

Das vorliegende Buch verfolgt das Interesse, die Falten- und Musterbegriffe in ihrer Dynamik der gegenseitigen Konditionierung für die grundlegenden Bausteine der Kunstgeschichte: Bildbetrachtung, Beschreibungskunst und Bildanalyse wieder brauchbar zu machen, nachdem sie in dem für diese Disziplin klassisch gewordenen Vokabular der Stilgeschichte und Formanalyse als kategoriale Mittel der Zuschreibung und Klassifizierung zugespitzt wurden und im Rahmen verschiedener bildwissenschaftlich beanspruchten Ansätze wiederum ihren Bezug zur erfahrbaren Bildlichkeit eines konkreten materiellen Bildes durch apriorisch überhöhte Textilmotiven und attributive Denkschemata weitgehend verloren haben. Für diesen Ansatz hilft Gilles Deleuzes Lektüre von Leibniz' *Monadologie*¹ samt ihren poststrukturalistisch glossierenden Nachklängen insofern sie in einer differenzierenden und zugleich integrierenden Beschreibung der Bildphänomene zu einer anti-autoritären Dynamisierung der Falte jenseits ihrer zunehmend erstarrenden wissenschaftlichen Metaphorik beitragen kann, als ontologisch bedingte und bedingende Modalität der Extension.

Als Ausgangspunkt dient ein Bild, mit dem ein direkter Kommentar zu leibnizschen Faltungen nicht der Materie, sondern der Seele mithilfe einer ihre eigene Evidenz infragestellenden visuellen Öffnungsprozedur des ausdrücklichen Innen geleistet wird. Wenn in den *Hirnschnitten*, einer Serie der textilen Kunstwerke von Birgit Dieker von 2012,² die offen gelegten Falten des menschlichen Gehirns, die selbst eine fraktale Natur aufweisen, aus gewebten und ornamentierten Stoffen bestehen (Abb. 1), ist es mehr als eine bloße Illustration von Leibniz' Vision der inneren gefalteten Leinwand im Raum des Gehirns.³ Diese Stoffe scheinen darüber hinaus in diesem momentanen, fiktiven Durchschnitt die faltbare Natur der Denk- und Handlungsmuster anzudeuten, die über das Ich und seine Umwelt zu entscheiden vermögen. Somit wird der anatomische Schnitt der Künstlerin zu einem zugleich neuro- und psychologischen. Oder zeigen die Stoffe – um hier Deleuzes visuelle Allegorie des barocken Hauses als Kommentar zu Leibniz membranologischem Modell der Subjektivität direkt aufzurufen⁴ – auf eine provokative Art und Weise die Beständigkeit und die Flexibilität der krümmbaren, de- und reformierbaren Muster als fortlaufende Grundlage für die in unzähligen vibrierenden und schwingenden Falten dynamisch gefangene, durch die geschichtete und gefaltete äussere Oberfläche von der Welt abgeschlossene Seele. Man könnte sagen: Eine besondere Darstellung vom «Falten-Muster» im Sinne einer künstlerischen Zerebralautopsie, die einen Anspruch auf ein kognitives Gleichnis verrät und sich nur im Bild artikulieren kann.

Mit der Formulierung «Falten-Muster» kann dementsprechend eine Situation der Begegnung von zwei Modalitäten skizziert werden, eine Relation, die bildliche Texturen hervorbringt. Es handelt sich dabei um ein Verhältnis von formbildenden Prozeduren, das hier unter dem Stichwort der textilen Verknüpfung analysiert werden soll. Daraus ergeben sich aber auch grundlegende Fragen der Bild- und Kunstwissenschaft, indem dabei über Bilder und Bildlichkeit direkt an der textilen Schwelle zwischen ihrer Medialität und Materialität gesprochen werden kann. Die Relation zwischen Falte und Muster evoziert zunächst eine gegenseitige Negierung, eine Spannung, die aus dem jeweils anderen Verhältnis zum Raum und dessen Transformationsmöglichkeiten resultiert und den krümmbaren Raum der Falte dem der fortgesetzten Fläche des Musters entgegensetzt. Die Symmetrie als Subordination der autonomen Formen innerhalb einer spiegelorientierten, auf Wiederholung aufgebauten Ordnung im Fall des Musters – also einer sich mit Komplexität der Einzelformen auszeichnenden Gesamtorganisation – scheint dabei ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal zu sein. Sobald alle diese aus den Einzelzuschreibungen der Eigenschaften hervorgehende Differenzen wahrgenommen werden, erscheint jedoch die mit ihnen automatisch zusammenhängende und zugleich weitergreifende Frage nach der Situation, in der Falte und Muster zusammen kommen – einer Situation, die sich in den Freiräumen der Kunst als Gestaltung von selbsterzeugten Realitätsentwürfen in Form der Textur ereignet.

