



In seinem Kommentar zu Gilles Deleuzes *Différence et répétition* von 1968 liess Michel Foucault unter dem Stichwort des gerissenen Fadens Ariadne sich an der selbst geflochtenen Schnur erhängen, Theseus den Weg verlieren und das gesamte philosophische Denken die Form eines verschatteten, collageartigen Theaters der Irrwege annehmen.¹ Deleuzes Buch hat er dabei in seiner Vielfältigkeit der «unzähligen Anspielungen» als «die Türen eines Theaters, wenn das Rampenlicht aufleuchtet und der Vorhang sich hebt» bezeichnet.² Nach und nach wird mit immer mehreren Figurationen Deleuzes Werk als ein Traktat über das anarchische Irren des Denkens in Differenz und Wiederholung und über das Ende der Repräsentation vorgestellt: «Der Schleier zerreisst: dieser Schleier ist das Bild, das sich das Denken von sich selber gemacht hatte und das es seine eigene Härte ertragen ließ».³ In diesem Kontext der Krise eines metaphysischen Denkmodells sind Fragen nach der Aktualität und Effizienz bzw. Trägheit der gängigen Repräsentationsbegriffe eingebettet, die heutzutage durch unzählige textile Metaphern ausgedrückt werden.

Die übertragende Relevanz des Textilen als eine konventionelle Repräsentationsfigur beruht grösstenteils auf der langen Tradition seiner bildlichen Erscheinung im Sinne einer Projektionsfläche, Grenze, Faltung oder Ordnung usw. In Hinsicht darauf ist textiler *Bild-Riss* im Bild selbst zwischen dem entfremdenden Zerfall und dem einladenden Akt der Öffnung zu verorten. Dazu sei ein Beispiel einer durchaus geplanten revolutionären Bildstrategie angeführt, die alleine in der Art ihrer Durchführung auf die Unwiderruflichkeit der öffnenden Bewegung zielt. Vor rund einhundert Jahren, im Herbst 1913, liess sich Kasimir Malewitsch zusammen mit seinen Kollegen, dem Dichter Alexej Krutschonich und dem Komponisten Michail Matjuschin, fotografieren. (Abb. 1) Diese Aufnahme, die in der Forschung als ein Vorzeichen der alogischen beziehungsweise suprematistischen, amimetischen Kunst- und Weltauffassung betrachtet wird,⁴ stellt kein Resultat einer Fotomontage dar. Bei dieser absurden Kombination handelt es sich eher um eine Relativierung der Mimesis, indem eine im Hintergrund auf dem Kopf gestellte Leinwand eines kommerziellen Fotoateliers für Verwirrung sorgt. In der Porträtfotografie bildet sie normalerweise eine textile Folie im Hintergrund, durch welche die malerische Fiktion in die fotografische Wahrheit der im Vordergrund porträtierten Protagonisten integriert wird, indem die Ränder der Leinwand auf dem Foto nicht aufgenommen werden, insofern das Bild nicht als Bild wahrnehmbar wird. In der Inszenierung von 1913 zeigen sich somit der Dichter, der Komponist und der Maler gleichsam als verkörperte

Synthese der Künste vor dem um 180 Grad gedrehten Stimmungsraum des Gemäldes und lassen dieses, wie schliesslich auch die Fotografie selbst, in der sogar die realen, auf dem Boden stehenden Möbel sich der mimetischen Gravitation des gemalten bürgerlichen Ambiente im Hintergrund zu unterziehen scheinen, absichtlich als eine vollkommen enttarnte und desavouierte *finestra aperta* Albertis erscheinen.⁵ Im Dezember des gleichen Jahres werden die drei Künstler in Sankt Petersburg in ihrer bahnbrechenden kubofuturistischen Oper *Sieg über die Sonne* den Vorhang nicht wie üblich hochheben, sondern zerreißen, um jegliche Spuren der durch Sonnenreflexe ermöglichten mimetischen Nachahmung zu tilgen und in die Welt der reinen Formen endgültig einzutreten.⁶ Das auf diesem Vorhang erstmals dargestellte schwarze Quadrat bringt im Akt des Zerreißens hinter sich oder eher in seinem *Inneren* eine gegenstandslose Welt jenseits der Repräsentation zur Anschauung. Dieser Riss – mit einem Riss in Albertis Fenster vergleichbar – wendet sich gegen die permanente



