

Das Bild vom Bild vom Bild der Natur.

Tom Leonhardts *Giardini*-Zyklus

MIRJAM GOLLER

Giardini – Gärten. Natürlich.

PLURALE 2
(2003), 127–146

Ein erster Anblick der *Giardini*-Bilder des Malers Tom Leonhardt zeigt ein farbenreiches Formenspiel, zunächst noch ohne Orientierung. Der wiederholte Blick aber bietet eine Grundstruktur an, nicht nur das wiederkehrend gleiche quadratische Format, sondern auch ein basales Muster: Sämtlichen Bildern der umfangreichen Serie liegt das Weggeflecht eines – tatsächlichen – Gartens zu Grunde, das – als Skelett, als Knochen, der mit Fleisch noch behängt werden muss, vielleicht als Ursprung – mehr oder minder deutlich, aber immer auffindbar, durch die farbig wuchernden Schichten scheint (vgl. Abb. 3).

Man kann, mit dem Vorwissen des Titels der Bilderreihe, mit dem Wissen, dass es einen solchen Garten wirklich gegeben hat und mit dem Erkenntnisinteresse dieses Heftes *Natur*, Abstrahierungen von Pflanzenformen darin erkennen und mag sich einen Garten im Jahreszyklus zusammensehen: frühlingshaftes Hellgrün, durchwachsen von dunklen Flächen, die gekörnt sind, nicht opak (Abb. 5), wechselt zu gelben und roten Blütenblättern auf satt-saftigem, grünem Dickicht (Abb. 7). Flirrendes Gelb auf Blau tritt auf – Stunde des Pan, ein Blick aus zusammengekniffenen Augen um die heiße Mittagszeit (Abb. 9), oder gelbschwarze Finsternis, wenn man zu lange ins Laub und ins Licht gesehen hat (Abb. 8). Und die südliche Üppigkeit bringt nacktes Rotbraun hervor wie spätsommerlich verbrannte Erde (Abb. 3), oder drängendes, mit schematisierten Blütenköpfen durchsetztes Rot, Astern

vielleicht (Abb. 6). Die schwarzen Schattenkugeln, vielleicht dicht belaubte, hochsommerliche Baumkronen (Abb. 4) werden zu rost-braunen Kreisen auf hellem, welchem Gras ähnlichem Grund¹ und zu wiederum erdigem, braunem Grund mit körniger, dunkler Reife.

¹ Vgl. zu
weiteren
Bildern auch:
www.plurale
-zeitschrift fuer
denkversionen.de

Garten. Das assoziiert einen bereits gezähmten und umzäunten Platz, einen gestalteten Ort. Mindestens einen Schritt weg von dschungelhaftem Schlingen und grüner, tiefer Dämmerung ohne Einstrahlung von direktem Licht, ohne ausgetretenen Pfad und Spuren von Wildwechsel – einen Ort der Erholung und Muße, des Farbenhinns und der Begegnung von Kultur und Natur.

Das assoziiert auch einen Ausschnitt aus einem – vielleicht konkreten – Raum oder aus einer Raumvorstellung, und allein diese Ausschnitthaftigkeit bringt bereits die Position des Außen oder den Blick von außen ins Spiel.

² Vgl. hierzu
Polianski 2003

Im Projekt Garten an sich schon begegnen und überschneiden sich polare Beschreibungskategorien: Natur und Kultur.² In der Linie Natur – Garten – Bild – Betrachter stellen Natur und Mensch Antipoden dar, und die Beziehung zwischen diesen beiden Polen stellt sich als Bewegung in (zunächst) zwei Richtungen vor: Der Garten ist in Bezug auf Natur eine domestizierte Variante. Und weiter tut das Projekt *Bild vom Garten* einen Schritt hin zum Gedanken des Formens und Gestaltens, passt den dargestellten Garten noch in die strenge Form eines Quadrats ein. Der Betrachter schließlich nimmt das Bild in den Blick, überschaut es. Es ist ein Weg der Zählung, der Herrschaft und des Überblicks. Gleichzeitig, und auch dies ist in der Bildbeschreibung nicht neu,³ ist die Richtung eine umgekehrte: Der Blick des Betrachters verliert sich in der Farb- und Formvielfalt, und das Bild, das vermeintlich so rasch zu überschauen war, wächst sich, gleichsam naturhaft wuchernd, für den wandernden Blick zu einer eigenen Welt aus. Der zählende Blick misslingt.