Der vorliegende Band fokussiert auf diese ambivalente Situation zwischen Ordnung und Materialisierung, um das Verhältnis zwischen den zwei bildgebenden Modalitäten zur Diskussion zu stellen. Verlässt man den attributiven Rahmen einer rein optischen Gegenüberstellung von den visuellen Motiven Falte und Muster, zeigt sich, dass es sich um die Diskursivierung einer grundlegenden Relation zwischen zwei Grössen handelt, die sich nicht nur unter unterschiedlichen Auffassungen von Raum und Zeit anhand textiler Metaphern anvisieren oder lokalisieren lassen, sondern – hier Leibniz und Deleuze folgend – selbst am philosophischen Grund der modellhaften Wahrnehmung von Raum und Zeit samt ihrer Vor- und Darstellbarkeit liegen.⁵ Es wird hier dementsprechend der Versuch unternommen, ein Verhältnis darzustellen, das über die medialen Eigentümlichkeiten hinaus für die Reichweite des bildlichen Denkens über variable, krümmbare und wiederholbare Kontinuitäten sorgt, die sich durch ihre eigenen unzähligen Reprisen und Variationen einer strengen Unterscheidung zwischen Ähnlichkeit und Differenz entziehen. Mit der Frage nach der faltbarkeit des Musters beziehungsweise nach den musterhaften Qualitäten der Faltung erreicht diese philosophische Problemstellung eine neue kunsthistorische und bildtheoretische Relevanz. Der in der Formulierung «Falten-Muster» enthaltene Bindestrich deutet daher nicht nur lexikalisch-sinnbildend auf inhaltliche Verknüpfung der beiden Akteure Falte und Muster oder auf unausweichliche Ambiguitäten kulturwissenschaftlicher Begriffsbildung, sondern auch graphisch auf die formontologische Verdichtung, welche sich zwischen den beiden in zwei Vektoren ereignet und sie aneinander bindet.⁶

Die Frage zu den Unterschieden in Räumlichkeitsbezügen zwischen Falte und Muster lässt sich nicht auf eine bilaterale Untersuchung der Raumkonstitution einschränken. Darüber hinaus ist ihnen jeweils eine andere Zeitlichkeit zu Eigen: Wenn die Falte durch Kontraktion und Expansion zustande kommt, realisiert sich das Muster in kontinuierlicher Selbsterzeugung. Die Falte wird in dem von Leibniz ausgehenden poststrukturalistischen Diskurs zu einem universellen Modell der durch wiederholte Selbstinklusion gekennzeichneten Ontogenese aller Formen, während das Muster als Begriff entwicklungsgeschichtlich zu verstehen ist, im Sinne einer strukturierten Ordnung der bereits durch Wiederholung differenzierten und sich stets als solche betrachten lassenden Formenwelt. Während die Ent-

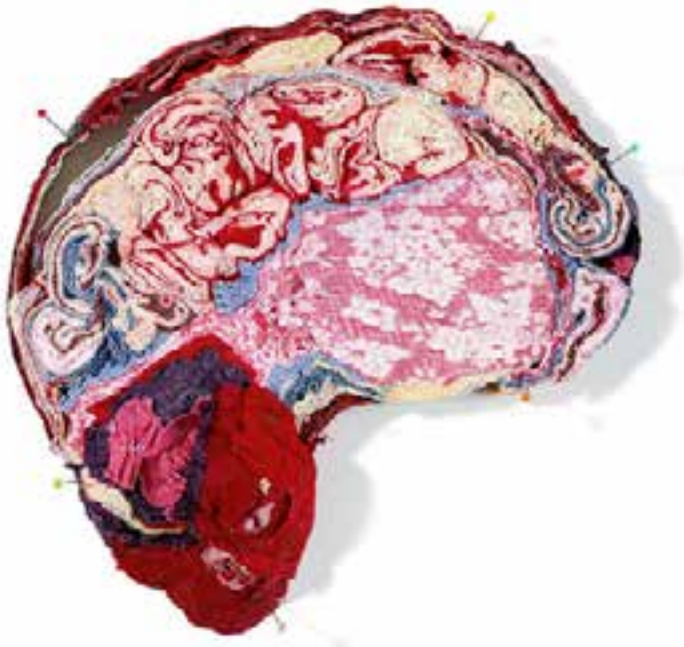


Abb. 1 Birgit Dieker, *Hirnschnitt 25/25*, 2012, Collage aus Stoff und Draht.