Abb. 1 Anonym, Kasimir Malewitsch (r), Alexej Krutschonich (m) und Michail Matjuschin (l), 1913, Fotografie.

optische Perforation des instrumentalisierten *velum* im Rahmen der zentralperspektivischen *Durchsehung* und zieht einen neuen umfassenden *Ein-Blick* in die Welt der souveränen Formen nach sich. Das zwei Jahre später auf Leinwand entstandene schwarze Quadrat von Malewitsch wird schließlich zu einem ultimativen Manifest der Antifiguration, wenn auch diese autonome, utopische, endgültige Form des Quadrats vom Maler auf einer bereits früher mit einer geometrischen Komposition bemalten Leinwand ins Leben gerufen wurde, die mit der Zeit auch langsam durch die oberen Farbschichten zum Vorschein kommt (Abb. 2).⁷ Seit dieser Zeit wurde das suprematistische Ideal nicht nur unzählige Male kopiert und travestiert, sondern auch selber durch Krakeluren zerstört. Durch diese natürliche Ästhetik des Zerfalls ist es als absolutes Werk zugleich zu einer Metapher der eigenen Vergänglichkeit geworden. Diese physikalische Seite der dublierten und sich auflösenden Farbschicht relativiert also das Absolute des

Quadrats. In den Krakeluren kommt somit die Materialität des Mediums Farbe auf der auf einem Rahmen aufgespannten textilen Fläche der Leinwand zum Sprechen. Die Kraft, die dem früheren Opernvorhang als Verhüllung der szenischen neuen Welt jenseits des Diktats der Sonne ein endgültiges Ende bereitete, drückt sich durch den ungewollten mechanischen Prozess in dem *tableau* der neuen Ikone in der Oberfläche aus. Angeregt durch diese räumlichen und zeitlichen Transformationen einer als ultimativ konzipierten Bildformel, lassen sich im breiteren Kontext neue Fragen zur Rolle des Textilen im Prozess der piktoralen Repräsentation genauso wie im Falle ihrer gezielten Aufhebung aufwerfen. Welche inhaltlichen Differenzen bestehen in diesem Kontext der Öffnung durch Strukturauflösung zwischen solchen Begriffen wie Schnitt, Riss, Stich und Bruch, beziehungsweise können sie in Hinblick auf die Dynamik der Bildlichkeit überhaupt als Synonyme behandelt werden?

Ein Riss bedeutet also Fragilität. Ein Riss bedeutet aber auch Flexibilität. Ein Riss bedeutet schliesslich das Wissen über die Gleichzeitigkeit dieser beiden Eigenschaften eines Mediums. Der Vorgang des



Abb. 2 Kasimir Malewitsch, *Schwarzes Quadrat*, 1915, Röntgenaufnahme. Sankt Petersburg, Russisches Museum.

Zerreißen einer Fläche verschiebt nicht nur den Fokus von ihrer Medialität zur Materialität, sondern ruft dergestalt eine paradoxe Situation hervor. Die textile Fläche kann durch ihre Ausdehnbarkeit oder Fixierbarkeit den Zugang zur religionsgeschichtlich oder künstlerisch bedingten Transzendenz als Materialisierung des hagioskopischen Blicks ermöglichen oder auch sich demgegenüber vollkommen entziehen. Das Textile als vor den Augen des Betrachters körperwerdende Kontaktfläche zwischen den hierarchisch aufgebauten Repräsentationszonen war schon im Mittelalter zu einem Topos geworden: das beste Beispiel hierfür stellt das Tuch der Veronika dar (Abb. 3). Und gerade dieser Topos wurde endgültig infragegestellt in einem Werk, welches den bild- beziehungsweise kunstkonsumfreudigen Blick entblösst und den Wunsch nach Repräsentation erneut kompromittiert, sich jedoch gleichzeitig gegen moderne Utopien der reinen Form wendend: in dem *Grossen Glas* von Marcel Duchamp. In diesem

Manifest der Entfremdung wurde die unüberbrückbare Metallleiste zwischen den zwei Glastafeln als <Kleid> der unerreichbaren Braut der Kunst oder als in Form des leeren Gewandes erscheinende Kunst selbst bezeichnet (Abb. 4).⁸ Die materielle Aktion des Zerreißens, der Perforation, der Faltung oder generell der Negation dieses materiell ausgerichteten und sich in diesem Fall doch dem visuellen und taktilen Erfassen entziehenden Mediums des metallgewordenen Textilen sind folglich Momente der Öffnung, beziehungsweise des radikalen Bruches, welche dem Bild als Kontaktfläche eine vollkommen neue Identität verleihen.

