und verunsichern. Von seinem Bildumgang ließen wir uns als Wissenschaftlerinnen herausfordern, um bildhaft auf seine Bildervorliebe zu reagieren, und damit seine Vorgehensweise zu würdigen.

Vor Ort zur Tagung im Warburghaus performten wir unsere eingefallenen Bilder[1]. Jetzt konzentrieren wir uns auf die Suche nach Worten für das, was sich uns zeigte. Schreibend gehen wir den Bildern nach, die uns befallen haben. Wo führten sie uns hin? Welche Bildungen des Unbewussten konnten sich ins Imaginäre und Symbolisierbare vorarbeiten? (Vgl. Pazzini 2015: 33) Was fügten sie zusammen, was gaben sie her?

Uns befiel zum einen das Bild des Teppichs. Es stammt aus Karl-Josef Pazzinis Bilderhaushalt, ist Teil seines „digitalen Bildschirms“[2]. Handlungen in der Performance unterliefen sprachliche Determinierungen und vervollständigten unsere Bildnachlese: Der mitgebrachte Teppich – ein Kelim – wurde ausgeschlagen, eingerollt, geworfen, verzogen und verrückt, als Ummantelung genutzt, projiziert, liegen gelassen, medial transformiert. Indem wir uns an seiner Dinghaftigkeit und Handhabung abarbeiteten, zeigte sich sein metaphorischer Rest widerspenstig.

In Teppichen sind spezifische kulturelle Muster eingewebt, fremde symbolische Ordnungen. Wir stehen oder laufen auf ihnen, spüren das Schafshaar oder die Synthetikfaser an Boden oder Wand. Sie wehren die Kälte des nackten Bodens ab, verändern die Akustik im Raum. Teppiche sind Luxusgüter. Sie wurden seit der Zeit Alexanders des Großen aus Kleinasien nach Europa importiert, als Handelsgüter, Geschenke, Kriegsbeute. Als Boten einer anderen Welt hingen sie wie Fahnen an Fassaden, lagen im Wohnungsinneren und tauchen früh in Gemälden abgebildet auf. Sie stimulierten Maler wie Holbein, Vermeer und anderen, Probleme der Perspektive und Stoffbehandlung zu meistern und die Bildwirkung nicht nur mittels ihrer filigranen Ornamentik zu steigern, sondern auch wegen der intertextuellen Bezüge zwischen Teppichdarstellung und Bildsujet (Spallanzani 2007, Mahnaz 2010, Bier 2010). Von künstlerischem Interesse bis heute ist der besondere Rhythmus der Komposition, die Eleganz formaler Strenge und Abstraktion; sie schaffen abgrenzende Akzentuierungen und erlauben mehrperspektivische Rahmungen. Sie lassen sich als stumme Zeugen einer Erzähltradition mit rätselhaften visuellen Narrativen beschreiben, die von paradiesischen Gärten bis zu den sogenannten afghanischen *war rugs*[3] reichen. Teppiche zeugen von einer sehr frühen Transmedialität.

Schließlich befremden und kontrastieren sie die eigene kulturelle Prägung mit Fantasien aus Tausend und einer Nacht, verrücken und verzaubern, laden zum Erzählen ein. Sie animieren offenbar dazu, Gedanken und innere Bilder schweifen zu lassen.

Das Bild des Teppichs, dessen Musterbildung, Geknüpftes, Verflochtenes führte uns weiter zur Psychoanalyse, einem unserer Ps: denn ein Orientteppich, ein Ghashgha'i (Warner 2012: 153), zierte das Sofa in Freuds Behandlungszimmer und setzt Shahrazads „psychoanalytic cure“ in Szene. Derartige Sofas würden zum Inbegriff orientalischen Hedonismus, ottomanischer Kultur, Luxus und Exklusivität, Lagerstadt tagträumender Leser, vor deren geistigem Auge imaginäre Reisen entstehen (ebd.: 147).