faltung - *l'explication* - für Deleuze zusammen mit der unanhaltbaren Extension sogar als Grund für die Falsifizierung der Entropie dient, da sie als Zustand in ihrer eindirektionalen naturwissenschaftlichen Auffassung der Thermodynamik die Geschlossenheit eines Systems benötigt, welche von dem universellen Faltungsparadigma überwunden wird,⁷ bildet die auf einem Rapport basierende Ornamentierung ein entschieden modulares Kontinuum der fortschreitenden Füllung. Während die Frage nach dem ersten minimalen Modul eine horizontal-quantitative Ursprungsfrage ist, indem das Neben- und Nacheinander als eine Kerneigenschaft des multiplizierenden Rapports bezeichnet werden kann - auch der eventuellen flächendeckenden Allseitigkeit oder sogar möglichen Dreidimensionalität seiner Ausbreitung unbeachtet -, ist die Suche nach der ersten Falte gegenstandslos, indem die bis zur infinitesimalen Grösse führende Selbstinklusion den Anfang und das Ende - gar die Grösse selbst - infrage stellt, da diese wiederum als Monade alles in sich einfaltet.

Auch wenn Deleuze sich bekanntlich den Marmorfalten von Berninis *Extase der Hl. Theresa* bedient, um die Falte vom Körper zu befreien und Struktur mit Textur auszutauschen,⁸ ist sein Konzept nicht als Beitrag zu den barocken Dimensionen der Textilikonographie zu verstehen. Wenn im Rahmen des vorliegenden Bandes dennoch ein Versuch unternommen wird, die Falte als Modell und zugleich als (darstellbares) Objekt zu begreifen, soll sie dementsprechend ebenfalls vor allem im Sinne ihrer ungerichteten Vielfältigkeit verstanden werden, als raumzeitliches Kontinuum, welches mit einem Potenzial ausgestattet ist, die Denkschemata von Raum und Zeit selbst zu relativieren. Wenn Deleuze nach Leibniz ein Konzept der sinnlich zu bewegenden Resonanzräume der Seele in einem faltbaren, harmonisch reversiblen Konstrukt der Unterscheidung von Leib und Seele und als Grundsatz der von Korrespondenzen abhängigen Subjektivität entwickelt, kann hier – von dieser philosophischen Erfahrung der Falte profitierend – erneut eine kunsthistorische und bildtheoretische Debatte über die Faltung als eine primäre und sich doch in Uneingeschränktheit realisierende visuelle Formextension initiiert werden. Gerade in diesem Sinne: dem der wiederholbaren und resonanzbezogenen Beugung der Form, die durch ihr Inklusionspotenzial auf sich selbst verweist und zugleich ihre eigene Kehrseite als phänomenale Implikation andeutet, wird die als Objekt und Darstellung begriffene Falte mit anderen Modalitäten der Gestaltung wie vor allem das Muster oder allgemeiner die Repetition, die Verknüpfung, oder die Verknotung in mehrschichtige Allianzen verwickelt. Das Bild, so wie es oftmals durch den festen Glauben an seine Evidenzmacht als augenscheinliche Demonstration vom leibnizschen Faltungsprinzip überanstrengt wird, erweist sich dabei paradoxerweise gerade als ein Ort, an dem die Falte womöglich umgekehrt an ihr Ende gebracht wird, wo die künstlerische Strategie scheinbar an die Grenzen der Materie stösst, doch einen Rahmen benötigt und mit der Notwendigkeit einer symbolischen Verschleierung des Liminalen die Falte in einen Rhythmus bringt, sie modularisiert, oder sich wiederum mittels eigener Erzeugungstechniken gar von ihr befreit, um sie erst vom Aussen als dynamischer Vorgang, autonomes Objekt oder sogar Muster aufzuzeigen.