³ Vgl. hierzu die
Anthologie hg.
v. Boehm 1994

Diese Beobachtung trifft nicht nur auf Bilder und da besonders auf die *Giardini* zu, sondern beschreibt eine Fragestellung, die in der (französisch dominierten) Philosophie der letzten vier Jahrzehnte bearbeitet wurde.

Bedeutung und Sinngebung, also auch Darstellen und Sprechen von oder über etwas, sind dabei als einer steten Unschärfe ausgesetzt

beschrieben worden. Genannt seien hier prominent Jacques Derridas Konzepte der *Dissemination*⁴ als produktive Zerstäubung und eben nicht treffsichere Zuschreibung von Sinn; *Pfropfung*⁵ als wuchernde Verschränkung von Gerahmtem und Rahmen; des *Aufschubs*⁶ als Eigenschaft des immer begehrenden Sprechens, das sein Gemeintes niemals einholt; Gilles Deleuze' und Félix Guattaris *Deterritorialisierung*⁷ als gerade nicht-totalisierende Geste im Blick auf Ausschnitt-haftes oder *Rhizom*⁸ als dezentrierende Verwachsung von Diskursen, Paul Virilios *Dromosphäre*⁹ als Fläche oder Raum, die durch Geschwindigkeit entsteht; Aleida Assmanns *Wilde Semiose*¹⁰ ebenso wie ihre Bemerkungen über die Aggregatzustände *fest* und *flüssig*¹¹ als grundlegende Denkfiguren.

In dieser Überschneidung einer spezifischen Bildbetrachtung und etablierten Kategorien der Kulturtheorie geht es im folgenden darum, wie der Betrachter, der *sich ein Bild gemacht* hat von der Natur im Garten, die da in den *Giardini* dargestellt ist, dann tatsächlich auch *im Bilde ist*. Und es geht darum, wie eine Richtung der Kulturtheorie über eine in den *Giardini* auffindbare und manifest gemachte Begegnung zwischen Natur und Kultur spricht.

Die Beschreibungssprache, die sich aus dieser Theorienlandschaft speist und die für die *Giardini* angewendet werden kann, beruft sich auf Begriffe aus der Natur bzw. den Naturwissenschaften, und zwar ohne dass es dabei direkt um das Thema Natur geht. Sprechen über einen Gegenstand gleich welcher Provenienz scheint Denkfiguren ausgesetzt zu sein, die der Natur entlehnt sind. Gerade diese Nähe macht diese Begrifflichkeit für eine Beschreibung der *Giardini* geeignet.

Dies wäre ein deduktiver und nachträglicher Zugang.

Gleichermaßen können die Verfahren der Bildfindung, die in *Giardini* auffindbar und mit dieser Sprache beschreibbar sind, als Entblößung und Kommentar dieser Sprache beschrieben werden: Die *Giardini* nehmen diese Sprache beim Wort, bebildern sie, führen diese Sprache zurück auf ihre diskursive Herkunft und führen sie quasi an einem Thema vor, das diese Sprache vermeidet und sich dafür vielleicht um so mehr auf sie stützt: Natur.

⁴ Derrida 1995

⁵ Exemplarisch

Derrida 1992

⁶ Exemplarisch

Derrida 1989

⁷ Deleuze/

Guattari 1997

⁸ Deleuze/

Guattari 1997

⁹ Exemplarisch

Virilio 1996

¹⁰ Assmann

1995

¹¹ Assmann

1991

**garten
karten**

Garten-Karten, ein Minimalpaar. Ein Wortpaar, das sich nur durch einen weich oder hart ausgesprochenen Laut oder durch zwei verschiedene Buchstaben unterscheidet.

Mit diesem Wortpaar läßt sich für die *Giardini* Motiv und Verfahren beschreiben: Es gibt eine offensichtliche Differenz zwischen den beiden Elementen, aber ein großer Teil der Komponenten wiederholt sich. Die Differenz erzielt zwei Zuordnungen, die hier zusammengeführt sind: den Garten (das Paradies, das Abbild der Welt, Totalität) und die Karte (Lageplan, Übersicht, Orientierungshilfe, Ausschnitt). Diese beiden Komponenten rufen wiederum diverse diskursive Felder auf den Plan.