Der Orientteppich fehlt nicht im Zimmer von *Karl*-Josef Pazzini aber auch nicht bei *Karl* May, dem Namensvetter des Textsubjekts *Karl*, Notburga und *May*, Evelyn. Über das Zusammenfallen unserer Namen entstand ein weiterer Bezug, eine aufgefundene

Struktur, die Beziehungen und ein Verwoben-Sein wahrnehmbar werden lassen. Diese (Nach-)Namen be-zeichnen uns und lassen uns an-sprechbar werden vom Anderen her.

Über die historische Person *Karl May* entspann sich ein weiterer „Faden" unserer Überlegungen, der unter anderem ausgehend von der Recherche seiner zahlreichen fotografischen Inszenierungen geleitet wurde. Er führte uns zum Thema „Bilder als Nahtstellen" und verdichtete ein zweites Motiv, das gespaltete Subjekt in seinem Bezug zum Anderen, das vor dem Hintergrund des Teppichs in Erscheinung trat. Prozesse der Identifikation und gegenseitigen Bezugnahme wurden relevant. Es bildete sich zugleich eine Nahtstelle zu Karl-Josef Pazzini und der Lektüre seines neuen Buches. So wurden Bilder als strukturgebende Brücken für uns vordergründig, die einspringen als Bildantwort auf die Frage: „Was willst du, dass ich für dich bin?"[4]

Karl May kennen wir vor allem als Abenteurer, obwohl er selbst sich auch als Wissenschaftler verstand. Bekannt wurden seine imaginären Abenteuer. Die Helden seiner fiktiven Erzählungen und der Autor werden dabei scheinbar eins – denn May sprach sogar davon, er sei *Old Shatterhand* oder *Kara Ben Nemsi*. Er habe all das erlebt, wovon er geschrieben hat. Unsere Recherchen ergaben eine Vielzahl an Fotografien, auf denen er sich als *Old Shatterhand* oder als *Kara Ben Nemsi* darstellte. Und in der Literatur wurde er als Meister der Selbstinszenierungen beschrieben, der schon früh einen Fankult um seine Person etabliert habe, durch das Anfertigen von signierten Autogrammkarten.[5] Er wurde zur mediatisierten Berühmtheit. Vom Anderen her wurde er erst der tatsächliche Abenteurer. Er war auf seine Fans angewiesen. Lesen wir die Fotografien als Personifizierungen eines Helden, sprechen sie für diese Thesen.[6] Was bildungstheoretisch gesprochen Dilemma und Herausforderung eines jeden Subjektes ist, sein Gespalten-Sein, wird anhand der historischen Belege von Karl May erahnbar[7]. Versuchte er mithilfe der bildhaft gewordenen Selbstinszenierung diese Spaltung temporär zu überwinden?

In unserer Rede mit Metaphern des Textilen nähern wir uns der *suture* an, die Karl-Josef Pazzini im Anschluss an Jacques-Alain Miller und Jacques Lacan thematisiert. Die „Nahtstelle, Naht, Vernähung, Narbe", die das gespaltene Subjekt verbindet und gleichzeitig verwundet, indem die Nadel/das Medium durch den Körper sticht. „Der Faden geht durch und durch." (Pazzini 2015: 169)