Eine derartige kritische Operation der perspektivischen Herausschälung der Falte aus ihrer natürlichen Umwelt, in der sie als Universalparadigma über sich selbst bestimmt, zeigt Gerhard Richters Serie von vier monumentalen Jacquard-Wandteppichen *Musa, Yusuf, Abdu* und *Iblan* von 2009.⁹ Alle vier bilden unterschiedlich digital gespiegelte und dann gewebte Vervierfachungen von Richters früheren gemalten *Abstrakten Bild Nr. 724-4* aus dem Jahr 1990. Während *Musa* (Abb. 2) das ganze Gemälde vier Mal wiedergibt, bedienen sich die drei anderen bei ihren Vervielfältigungen je eines Viertels. Diese textilen Bilder provozierten umgehend einen bildtheoretischen Diskurs zu den Korrespondenzen der Künste, zum autopoietischen Potenzial des Textilen wie auch schliesslich zu dem illusorischen Charakter der operativen Schnittmengen von verschiedenen Arten der visuellen Übertragung. Während sich diese Kritik zurecht auf die Stichworte *carpet paradigm* und *flatness* konzentrierte,¹⁰ indem Richters Teppiche eine ironische Allusion zu den Schicksalen dieser Paradigmen

der modernen Kunst im digitalen Zeitalter zu bilden scheinen, kann im Kontext des «Falten-Musters» ein anderer Aspekt der Serie betont werden. Wenn man den produktionsästhetischen Hintergrund der digitalen Umkehrung und Vervielfältigung eines gemalten Bildes als kombinatorische Vorlage für die Aktion des Webens ausser Acht lässt und das Bild dementsprechend nicht mehr nach den vorformatierten Spiegelungen des «Originals» apriorisch fragmentiert, sondern als eine autonome Ganzheit des Bildteppichs, als eine auf fortlaufender Textur basierte Kon-struktion wahrnimmt – um sich eben nur auf das zu konzentrieren, was dargestellt ist –, erscheint das Werk paradoxerweise als ein mechanisches Faltbild, in dem das Weben und die Bildwerdung voneinander weg driften. Die vierfache Multiplizie-



Abb. 2 Gerhard Richter, *Musa*, 2009, gewebter Jacquard-Teppich.

rung, so technisch avanciert wie sie gewesen sein mag, evoziert im Endeffekt eine Gesamtfläche, die vortäuscht, nicht gespiegelt, sondern zweimal nacheinander gefaltet gewesen zu sein. Die Form zeigt sich damit in ihrer inhärenten Entstehungsmechanik eines fiktiven Farbabdrucks und weist eine eigene Historizität der Fläche auf, die dem technischen Herstellungsprozess der digitalen Multiplizierung durch Algorithmen widerspricht: das extern nach unzähligen Repe-titionen des Urmusters programmierbare Textil stellt sich vor als ein aus sich selbst durch Ein- und Entfaltung hervorgehendes, mittels eigener Kraft auf eigener Fläche expandierendes Gemälde. Die Falte wird dabei nicht als Objekt sichtbar, sondern alleine als eine Spur der Inanspruchnahme der Fläche durch formale Vermehrung, als ein Vorgang der Faltung, der lediglich anhand der Rekonstruktion von zusammengehörenden Teilen zu ermitteln ist, die wiederum erst durch diese Faltung überhaupt zu Modulen eines Musters werden. Da das Differenzierungspotenzial dieser Prozedur – hier markiert durch die zu denkende Knicklinie als konstituierendes Element der durch Faltung hervorgerufenen Epigenese des Bildes – durch die kontinu-