Lageplan oder Vom Stillstand des Überblicks zum Ausgang übers Bild

Es gibt einen schönen Spruch: Ein Lageplan, so heißt es, könne *per definitionem* nicht mit dem Territorium selbst identisch sein – sonst wäre er ohne praktischen Wert. Im Grunde ist es aber gerade eine absolute Vollständigkeit, was alle von den Lageplänen erwarten, die sie benutzen. [...] ich muss also gleich zu Anfang klarstellen, dass das Wort »Lageplan« [...] im Sinne einer »Wegbeschreibung« verstanden werden soll. Diesen Ausdruck habe ich vermieden [...], obwohl er deutlicher den persönlichen und »teil-haften« Charakter des vorliegenden Buches hervorgehoben hätte.¹²

¹² Vattimo
2002, 9

Was Gianni Vattimo hier dem Versuch eines historischen Abrisses der Philosophie im 20. Jahrhundert voranstellt und was auch die dekonstruktivistische Nivellierung von Objekt- und Metasprache beschreibt, ist in den *Giardini* als Spiel von Überblicks- und Erfahrungsraum nachvollziehbar. Das Grundgerüst des Wegkreuzes, das in manchen *Giardini* deutlich aufscheint (Abb. 3), in anderen mit Farbkurven und -punkten durchsetzt ist (Abb. 4, 5, 6) und in einigen ganz unter dichtem Farbauftrag verschwindet (Abb. 7, 9), verschafft auf den ersten Blick den Eindruck eines Überblicks, einer gleichsam erhabenen Position über die bildimmanente Topographie, die aber im Augen-Blick der Gewährwerdung der diversen und sich

wiederholenden Formen umschlägt in einen Augen-Gang übers Bild, der den Bewegungen dieser Formen folgt.

In einem Plädoyer für die analytische Unterscheidung von *Karte* (als homogener zweidimensionaler Repräsentation des Raumes aus vertikaler Sicht) und *Landschaft* (als dreidimensionaler Repräsentation aus horizontaler bzw. Schrägsicht)¹³ schreibt der französische Geograf und – in einem französischen und nicht deutschen Wortverständnis – Geopolitiker Yves Lacoste: 71

Folglich repräsentiert die (fertige) Karte einen Raumausschnitt in seiner Totalität, während eine Landschaft sich notwendigerweise durch Räume charakterisiert, die von einem bestimmten Beobachtungspunkt aus nicht sichtbar sind (abgesehen von dem ziemlich außergewöhnlichen Fall, wo man es mit einer vollkommen ebenen Fläche zu tun hat). In diesen *verdeckten Räumen* liegt der wesentliche Unterschied zwischen Landschaft und Karte. Wenn man in der Landschaft beispielsweise vor einem Hügel steht, kann man nicht beide Hänge zugleich sehen: Einer bleibt notwendigerweise hinter dem anderen versteckt. Aus diesem Grund verändert sich mit dem Wechsel des Beobachterstandorts auch die Landschaft, denn es sind nicht mehr dieselben Raumausschnitte, die kaschiert werden. Je mehr ein Beobachter die Landschaft dominiert, je mehr sich der Blick also der Vertikalen annähert, desto geringer wird die Zahl der verdeckten Räume. Ist der Blick, wie der aus dem Flugzeug, völlig vertikal, gibt es keinen verdeckten Raum mehr; ein bestimmter Ausschnitt des Raums wird dann in seiner Totalität sichtbar, allerdings auf Kosten seiner Dreidimensionalität.¹⁴ [Hervorhebung im Original]

¹⁴ Lacoste, 71f.