Der mechanische Eingriff in die gewebte Struktur des Kunstwerkes kann sicherlich nicht auf seine ikonoklastische oder erotische Interpretation reduziert werden, obwohl sich das Thema der Gewalt bei den klassischen Beispielen der Bild-Öffnung wie den Werken von Lucio Fontana und Alberto Burri, oder in anderen von Ad Reinhardt 1953 als <canvas-stabbing> bezeichneten modernen Bildpraktiken der Textur



Abb. 3. Epitaph von Barbara Hutten, 1422. Nürnberg, Moritzkapelle (zerstört 1945).

aufdrängt. Die Sackbilder Burris werden in der Forschung aufgrund von autobiographischen Bezügen – Burri diente während des 2. Weltkrieges als Sanitäter – zu Verkörperungen seiner Eindrücke vom Lazaret während seiner amerikanischen Gefangenschaft.⁹ Jenseits dieser <psychotextilen> Deutung kann unter bildtheoretisch orientierter Prämisse umgekehrt gefragt werden, in welchem Masse der Gewalt eine konstituierende Rolle im Prozess der Bildentstehung zugeschrieben werden kann. Inwieweit kann die zerrissene, fragmentierte oder aufgeschlitzte textile Fläche/Oberfläche des Werkes, v.a. die Leinwand in der Malerei, darüber hinaus als Ort der Selbstreferenzialität und der Überwindung von Gattungsgrenzen gedeutet werden? Ein Vergleich zwischen dem die Leinwand gewaltsam aber zugleich überlegen und präzise einschneidenden Lucio Fontana (Abb. 5, S. 32) mit dem von Giambattista Moroni 1570 dargestellten *Schneider* (Abb. 5, S. 12), der mit seiner invasiven Aktion zögert und sich mit einem reflexiven

Blick an den Betrachter wendet – ein Moment der andauernden Aufhebung und offensiven Selbstpräsentation – zeigt, dass dem Schnitt ein Potenzial der rezeptionsästhetisch inszenierten Formgebung eigen ist. Als Visualisierung dieses Potenzials reflektiert der Akt des (Durch-)Schneidens die textile Bildstörung als ein produktives Gestaltungsprinzip gerade durch die konsequente Umformung, Entfremdung und schliesslich auch Negation der bildtragenden bzw. erst zum Bild werdenden textilen Fläche. Dieser Akt kann nicht alleine unter dem Stichwort des Ikonoklasmus subsumiert werden, so wie Fontanas Werk des Öfteren banalisiert wird, denn in diesem Fall spricht das Bild erst als Bild, wenn es sich öffnet. Ikonoklasmus würde in diesem Kontext bedeuten, dass es eine stabile Ordnung, eine normierte Bildausgabe gibt, die als permanente Referenz für die objektive Ontologie eines Werkes fungieren kann, die jegliche Abweichung unvermeid-



Abb. 4 Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même* (Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar) oder *Das Grosse Glas*, 1915–1923. Philadelphia Museum of Art.

bar als eine nachträgliche Störung aufweisen lässt. Das geschlitzte Bild wird dagegen durch die «Dynamis der Selbstüberschreitung» als Ergebnis eines künstlerischen Prozesses erfahrbar.¹⁰ Von wesentlicher Bedeutung sind dabei theoretische Fragen um den durch das kritische Zerreißen und Zerschneiden zum Sprechen kommenden textilen Status des Bildes, das gerade dadurch seine Aura wiederherzustellen vermag und vielleicht erst als solches bereit ist, wieder dialektisch zurückzuschauen. Die Betrachtung des Kunstwerkes als ein Körper, dessen Ausdruckspotenzial mit dem körperlichen Selbstempfinden des Betrachters interagiert, ermöglicht es ferner, den tatsächlichen wie auch nur bildlich simulierten Schnitt, Stich und Riss in der geflochtenen Fläche als eine durchaus sprechende Wunde zu betrachten, die jedoch nicht als ikonografische Wunde zu deuten ist, sondern eine positive und immanente, die dem Bild innewohnt und für seine Bildlichkeit unentbehrlich ist. Spricht also das geöffnete, unterbro-

chene, verletzte, gehäutete Bild durch seine eigenen Wunden, Narben, Stigmata und viszerale Entblössung über sich selbst als *tableau*?