ierlich gewebte textile Fläche wiederum relativiert wird, erzeugt die auf dieser Fläche scheinbar rekonstruierbare Faltung nur ein minimales Moment der künstlichen Tiefe. Als das einzige Element, das den vier aufeinanderbezogenen Teilen, die durch diese Faltung entstehen und mittels fiktiver Farbabdrücke die Ganzheit bilden, gemeinsam ist und dadurch in die Tiefe führt, erscheint in diesem Sinne der mittlere Punkt: eine visuelle Verkörperung der mathematischen Abstraktion. Damit wird die Spitze dieses blossgestellten Faltspektakels erreicht: die Textur konfrontiert den Betrachter mit einem nur ihr eigenen perspektivischen Fluchtpunkt, der nicht zentral-optischer Natur ist und sich nicht an den Betrachter richtet (obwohl er sich exakt in der Mitte der Komposition befindet), sondern aus der engen Zusammenarbeit der Falte und des Musters im fiktivem Zeitraum der Werdung von einem textilen Gemälde hervorgeht. Die optische Perspektive, so wie sie seit der Renaissance sowohl den Betrachter, als auch die Darstellung nach Standkoordinaten zu verorten versucht, um den inneren Raum des Gemäldes hervorzurufen, wird hier selbst vorgetäuscht. Die Fläche des Teppichs verliert dabei allerdings nicht an Räumlichkeit, da diese sich in der Zeit abspielt. Richters ironischer, auf die Möglichkeit der künstlerischen Bewältigung von Formkonflikten hinweisender Kommentar zu grundlegenden Paradigmen der Bildlichkeit: Spiegelung, Faltung, Vervielfältigung, Spur, Abdruck und Perspektive lässt die sich in Raum und Zeit ereignende Formbildung genauso historisch wie fiktiv erscheinen und in diesem Rahmen die Falte mit dem Muster untrennbar miteinander verbinden. Eine Illusion der Perspektive also: geht Richter dabei kritisch auf ein Selbstinklusionsparadigma zurück, mit dem der Evidenzbegriff bereits in Leibniz' Zeit an neuen relativierenden Bedeutungen gewonnen hat? Die Frage, die sich Deleuze vor Berninis *Extase der Hl. Theresa* stellte, erklingt jedenfalls darauffolgend erneut mit einer umso mehr vibrierenden Kraft: ist jede *Anwesenheit*, die durch eine künstlerische Operation der Flucht in die Tiefe der Faltung hervorgerufen wird, *halluzinatorisch*, gerade aus dem Grund, dass die Illusion selbst einen Aspekt der unendlichen universellen Ausdehnung darstellt?¹¹

Lässt sich also die Falte – der Inbegriff der primordialen Qualität der Formerzeugung – überhaupt ordnen oder organisieren? Wenn ja, heisst es dann, dass die Falte durch ihre Materialisierung im Textilen quantitativ gemustert wird, beziehungsweise selbst zu einem Muster wird wie etwa in einem repetitiven Modus der als Ornament erstarrten und dazu möglicherweise symmetrisch gewordenen Faltungen des Stoffes? Ist es im Endeffekt ein Konflikt zwischen der modellhaften Topologie der unendlichen Selbstinklusion einerseits und der objektbezogenen Motivwiederholung andererseits, zwischen der ungezügelter Potenzialität und der taxonomisch aufgebauten Struktur? Zu fragen wäre hier, ob die formbildenden Gemeinsamkeiten von Falte und Muster – wie im angesprochenen Fall Richters – nicht weitreichender sind als die zuerst ins Auge fallenden Unterschiede hinsichtlich ihrer Strukturaffinität oder auch als ihre Fähigkeit, sich ihre Eigenschaften gegenseitig anzueignen. Das Ornament ist schließlich ebenso nicht nur durch sein Rapport lesbar, sondern auch, wenn man so will, durch die eigene Qualität seiner <Höhlung> – um im Sinne einer

Perspektivumkehrung mit Foucault oder Deleuze zu sprechen, die einen Schiffspassagier nicht in die maritime Ferne schicken, sondern inmitten der Falten des Meeres einschliessen und somit ein Aussen in ein Innen verwandeln.¹² Die Musterung zeigt gleichzeitig ihre eigene, durch Wiederholung gezeichnete Inversion, ihr eigenes Negativ, das keins ist, denn es ist – je nach Perspektive – die andere Seite ihrer Faltung, die mit einem füllenden Potenzial als das andere Positiv ausgezeichnete dunkle Materie des Ornamentalen. Bei dieser Suche nach der gegenseitigen Anschließbarkeit oder eher Durchdringbarkeit von den visuellen Qualitäten <Falte> und <Muster> halbt also am Denkhorizont unausweichlich Leibniz' monadologische Erkundung der ursprünglichen und grundlegenden Interaktion zwischen Substanz und Textur: wie und ob überhaupt kommt die harmonische Ein- und Entfaltung mit der formgebundenen, organisierten oder gar repetitiven Ordnung der elementären Einzelteile zusammen?