Die machtvolle und zugleich entmachtende Kraft des Be-Nennens durch den Eintritt in die symbolische Ordnung klang bereits am Beispiel der Namensgebungen an. Weitere notwendige Voraussetzungen zur Ich-Bildung über den Anderen/das Andere, wie eine Spiegelung durch das Imaginäre, machte Karl-Josef Pazzini im kunstpädagogischen Diskurs immer wieder präsent (vgl. Pazzini 1992: 83ff.). Ein besonderes Potenzial seines Ansatzes besteht unseres Erachtens darin, Sichtbarkeit durch ihre inhärente Unsichtbarkeit zu kontrastieren, um Un-Verfügbarkeiten hervorzuheben, die zu produktiven Lücken werden können. Dies schließt einerseits Notwendigkeiten der Identifikation durch Mediatisierungen und Materialisierungen ein, die das Subjekt „(…) vom Faden der bildlichen, gemalten und geschriebenen Geschichten zusammenhalten und so in Existenz setzen" (Pazzini 2015: 169). Denn erst über Bilder, Geschichten, Erzählungen werde das Subjekt geformt. Sie grundieren seine Struktur, verdichten sich und gravieren sich in den Körper ein, geben ihm Gestalt. Doch der Versuch, *eins* zu werden, bleibt auf das Andere angewiesen. Dieser Chiasmus zwischen Eigenem und Anderen durchkreuzt jede Bestimmbarkeit und Möglichkeit der Schließung. Die wechselseitigen Verschränkungen machen aufmerksam für das Unverfügbare, das zur Selbst-Bildung beiträgt und Prozesse der Identifizierung unterläuft. Sprechen wir von strukturgebenden Brücken, die durch und mithilfe der Bilder möglich werden, fokussieren wir Verhältnisse und Relationen. Denn „die Betonung der Struktur [gemahnt] stets daran […], dass das, wodurch das Subjekt bestimmt ist, nicht ein vermutetes ‚Wesen' ist, sondern allein seine Position in Bezug zu anderen Subjekten und anderen Signifikaten" (Evans 2002: 287). Im Bild des Möbiusbandes gesprochen, das Lacan zur Visualisierung seiner Überlegungen verwendet, vereinigen sich Oberfläche (Symptom) und Tiefe (Struktur) als ineinander verwobene Elemente (vgl. ebd.: 289). Oder aus anderer Perspektive beschrieben – das, was als Subjekt sichtbar werden kann, ist untrennbar mit einem „Grund" verbunden, durch den es sich konstituiert.

Ein Teppich hat weder „Tiefe" noch „Oberfläche"; oder beides zugleich. Gemustert ist er sich selbst gleichzeitig Bild und tragender Bildgrund. Dieser „Grund" besitzt keine raumzeitliche Vorgängigkeit; er ist nicht nur flach, kann Falten haben, und stellt in seiner Beweglichkeit eine besondere Form des Bildgrunds dar.

So sind es Berber-Teppiche – als Mantel und Zelt-Behausung Beispiele anthropologischer Bildgründe – die der Bildphilosoph Gottfried Boehm unter anderem als Be-Gründungsfigur der Kunst und Kultur heranzieht (vgl. Boehm 2012: 38ff.). Die Vorstel-

lung von einer rechtwinkligen, gar weißen Grundfläche greift zu kurz und basiert auf spezifischen, z. B. architektonischen Konventionen einer planen vertikalen Wand. Der Bildgrund ist vielmehr ein Differenzphänomen, vor dem sich Figuren und Formen wechselseitig abheben. Obgleich unstet, in ständigem Übergang, ist er als Kontinuum wirksam, als kulturelle Errungenschaft aus widerstrebenden Kräften seit alters her. In der Figur des (runden) Labyrinths als Ebene des Grundes zeigt Boehm weiter auf, dass es eines Perspektivwechsels bedarf, um in diesem Bildgrund nicht verloren zu gehen. Dieser befreiende Perspektivwechsel kann etwa ein imaginierter Blick von außerhalb, architektonisch gesprochen von oben, sein; dann braucht es Flügel (vgl. Pazzini 2015: 28) – wie bei Daedalus, dem berühmten Labyrinth-Baumeister. Abstürze sind möglich. In Boehms Rede vom Grund stellen Bildgründe insgesamt eine „operative Kategorie der Erfahrung, der Erkenntnis, und des Machens" dar (Boehm 2012: 70). Indem sie dort auch als „Seelengrund", *fundus animae*, exemplifiziert werden, geben sie einen psychologischen Bildgrund ab und lassen sich in dieser Lesart an Nicht-Sichtbares anschließen.

Vor dem Hintergrund unserer Forschungsperspektiven – kunstwissenschaftlich und psychoanalytisch geprägt – befragen wir die einfallenden Bilder auch zur gegenseitigen Befremdung. Doch nicht alle auch in der Performance auffällig gewordenen Bildungen ließen sich in Worte fassen oder in eine (Text-)Struktur einfügen. Sie wirken weiterhin nach, ohne auf symbolischer Ebene Gestalt anzunehmen. Sie hinterlassen nicht-verbalisierbare Spuren, insistieren untergründig oder lassen plötzlich aufmerksam werden.