Eine isolierte Darstellung der Wunde, wie sie beispielsweise in einer einzigartigen Miniatur aus einem burgundischen Gebetsbuch von ca. 1440 zu sehen ist (Taf. VII, S. 108), ist ein retrospektives Bild. Obwohl sie frontal wiedergegeben, also quasi <porträtiert> wird, steht sie immer noch mit dem unsichtbaren, physisch verletzten Körper als sein endoskopisches Phantom in Verbindung, auch wenn sie – wie in diesem Fall – eine autonome Spur des nicht darstellbaren, bereits verklärten Körpers Christi zeigen soll.¹¹ Lucio Fontana scheint sich dagegen in einem anderen Modus der Öffnung zu bewegen. Zwar sind seine <Bildwunden> auch frontal, er schneidet aber seine Leinwände sorgfältig auf mit einem äußerst genauen wie sauberen *cut*, der das verknotete Medium entfremdet und zugleich entmaterialisiert. Wenn er jedoch in einem weiteren Schritt (?) den Schlitz zum Teil



Abb. 5 Giovanni Battista Moroni, *Schneider*, 1570. London, National Gallery.

mithilfe der farblichen Simulation der Wölbung bei einigen Arbeiten wiederum <ikonisiert> (Abb. 6, Taf. 1) und schliesslich, um den inneren Raum eines *concetto spaziale* zu kreieren, dahinter manchmal eine zweite Leinwand als Garant der Lesbarkeit dieser dezidiert frontalen und in diesem Sinne inszenierten <Verwundung> anbringt, sichert er vielleicht doch paradoxerweise den Status der Körperlichkeit des Bildes. Diese freilich vorsichtige Strategie Fontanas mag wohl mit seinem bekannten entschiedenen Gestus des schnellen Durchdringens kontrastieren, dadurch wird jedoch gerade eine weitere Dimension der Öffnung thematisiert: die Durchsichtigkeit. Diese Öffnung gewinnt an einer neuen gewaltsamen *Per-spectiva*, in dem das Bild von hinter seinen eigenen Kulissen zu sprechen vermag, indem seine zweite Leinwandsschicht zu einem <enthüllten Gesicht> wird. Fontana gestaltet seine Schnitte kategorisch einseitig: für seine auf die Rekonstruktion des Akts selbst und die Spurensicherung kon-

zentrierten Werke würde ein *Durch-Blick* von der anderen Seite der Leinwand wahrscheinlich eher eine Enttarnung darstellen. Dagegen arbeitet Alberto Burri mit seinen bekannten Mehlsäcken genauso wie mit Plastikfolien, die er in Folge seiner Praxis des *slabbramento* (Öffnung der Wunde) durch physische Kraft der zufälligen Zerstörung tatsächlich – also anders als Fontana – mit Raumpotenzial versieht, indem die Perforation ein Durchsehen ermöglicht. Dergestalt erklärt er die Fläche zu einem graven *lieu de passage*. Es wäre zu überlegen, ob es sich dabei nicht um eine ähnliche Manifestation der Aporie der Sichtbarmachung handelt, wie in dem *Kleinen Glas* von Duchamp von 1918, einem monokular zugespitzten Werk, welches als Verkörperung des extrem fokussierten *Durchsehens* und zugleich Synonym dessen Ineffizienz beziehungsweise als ein Instrument des verwischenden Sehverfahrens bezeichnet werden kann.

Im Kontext des *Bild-Risses* sind darüber hinaus auch künstlerische Praktiken von Interesse, welche das Dargestellte bzw. das Objekt in die textile Fläche durch eine textile Störung <inkorporieren>. Denn ein *Bild-Riss* im Sinne einer durch das Textile gebrochenen Repräsentation resultiert auch daraus, dass die Präsenz der Leinwand als struk-



Abb. 6 Lucio Fontana, *Concetto spaziale, Attese*, 1959. Privatsammlung.