Die Position eines Betrachters oder Beobachters *vor* dem Bild legt diesen Ersteindruck des Überblicks, einer erhabenen Position, einer Karte und damit Zweidimensionalität nahe: ein Blick von außen, von oben. Das Farb- und Formdickicht jedoch lässt keine Zentralperspektive zu, sondern nur eine flächige Aufsicht oder einen heterozentrischen, wiederholten Einblick, und beide schlagen um in einen suchenden Blick, der die Stillständigkeit des Überblicks in Bewegung bringt. Der Betrachter wird zum Teilnehmer. Diese Befindlichkeit quasi im Innern des Bildes provoziert geradezu eine Beschreibungsmetaphorik aus dem Erfahrungsbereich Natur:

Die Rede von den »Netzen der Lebenswelt«, in die »wir verstrickt« sind, ebenso wie die von dem »Dickicht«, in dem keine Zentralperspektive möglich ist, besagt ja gerade, daß es hier nur für den teilnehmenden Beobachter etwas zu sehen und zu beschreiben gibt.¹⁵

¹⁵ Assmann
1991, 184

Die Augenbewegung des Wanderns übers Bild, die Bildbetrachtungen wohl immer eigen ist und Bildern – auch den nicht gegenständlichen –
¹⁶ Groß 1990 ein narratives Moment unterlegt,¹⁶ macht den Betrachter vor dem Bild zu einem, der im Abwandern der Bildfläche den Bildraum – eine Dreidimensionalität – für sich konstruiert.

Die Wanderschaft selbst schlägt kaum den gleichen Weg noch einmal ein: Es ist ein sinniges Streifen von Form zu Form, der Orientierung verlustig gegangen. Rückkehr zum Überblick ist möglich, nicht ohne sich aber sofort wieder vom Sog der wiederkehrenden Strukturen einfangen zu lassen. Dem Betrachter oder Beobachter von außen geht sein totalisierender Blick verloren, er wird zum Teilnehmer und imaginierenden Konstrukteur.

Ein Lageplan ist mit Gianni Vattimo etwas, das das Ausschnitthafte, Teilhafte schon im Konzept mit sich trägt. Auch ein Garten ist nur ein Ausschnitt, ein sich ständig veränderndes Vollkommenes, wie es die Tradition der Gartenkunst vorgibt, sei sie westeuropäisch aufklärerischer¹⁷ oder östlich kontemplativer¹⁸ Provenienz. Ein Ausschnitt wiederum bedarf der Grenze, die das vermeintlich Teilhafte erst bemerkbar und möglich macht, Bildinventar wird erst als Innen erkannt, wenn eine Abtrennung ein Außen vorsieht.

¹⁷ Vgl. hierzu
Polianski 2003
¹⁸ Vgl. hierzu
Schlichtherle
1998

Rahmen

Der materiale Rand der *Giardini* ist maximal unauffällig: Dem Format *Quadrat* der Gartenkarten ist in der seit Platon klassischen und idealen Form eine Totalität eigen, die gleichermaßen überschaubar wie harmlos zu sein scheint. Es sind keine bedrohlich riesigen oder verwirrend kleinen Bilder, sondern Gemälde, die bequem taktil umfasst und visuell erfasst werden können. Diese Geste, ein haptisches Fassen der Bilder, zu denken, trennt jene, die vor den Bildern stehen, wieder auf in Betrachter (Überblick und Distanz) und Teilnehmer (Nähe).

Diese Unterscheidung ist jedoch nur eine analytisch zu treffende bzw. eine nur temporär aufrecht zu erhaltende, weil der Blick aufs Bild

umschlägt vom Stillstand zur Wanderung, vom Ortungs- zum Erfahrungsraum. Die Unmöglichkeit einer solchen Unterscheidung ist wiederum keine, die nur in solchen Bildern wie den *Giardini* in Erscheinung tritt, bzw. eine, die die *Giardini* in geradezu überbordender Weise bebildern.