Diese impulsgebende Einleitung zielte darauf, anhand einiger wesentlicher Aspekte das theoretische Potenzial der <Falten-Muster>-Problematik zu umreißen, die Gegenstand einer 2013 in Basel durchgeführten Tagung gewesen ist.¹³ Das Buch verkörpert den Austausch von zwei bildorientierten Forschungsprojekten: dem Modul «Ornament» innerhalb von *eikones* NFS Bildkritik an der Universität Basel und dem ERC/SNF Forschungsprojekt TEXTILE an der Universität Zürich. Eine über die bewusst pointierende Einleitung hinausgehende Breite der Thematik wird in den einzelnen Beiträgen entfaltet, in denen die Autorinnen und Autoren den medien-spezifischen, sich in Objekt, Bild und Wort artikulierenden Variationen des Denkmodells oder zumindest des dem Medium inhärent innewohnenden Potentials vom <Falten-Muster> einen diskursiven Platz einräumen. Achronologisch vom Medium Buch in seiner gebundenen Papierform selbst ausgehend, in der – oder: *in die* – sich das Lesen entfaltet, über die Eigenschaften der fiktionalisierend gemusterten literarischen Erzählung und die skulpturalen Fähigkeiten des fotografischen Flachmediums, bis zu den Fragen der gegenseitigen Abhängigkeit oder Beziehbarkeit von Falte und Muster im skulptierten Ornament als dreidimensionale Erscheinung und gemalten Bild als eingerahmter Ort der künstlichen Tiefe, werden in den Beiträgen diverse Situationen dieses mannigfaltigen Verhältnisses skizziert, die deutlich machen, inwieweit gerade diese gegenseitige Anspielung am Anfang des sowohl philosophischen als auch künstlerischen Denkens über Potenziale und zugleich Defizite von dynamischen Formentwicklungen steht.

1 Gilles Deleuze, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, übers. v. Ulrich Johannes Schneider; Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000 [1988]. 2 *Kunst & Textil: Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis heute*, hg. v. Markus Brüderlin; Ostfildern, Hatje Cantz, 2013; S. 169; Ausstellung: Wolfsburg, Kunstmuseum, 12.10.2013–02.03.2014; Stuttgart, Staatsgalerie, 21.03.2014–22.06.2014. 3 Vgl. Horst Bredekamp, *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst*; Berlin: Akademie Verlag, 2008, S. 17–22; ders., «Leibniz' Denkkorgane: Gärten, Exponate, Leinwände»; in: *Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716). Akademievorlesungen Februar–März 2016*, hg. v. der Akademie der Wissenschaften Hamburg; Hamburg, Hamburg University Press, 2017, S. 87–103, hier: S. 96–103. 4 Deleuze 2000 [1988] (wie Anm. 1), S. 11–28. 5 Bredekamp 2008 (wie Anm. 3), S. 11–17. 6 Vgl. Alexander García Düttmann, «Was ist ein Stichwort?»; in: *Bild-*

Riss: *Textile Öffnungen im ästhetischen Diskurs*, hg. v. Mateusz Kapustka; Berlin–Emsdetten, Edition Imorde, 2015, S. 19–24, hier: S. 20–21; Serie: *Textile Studies*, 7. 7 Siehe u. a. Gilles Deleuze, «Serie der Paradoxa: Von der ontologischen statischen Genese»; in: ders., *Logik des Sinns*; übers. v. Bernhard Dieckmann; Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993 [1969], S. 143–144. 8 Deleuze 2000 [1988] (wie Anm. 1), S. 197–198, 203–204. 9 *Gerhard Richter: Tapestries*, hg. v. Stefan Ratibor; London, Gagosian Gallery, 2013; Ausstellung: London, Gagosian Gallery, 30.05.–27.07.2013. 10 Siehe zuletzt Regine Prange, «Flatness»; in: *Textile Terms: A Glossary*, hg. v. Anika Reineke, Anne Röhl, Mateusz Kapustka und Tristan Weddigen; Berlin–Emsdetten, Edition Imorde, 2016, S. 103–107; Serie: *Textile Studies*, o. 11 Vgl. Deleuze 2000 [1988] (wie Anm. 1), S. 204. 12 Gilles Deleuze, *Foucault*, übers. v. Hermann Kocyba; Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1992 [1986], S. 134–136. 12 Wir möchten uns bei dieser Gelegenheit bei Christian Spies als Mitorganisator der Tagung und bei Stefan Neuner als kritischer Leser für das freundliche Mitwirken ganz herzlich bedanken.