turierter, gerasteter Bildträger gerade umgekehrt im Bild deutlich hervorgehoben beziehungsweise vorgetäuscht wird. Unter der gemalten Oberfläche als Ort der piktoralen Leibhaftigkeit der geschichteten Farbe erscheint so das verflochtene innere Fleisch des Bildes. Auf diese Art und Weise wird die Autonomie der von der Leinwand selbst getragenen Darstellung mit ihrer eigenen Rhetorik des Kolorits und Inkarnats entblösst. Somit wird der Akt der Visualisierung oder Simulation der textilen Verknotung, wie auch des Entfaltens oder Zusammenfaltens, Aufrollens, Umknickens der Bildfläche als Relativierung und Auflösung der bekleidenden mimetischen Ebene des Dargestellten thematisiert (Abb. 7). In den Werken des 2007 verstorbenen amerikanischen Künstlers Salvatore Scarpitta wurde dieser mindestens seit der Renaissance präsente textile Modus der Störung im Bild auf die Spitze getrieben, indem er eine spontane Selbstverknotung, eine Selbstmumifizierung oder einen simulierten Verband darstellt, der

den Blick versperrt und eine intime, körperähnliche Physikalität des fiktiven, angeblich verstümmelten und blutenden inneren Bildkörpers andeutet (Abb. 8). In diesem Fall entsteht ebenfalls ein *Bild-Riss*, indem das Bild zur Materialisierung seiner eigenen Verslossenheit zwischen Raum, Körper, Fläche und Oberfläche wird.

Die textile Fläche muss allerdings nicht real aufgeschlitzt oder in ihrer Ordnung unterbrochen werden, damit ein textiler *Bild-Riss* entsteht. Wenn Georges Didi-Huberman in seiner fulminanten Interpretation von Vermeers *Spitzenklöpplerin*, die sich alleine auf ein Detail konzentriert, über eine ‹Detonation› der Materie in dem roten Farbfleck der losen Nähte spricht, meint er damit eine unausweichliche Kluft zwischen dem souverän aus dem Bild herausragenden formlosen Detail und dem im wörtlichen Sinne augenscheinlichen Ganzen der figuralen Komposition (Abb. 9, Taf. II).¹² Es ist eine Distanz zwischen einerseits dem symptomatischen Charakter des Zufalls, der Verschiebung, der Unschärfe und andererseits dem gesamten mimetischen Organismus, dessen logische Offensichtlichkeit dadurch zu sprengen oder, wie Didi-Huberman es genau formuliert, als Gewebe zu zerreis-



Abb. 7 Anonym, *Heilige Familie vor der Ansicht von Verona*, 1581. Oberlin, Ohio, Oberlin College, Allen Memorial Art Museum.

sen beginnt. Dabei wird der blossen, unwissenden, aus unendlichen Dilemmata und Paradoxien bestehenden, mit permanentem Konflikt beladenen dynamischen Sichtbarkeit jenseits der Ähnlichkeit Platz gegeben. Es ist ein *Bild-Riss*, dessen Präsenz nicht bewusst, sondern instinktiv gespürt, nicht verstanden, aber gesehen werden kann. Darüber hinaus kann weiter ausgeführt werden: Das Spezifische der Klöppeltechnik verstärkt zusätzlich die intuitive Wahrnehmung dieses malerischen Kontrapunktes, denn von allen textilen Mustern sind gerade die Spitzen Gebilde, bei denen die äusserst präzise, mehrfache, *ad infinitum* gehende Verflechtung und Verknotung der simultan laufenden Fäden als eine mathematische Berechnung der geometrischen Kombinationen begriffen werden kann. Dieses dynamische Abstraktum der unendlichen Formen wird dabei durch eine mühsame fortschreitende Befestigung jeder einzelnen Verschlingung am Klöppelbrief durch Nadeln gezähmt und schliesslich als Muster geformt.

Die textile Komposition wird dadurch im Laufe ihres Entstehens nach und nach ähnlich stabilisiert, ähnlich wie das trainierte Auge des Betrachters die gesamte Oberfläche des Bildes auf der synthetischen Suche nach der Kohärenz und Evidenz der mimetischen Figurationen durchquert und den störenden Zufall eines Flecks – die losen Fäden – entfernen möchte.

Dass die hier angesprochene Materialität des textilen Mediums zwischen erkennbaren Motiven und piktoralen Auflösungen den künstlerischen Prozess der Formgebung bestimmen kann, wird durch einen



Abb. 8 Salvatore Scarpitta, *Ohne Titel*, 1958. Privatsammlung.



Abb. 9 Jan Vermeer van Delft, *Spitzenklöpplerin* (Detail), 1669–1670. Paris, Louvre.