Die Frage nach dem Rahmen bzw. der Rahmung – die ebenso wie die nach der Wiederholung, die hier ebenfalls noch eine Rolle spielen wird, ein Projekt von Literatur- und Kulturtheorie seit den 1960er Jahren ist – verneint eine klare Trennung von Innen (Teilnehmer) und Außen (Betrachter).¹⁹ Das Außen hat immer teil am Innen, das nur vermeintlich als Zentrum agiert. Das Außen wäre der dekonstruktivistischen Argumentation Derridas zufolge nicht nur der materiale Rahmen, der ein Bild umgibt, sondern die diskursiven *Rahmenbedingungen*, die ein Werk bedingen, sei es bildlicher oder textueller Natur. Rahmenbedingung meint aber nicht die Produktionsbedingungen, also jene Grundkategorien der Bild- oder Textfindung, sondern vor allem jene *zusätzlichen* Bedingungen, die im Betrachten entstehen. Für diese Teilhabe des Außen am Innen greift Jacques Derrida einen Begriff aus der Pflanzenveredelung, also durchaus einen »Gartenbegriff«, auf: *Pfropfung*. Pfropfung, als Denkmodell, meint in der etymologischen Überkreuzung des französischen Wortes für Pfropfung »greffe«, das neben »Pfropfreis« auch »Schreibwerkzeug« bedeutet und sich damit wohl auf das griechische »graphein« bezieht, eine Verbindung von Diskursen. Eine Pfropfung lässt Diskurse miteinander »verwachsen« und ununterscheidbar werden (ähnlich dem Deleuzianisch/Guattarischen Rhizom), es sei denn eben unterscheidbar in einer nachträglichen analytischen Trennung.

¹⁹ Vgl. hierzu maßgeblich Derrida 1992, 177– 218

Die in eine Betrachtung hineingetragenen zusätzlichen Informationen (und allein im Wort »Information« lässt sich wiederum eine morphologische Komponente entdecken, die das Betrachtete in eine Form bringt) wie Titel, Format, Material sind für das Betrachten entscheidend: Ohne diese unbewußt verarbeiteten Vorgaben wären die *Giardini* nicht als Gartenbilder erkennbar, nicht als Zyklus rezipierbar, nicht als Reflexion über die Natur abnehmbar.

Natur ist *ein* Gegenstand des Gartens. Der Garten als kulturhistorisches Projekt wäre hier eine erste Rahmung und Pfropfung. Pfropfung ist hier tatsächlich im Sinne einer Domestizierung und Zähmung gedacht, als eine Annäherung an Gebrauch durch den Menschen, die so das Denken über Natur vielleicht erst möglich macht.

Der Garten als Gegenstand oder Motiv des Bildes wäre eine zweite Rahmung, Rahmen wird wiederum im Wortsinn gebraucht. Rahmung wäre hier als Geste zu verstehen, etwas in den Blick zu nehmen, sich einen Überblick zu verschaffen und ihm eine zu Form geben. Der erste Blick auf die *Giardini*, die bei aller Farben- und Formvielfalt den Eindruck eines Ortungsraumes vermitteln, macht dies deutlich.

Die Geste, diesen Überblick in der streng anmutenden Einfassung eines Quadrats zu präsentieren, verstärkt den Eindruck der Domestizierung und Nutzbarmachung. Die euklidische Geometrie, schon längst als nicht mehr ausreichend für die Beschreibung von Naturphänomenen erkannt,²⁰ gibt sich angesichts dessen, was es an Formenvielfalt zu erfassen gilt, wiederum als normierende Vorgabe, die als Form des Rahmens diesen Blick auf den Garten erst ermöglicht: Rahmengenben heißt sichtbar machen. Ohne die viereckige Einfassung wäre das Wuchern des Bildinhalts nicht als solches erkennbar.

²⁰ Mandelbrot
1987, 13–31

Manisch wuchern: Wiederkehr, was noch nicht war

Eine einfache Wiederholung eines Gegenstandes bringt diesen entweder affirmativ deutlicher hervor oder schwächt seine Präsenz. Eine wiederholte Wiederholung stellt die Frage nach dem Status des Originals: Was wird wiederholt? Jener Gegenstand, der durch die erste Wiederholung wiederholt wurde, oder derjenige, der sich durch die erste Wiederholung ergab? Ein vielfaches Wiederholen kann die Präsenz des Originals vernichten, dessen Status als Original, wie die semantische Verzweigung der zweiten Wiederholungsstufe zeigt, äußerst instabil ist. Ein Effekt der Redundanz tritt ein. Ein vielfaches Wiederholen bringt jedoch jene Verzweigung, die schon in der Wiederholung der Wiederholung auftritt, ebenso vielfach hervor, bringt – im Falle visueller Wiederholung aus der Vogelperspektive – die betrachtete Fläche in tanzende Bewegung. Diese durch das Verfahren der Wiederholung von Bildelementen erwirkte Vervielfachung ruft