[ ]

Das führt uns zurück zur Frage, inwiefern die einfallenden Bilder tragen – auch im Kontext von Wissenschaftlichkeit. Ist Wissenschaft denkbar als etwas, das über das Sagbare hinausgeht und das Nicht-Verfügbare einkalkuliert? Die entscheidende Umorientierung dahingehend verdankt z. B. die Kunstgeschichte einer Abenteuerreise, die „zum veritablen Gründungsakt" (Warburg zitiert in Schüttpelz 2007: 187) von Aby Warburgs Bildwissenschaft wurde. 1895/96 stieß Warburg in der Hopi-Kultur auf etwas Unverfügbares, das ihm erst später als „Ausdruckskunde" oder „Nachleben der Antike" mit Hilfe des Mnemosyne-Atlas zu umreißen gelang. Ihn lockte ein Bild – eine romantisierende Farbfotografie eines Indianers (Michaud Appendix 3: 302), doch vor allem die Abwendung von einer „ästhetisierenden Kunstgeschichte", vor der er „einen aufrichtigen Ekel bekommen [hat]." Die formale Betrachtung des Bildes schien ihm ein steriles Wortgeschäft hervorzurufen (vgl. etwa Pazzini 1992: 83ff.). Unsere bildhaften Annäherungen stellten daher den Versuch dar, Öffnungen zu erhalten.

Sieht man den Wissenschaftsbetrieb in der Gedankenfigur des Teppichs, als ein mit Mustern und Rahmungen versetztes Gewebe, als Verhandlungsobjekt, Wertgegenstand, Verschleißobjekt, werden seine strukturellen Verknüpfungen betont. Das Bild des Teppichs wird allerdings prekär, sobald Strukturen zu festem Gewebe erstarren – etwa wenn der Wunsch nach Kontrolle, Bestimmbarkeit, Messbarkeit und eine „Sehnsucht nach Schließung" dominieren. Doch wieder mit Pazzini gedacht[8] bedarf es Öffnungen, die Beweglichkeit schaffen. Betrachten wir Prozesse der (Teppich-)Herstellung und Musterbildung, Beziehungen zwischen Gewebe und Faden, ließe sich fragen, wie es gelingen kann, diese zusammenzufügen, ohne sie fest zu verknoten. Wie viel Absicherung braucht es, um Unsicherheiten auszuhalten? Die dynamischen Beziehungen zwischen Figur und Grund ebenso wie die Nahtstellen im/zum Subjekt verweisen auch auf Relationen, die Halt verwehren, auf Verletzungen basieren und ein Verfehlen beinhalten. Abstürze sind möglich, ein Befremden ist riskant. Teppiche können tragen und sie laden dazu ein, den Faden weiter zu spinnen. Bleibt *Karl May*.

Der Text[9] – von lat. „textum" ist abschließend als eine Anwendung des Partizip Perfekt Passiv lesbar – als das, was durch Weben entstand, das Gewebte und durch Weben Gewordene, dem Quergeschossenen zur (assoziativen) Kette, durch *Karl* und *May*. Obwohl nun unter der Überschrift „PPP" ein Text vorliegt, der eine identifizierbare Chronologie suggeriert, war es uns wichtig, das Geworden-Sein durch Bezüge zum/vom Anderen zu betonen. Nicht nur das Textsubjekt *Karl May* sollte dieses Verwoben-Sein in der Spaltung zum Ausdruck bringen. Wir sind den eingefallenen Bildern gefolgt und dem nachgegangen, was uns anblickt, auch um Widerständiges aufzuspüren und um die Determinierung der Sprache womöglich doch noch zu unterlaufen. Welche Nicht-Sagbarkeiten kehrten wir zwangsweise unter den Teppich? Deswegen hat das letzte Wort ein Bild.