Vergleich mit einem weiteren Bild Vermeers noch deutlicher. In der *Malkunst* von 1665–67 (Abb. 9), lassen sich ähnliche Züge der Verunsicherung und Überwältigung des Betrachters in einem *Bild-Riss* zwischen Ganzheit und Detail aufzeigen. Der deutlich verengte, verstellte, komprimierte Raum wird hier kreierte zwischen dem sich erhebenden vorderen Vorhang als Standardmotiv des *trompe l'oeil* und der an der

Wand angebrachten Karte, deren eine Ecke noch nahezu unsichtbar von der piktural als Rand fungierenden Faltung des Vorhangs eingenommen wird. Der gewölbte Vorhang simuliert eine Einladung zum Hineinschauen und die Karte stellt ein Zeichen der höchsten Kompetenz des allumfassenden, autoritären Blicks dar, zugleich fungiert sie aber als eine Verflachung der Welt und deren endgültige zweidimensionale Versperrung. Diese Karte, ein fingierter Ort der präzisen Koordinaten des topographischen Wissens, wird – genauso wie fast alle Formen in diesem Raum – bei näherer Betrachtung selbst zu einer Erscheinung der pikturalen Unschärfe und Aufhebung des Darstellbaren in den anonymen Flecken, die in ihrem Charakter den losen fallenden Fäden der Spitzenklöpplerin ähnlich sind. Zwischen diesen beiden sich in der Falte und im Fleck auflösenden, jedoch mit ihrer apodiktisch agierenden Frontalität den Blick dezidiert steuernden Instanzen der Begrenzung, in dem Raum der sich in der Unschärfe auflösenden Gestalten, wirken lediglich die mit der gleichen Farbe erst zu füllenden Konturen der Vorzeichnung auf der Leinwand des anonymen, uns den Rücken zuwendenden Malers als Fundament der erkennbaren Form. Dies aber nur weil sie als malerische Erscheinung noch nicht endgültig geboren sind. Zwischen den beiden als widersprüchlich auftauchenden Flächen also: der scheinbar einladenden des textilen Vorhangs und der endgültig versperrenden der Karte wird also ein Raum für den innersten Akt des Malens jenseits des *sensus allegoricus* inszeniert. Die Signatur Vermeers befindet sich am schmalen schwarzen Band der Karte direkt hinter dem als Klio posierenden Mädchen, genau dort, wo sich das sich auflösende kartographische Bild mit seiner klaren topographischen *descriptio* an der Schwelle zwischen Bild und Erzählung trifft. Da sie zugleich direkt auf der Blickebene des Malers erscheint, wird ihre Platzierung zu einem auf den zweiten Blick sichtbaren Schlüssel dieser Inszenierung.¹³ Die Hebung des vorderen Vorhangs als faltbare, gewebte Verkörperung der «ästhetischen Grenze»¹⁴ ist daher eher nur ein diskursives Manöver: nach dieser Scheinenthüllung wird dem Betrachter nicht die klare mimetische Realität, sondern ein Prozess der Bildwerdung offenbart. So wie der autonome Fleck der losen Fäden der Spitzenklöpplerin, bildet auch die enthüllte Unschärfe der aufeinander bezogenen räumlichen Koordinaten des Künstlerateliers eine malerische Entropie: einen dialektischen *Bild-Riss*, in dem das Kalkül durch die aporische Dynamik der Gegensätze ersetzt wird.

So wie diese vor allem als Denkanstoss gedachte und daher vielleicht etwas heterogene Einführung mit einem einmalig zerrissenen Vorhang von 1913 ihren Anfang nahm, so soll sie auch mit einem für ewig gehobenen barocken Vorhang Vermeers beendet werden. Die explizite Vertiefung solch eines textilen Spannungsbogens zwischen den Begriffen von Medialität und Materialität bieten vor allem die im vorliegenden Band publizierten Beiträge zu einer «textilen Ikonologie der Auflösung», die am 24.–25. November 2011 an der durch das ERC-Projekt TEXTILE an der Universität Zürich organisierten Tagung präsentiert worden sind. Die Texte thematisieren folglich unterschiedliche Dimensionen vom *Bild-Riss*: von den mittelalterlichen Wundenarstellungen bis zu Fontanas *Tagli*, von den textilen Begrifflichkeiten

der Oberfläche bis zu digitalen Störungsprojektionen der Gegenwart, begleitet von den Überlegungen zu zerreißenbaren Stoffen der Worte in der Philosophie. Sie setzen sich in diesem Sinne kulturtheoretisch, kunst- und bildwissenschaftlich, wie auch im Hinblick auf historische Kontexte der Bilder mit dem Problem der Desintegration und der Auflösung der Bild- und Denkstrukturen auseinander, die mithilfe der tatsächlich oder im übertragenen Sinne abgebrochenen textilen Verknüpfung zur Debatte gestellt werden.