wiederum einen räumlichen Effekt hervor. Anders beim Sprung vom Ortungs- zum Erfahrungsraum, der im Wechsel von Überblick zu Wanderschaft immer noch einen flächigen Eindruck hinterlässt, kann so der Eindruck einer räumlichen Tiefe entstehen. Diese wiederum ist aber keine Tiefe, die sich gleichsam *hinter* den Punkt- und Strichkombinationen auftut, sondern der Effekt einer Mehrdimensionalität *wuchert* dem Betrachter beinah entgegen. Dabei wird die Bildgrenze imaginierend – im Wortsinn: bilderzeugend – überschritten. Das Wuchern bleibt nicht im Bild, wenn auch pflanzenhaftes Wachsen als *ein* Wesenszug (als *eine Natur*) des Gartens Gegenstand sein mag, sondern ist Prinzip der Bilderzeugung selbst.

Es gibt viele *Giardini*. Weit über hundert, manisch viele. Ein Streifzug durch die Farb- und Formkombinationen wird gelenkt von Wiederholungen und Differenzen, von Varianten der Wiederkehr, nicht nur im einzelnen Bild, sondern auch von Bild zu Bild, als Prinzip des Zyklus selbst.

In den *Giardini* scheinen diverse Formen *von Bild zu Bild* wiederholt auf: das normierte Format Quadrat, gleich, ob es sich um solche 110 x 110 cm oder 60 x 60 cm handelt; die Grundstruktur des Wegekreuzes; flächige Kreise in unterschiedlicher Farbgebung (Abb. 4)²¹; schematisierte Blütenköpfe (Abb. 6, 7)²² gurkenförmige Gebilde (hier exemplarisch Abb. 4).

Andere Motive wiederholen sich *bildintern*: die Farbgebung einzelner Strukturelemente bleibt immanent gleich (Abb. 4, 5, 9), ebenso Distanzen dieser Elemente untereinander wie die der gekörnten Flächen (Abb. 5) oder gestrichelten Formen (Abb. 4).

Von Bild zu Bild ändert sich, selbst bei Wiederholung von Formen, die Farbgebung.

Wiederholung ist ein konstitutives Prinzip *natürlicher* Formbildung, wie Benoît Mandelbrots *Die fraktale Geometrie der Natur*²³ aufgezeigt hat. Mandelbrot führt Wolkengebilde, Küstenlinien oder Baumkronen als Beispiele für Formen an, die die euklidische Geometrie oder die stetige Newtonsche Dynamik nicht beschreibbar macht.²⁴ Das Kunstwort *Fraktal* beschreibt in Anlehnung an seine etymologische Herkunft »splitterhafte« und »irreguläre«²⁵ natürliche Erscheinungen

²¹ www.plurale-zeitschriftfuerdenkversionen.de

²² www.plurale-zeitschriftfuerdenkversionen.de

²³ Mandelbrot 1991

²⁴ Mandelbrot 1991, 15

²⁵ Mandelbrot 1991, 16f.

und Prozesse. Der Rückgriff auf eine chaostheoretisch motivierte Naturbeschreibung und ihre Verbindung mit ästhetischer Morphologie ist hier insofern von Interesse, als dass beide Varianten der Formbildung auf dem Prinzip der Iteration, der auf sich selbst angewandten Wiederholung, beruhen. Außerdem schließen sich hier wiederum Verfahren und Motiv zusammen: Das Verfahren der Wiederholung, das konstitutiv für die Bildmorphologie ist, lässt sich mit Mandelbrot auch als basales Verfahren *natürlicher* Mikromorphologie beschreiben.

Dass die Gegenstände, die Mandelbrot zu Beginn seines Essays plakativ aufführt – »Wolken, Baumkronen, Küstenlinien« oder auch »Farnwedel«, gleichsam eine (natur-)lyrische Qualität aufweisen (anders als die, auf die er in seinem Text auch zu sprechen kommt: Quark, Molke, Staub etc.) und auch Gegenstände benennen, die Motive der *Giardini* sind – führt zu einem quasi doppelt motivierten Wiederholungsprinzip, das sich aus – will man dies denn analytisch trennen – ästhetischer und natürlicher Herkunft speist.