Anmerkungen

[1] Mit einer *Power Point Präsentation*

[2] pazzini-psychoanalyse.de

[3] Seit Anfang der 80er überlagern dort eingewobene Kriegsikonographien die traditionellen Motive, http:// mfi-berlin.de [18.2.2017].

[4] Eine Frage, die dem Blickgeschehen auf die Spur geht und die Karl-Josef Pazzini nicht nur in seinen Texten immer wieder aufgreift (in Anlehnung an Lacans Frage „Che vuoi?“). Vgl. etwa Pazzini 2012: 10.

[5] Krauss 2011: 57ff.

[6] Für weitere Anknüpfungspunkte verweisen wir auf Andreas Brenne, der sich seit langem mit dem Autor Karl May

[7] Karl May erlitt zwei Nervenzusammenbrüche, als er die Regionen erstmals bereiste, von denen seine fiktiven Erzählungen Nach seiner Rückkehr versenkte er alle 101 Negativplatten der fotografischen Inszenierungen in der Dona Vgl. Krauss 2011: 73.

[8] Als unsere „*Post Production*“.

[9] Als Nomen abgeleitet vom lateinischen Verb „texere“ „weben, flechten“, „verfertigen, bauen, errichten“, dessen PPP textum ist. (Der Neue Georges: 2013).

Abb. 1 (Querformat): VALIE EXPORT, ontologischer Sprung/Arm, 1974.

Abbildung

Abb. 1: VALIE EXPORT, Ontologischr Sprung/Arm, 1974, Konzeptuelle Fotografie, online zu finden unter: http://www.valieexport.at/de/werke/.

Literatur

Bier, Carol (2010): Oriental Carpets, Spatial Dimension, and the Development of Linear Perspective: From Grid to Projective Grid. Textile Society of America Symposium Proceedings. Paper 10. Online: http://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/10 [18.2.2017].

Boehm, Gottfried (2012): Der Grund. Über das ikonische Kontinuum. In: Boehm, Gottfried/ Burioni, Matteo (Hrsg.): Der Grund. Das Feld des Sichtbaren. München: Fink, S. 28-85.

Der Neue Georges (2013): Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch, hrsg. von Thomas Baier, bearb. von Tobias Dänzer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Evans, Dylan (2002): Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse. Wien: Turia + Kant. Krauss, Rolf H. (2011): Karl May und die Fotografie. Vier Annäherungen. Marburg: Jonas.

Shayestehfar, Mahnaz (2010): A Comparative Study of Persian Rugs of 14th–17th Centuries as Reflected in Italian Paintings, in: International Journal of Humanities of the Islamic Republic of Iran, 17. Jg., Heft 2, S. 93-109.

Michaud, Philippe-Alain (2004): Aby Warburg and the Image in Motion. New York: Zone Books.

Pazzini, Karl-Josef (1992): Bilder und Bildung. Vom Bild zum Abbild bis zum Wiederauftauchen der Bilder. Münster: Lit.

Pazzini, Karl-Josef (2012): Sehnsucht der Berührung und Aggressivität des Blicks. Kunstpädagogische Positionen, Band 24. Hamburg: Hamburg University Press.

Pazzini, Karl-Josef (2015): Bildung vor Bildern. Kunst. Pädagogik. Psychoanalyse. Bielefeld: Transcript.

Schüttpelz, Erhard (2007): Das Schlangenritual der Hopi und Aby Warburgs Kreuzlinger Vortrag. In: Bender, Cora et al. (Hrsg.): Schlangenritual. Der Transfer der Wissensformen vom Tsu'ti'kive der Hopi bis zu Aby Warburgs Kreuzlinger Vortrag. Berlin: Akademieverlag, 187-216.

Spallanzani, Marco (2007): Oriental Rugs in Renaissance Florence; Textile studies, Bd. 1. Florenz: Studio Per Edizioni Scelte.

Warner, Marina (2012): Freuds Couch. Das Narrativ der Nächte und die Erfindung der Psychoanalyse. In: Lettre International, LI 096, Frühjahr 2012, S. 104-108.