1 Michel Foucault, «Der Ariadefaden ist gerissen»; in: Gilles Deleuze und Michel Foucault, *Der Faden ist gerissen*; Berlin, Merve, 1977, S. 7–12. 2 Ebd., S. 8. 3 Ebd., S. 9. 4 John Bowlit, «The Cow and the Violin. Toward a History of Russian Dada»; in: *The East Dada Orbit: Russia, Georgia, Ukraine, Central Europe and Japan*, hg. v. Stephen C. Foster, New York, G.K. Hall & Co., 1998, S. 145; Serie: *Crisis and the Arts: The History of Dada*, Bd. IV. 5 Das Motiv der Umkehrung erscheint ebenfalls auf anderen Versionen dieser fotografischen Inszenierung von 1913, auf denen nicht nur andere Künstler auftauchen, sondern auch die hintere Leinwand eine andere, ebenfalls auf dem Kopf gestellte, teilweise verdeckt, womit der «Riss» in der Repräsentation und das Spiel deren Enttarnung sich natürlich verdoppeln. 6 *Sieg über die Sonne. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts*; Berlin, Frölich und Kaufmann, 1983; Ausstellung: Akademie der Künste Berlin, 1.9.–9.12.1983, Serie: *Schriftenreihe der Akademie der Künste*, Bd. 15. 7 Ausführlicher zu den Untermalungen: Jeannot Simmen, *Kasimir Malewitsch, Das schwarze Quadrat: vom Anti-Bild zur Ikone der Moderne*; Frankfurt am Main, Fischer, 1998, S. 8–11; Aleksandra Semenovna Shatskikh, *Black Square: Malevich and the Origin of Suprematism*; New Haven, Yale University Press 2012. 8 Hans Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München, Beck, 1998, S. 355–358. Vgl. ders., «Das Kleid der Braut. Marcel Duchamps «Großes Glas» als Travestie des Meisterwerks»; in: *Nach der Destruktion des ästhetischen Scheins: van Gogh, Malewitsch, Duchamp*, hg. v. Hans Matthäus Bachmayer, Dietmar Kamper und Florian Rötzer; München, Boer, 1992, S. 70–90; Reihe: *Texte zur Kunst*, 5. 9 Jaimey Hamilton, «Making Art Matter: Alberto Burri's Sacchi»; in: *October*, 2008, 124, S. 31–52, hier insbes.: S. 33. 10 Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*; Berlin, Suhrkamp, 2010, S. 249–283. 11 Siehe zuletzt Mateusz Kapustka, «Per velamen, id est, carnem suam». Die textile Dimension des Christuskörpers als Bildparadox»; in: *ChristusBild: icon + Ikone. Wege zu Theorie und Theologie des Bildes*, hg. v. Peter Hofmann und Andreas Matena; Paderborn–München–Wien–Zürich, Schöningh, 2010, S. 117–136, hier: S. 135–136, wie auch den Beitrag von Heike Schlie in diesem Band. 12 Georges Didi-Huberman, «Die Frage des Details, die Frage des pan»; in: *Was aus dem Bild fällt: Figuren des Details in Kunst und Literatur. Friedrich Teja Bach zum 60. Geburtstag*, hg. v. Edith Futscher, Stefan Neuner, Wolfram Pichler und Ralph Ubl; Paderborn, Fink, 2007, S. 43–86, hier: S. 59–74. 13 Von der Fülle der bekannten Literatur zu Vermeers Bild möchte ich hier lediglich auf eins der letzteren Studien verweisen, in dem *Die Malkunst* im breiteren Kontext der reflexiven Dialektik der vermeerschen Bildrealität analysiert wird: David R. Smith, «Vermeer and Iconoclasms»; in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2011, 74/2, S. 193–216. 14 Siehe die klassische Formulierung von Ernst Michalski, *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*; Berlin, Mann, 1996.