Wiederholung ist auch ein konstitutives Grundprinzip ästhetischer Formbildung.²⁶ Rhetorische Figuren, ureinst auch mnemotechnischen Ursprungs, wie Anapher, Anadiplose, Parallelismus oder Paronomasie oder Merkmale lyrischer Texte wie Reim und Metrum sprechen davon. Lyrische Subgenres wie Terzinen sind sämtlich auf dem Prinzip des Repetitiven aufgebaut. Musikalische Strukturen wie Refrain oder Rondo haben ihren festen Platz in der Musikgeschichte, ebenso wie die repetitiven Strukturen der Minimal music oder die paronomastischen Sprechtexte des Rap.²⁷ Die auffälligen Repetitionen der *Giardini* könnte man vielleicht, in Anlehnung an die Begrifflichkeit der Minimal music, als Wiederholung von *patterns* beschreiben, von Motivfolgen wie Muster, deren regelhafte Wiederkehr als Prinzip das Ganze erst ausmacht und einen Klangteppich erzeugt.

Gleichmaßen könnte man sie mit der ebenfalls der musikologischen und literaturwissenschaftlichen Begrifflichkeit entlehnten Kategorie des Ritornells beschreiben, die Gilles Deleuze und Félix Guattari in ihrer Schrift *1837 – Zum Ritornell* für ihr philosophisches Projekt der Deterritorialisierung fruchtbar machen. Dieser Passage aus den *Tausend Plateaus* ist Paul Klees Bild *Die Zwitschermaschine*²⁸

²⁶ Vgl. Groddeck 1999, 171 ff.; vgl. Lobsien 1995, 7–32

²⁷ Vgl. hierzu Goller 2001, 197 vgl. auch Kivy 1993

²⁸ Vgl. für Bildbeispiele <http://www.inter-art.com/en/klees.html>

vorangestellt, wie überhaupt Paul Klees Bilder – und besonders die Gartenbilder der Tunesienreise – eine Orientierungsmarke für die Gartengänge durch die *Giardini* vorstellen könnten. Deleuze und Guattari beschreiben ihren Begriff des Ritornells am Beispiel des Kleebildes:

Auf den motorischen, gestischen oder klanglichen Linien, [...], sprießen oder knospen »Irr-Linien« mit Windungen, Verknötungen, Geschwindigkeiten, Bewegungen, Gebärden und verschiedenen Klängen.

Das sind nicht drei aufeinanderfolgende Stufen einer Evolutionsgeschichte, sondern drei Aspekte ein und derselben Sache: des Ritornells. [...]

Paul Klee hat diese drei Aspekte [1. Chaos, 2. stabilisierender Kreis um das labile chaotische Zentrum (Zuhause), 3. Öffnung des Kreises in die Zukunft – M.G.] und ihre Verbindung grundlegend dargestellt. Als Maler sagt er »Graupunkt« [...] Dieser graue Punkt ist zunächst das nicht lokalisierbare, dimensionslose Chaos, die Kraft des Chaos, ein wirres Bündel durcheinander geratener Linien. Dann springt der Punkt »über sich selbst hinaus« und läßt einen Raum voller Dimensionen aufstrahlen, mit seinen horizontalen Schichten und vertikalen Schnitten, seinen gewöhnlichen, nicht geschriebenen Linien, eine regelrechte innerirdische Kraft (diese Kraft kommt in gelösterer Weise auch in der Atmosphäre und im Wasser vor). Der graue Punkt (das schwarze Loch) ist also von einem Zustand in einen anderen umgesprungen und repräsentiert nun nicht mehr das Chaos, sondern eine Bleibe oder das Zuhause.²⁹

²⁹ Deleuze/
Guattari 1997,
415f.

Anders als bei Paul Klee, dem Michel Foucault in seinem Magritte-Text *Dies ist keine Pfeife* eine Umkonditionierung der Sehgewohnheiten des 20. Jahrhundert bescheinigt,³⁰ werden hier mit ähnlichen bildkonstitutiven Verfahren Sehgewohnheiten des aktuellen Kunstdiskurses in umgekehrter Richtung unterlaufen: Das tradierte Motiv Garten im tradierten Genre der Ölmalerei greift durch aktuelle Wissensdiskurse manifest gemachte Begriffe auf und bringt diese mit einem – innerhalb des Kunstdiskurses – medialen Anachronismus in Reibung.

³⁰ Foucault 1997,
26.

Wiederum im Deleuzianischen und Guattarischen Sinne könnte man hier von einer »Transcodierung«³¹ sprechen, von der Aufnahme fremder Codes, also nicht von der Aufnahme fremd codierter Komponenten, sondern von Fragmenten anderer Codes. Deleuze und Guattari führen als Beispiel das Verhältnis von Spinne und Fliege an:

³¹ Deleuze/
Guattari 1997,
428

³² Deleuze/
Guattari 1997,
428

Man hat schon oft festgestellt, daß der Codes der Spinne in ihrem Netz auch Sequenzen aus dem Code der Fliege enthält. Man könnte sagen, daß die Spinne eine Fliege im Kopf hat, ein »Motiv« der Fliege, ein »Ritornell« der Fliege.³²

Die Transcodierung besteht im Falle der *Giardini* aus einer Verbindung von zwei diskursiven Momenten, einem Anachronismus, der ein diskursives Ausschlußprinzip markiert, und einem aktuellen In-Diskurs: Einerseits, und dies ist schneller zu erfassen, stellen die Ölbilder in Material und Format eine altmodische Variante von bildender Kunst vor. Es wird auf einem gerade anthropomorphen Format beharrt: Ein *Giardino* ist von quasi bekömmlicher Größe, er ist leicht mit zwei Armen zu umfassen und aus menschengroßer Distanz mit einem Blick zu erfassen, ohne Kopfwenden. Der Mensch als Maß der Dinge spielt noch (oder diskursiv auch *wieder*, wenn man dem Konzept einer neuen Anthropologie folgen mag)³³ seine Rolle.

³³ Vgl. hierzu www.menschenformen.de

Andererseits wird – immanent – ein aktueller Sprach- und Analysegestus der Geisteswissenschaften aufgenommen und zum Gegenstand gemacht, nämlich, sich bewußt oder unbewußt, naturwissenschaftlicher Terminologien und Kategorien zu bedienen und damit eine Beschreibungssprache zur Norm zu erheben, die ihren Ursprung in der Erfassung von als natürlich deklarierten Phänomenen hat. Und vielleicht ist im Sprechen gleichsam »mit der Natur« und über die Natur auf einem nicht allzu großen Umweg neben der Sehnsucht nach vermeintlicher Objektivität, wie sie den Naturwissenschaften dem Klischee nach mehr eignet als den Geisteswissenschaften, auch eine Sehnsucht nach einem Ursprung in der Natur zu finden.

Die Autopoiesis, von der Niklas Luhmann auch in Bezug auf Kunst spricht, fußt auf einem Neologismus des Biologen Humberto Maturana. Deleuze und Guattari führen immer wieder Beispiele aus der Insektenwelt an, um ihre rhizomatischen – und auch dies ist ein botanischer Begriff – Verbindungen zu illustrieren, und berufen sich auf Naturbeschreibungen unterschiedlichster Provenienz. Evolutionskonzepte jenseits Lamarck'scher, Linné'scher oder darwinistischer Prägung haben Einzug in Erläuterungen diachroner Entwicklungen gefunden. Die Mandelbrot'schen Fraktale sind längst zur integrativen Denkfigur geworden, und ursprünglich in der Physik oder Chemie

beheimatete Denkmodelle wie chaostheoretisch begründete Zeitentwürfe werden als Erläuterungsmodelle für literarische Phänomene herangezogen.

Deleuze und Guattari führen für ihr aus Naturbeschreibungen und ästhetischen Komponenten gestütztes Ritornell eine Bemerkung über den Biologen Johann Jakob Baron von Uexküll an:

Uexküll hat eine wunderbare Theorie für solche Transcodierungen geliefert, indem er in den Komponenten Melodien entdeckte, die Kontrapunkte bilden, wobei sie einander als Motiv dienen: die Natur als Musik.³⁴

³⁴ Deleuze/
Guattari 1997,
428

Oder wie Tom Leonhardt in einem Ateliergespräch formulierte: »Ich komme immer mehr zur Auffassung: Natur ist Struktur.«

Garten

Michel Foucault schreibt in seinem Aufsatz *Andere Räume* über *Heterotopien* (diesen Text soll er übrigens in der Nähe von Tunis im Dorf Sidi Bou Saïd verfaßt haben, das auch August Macke und Paul Klee auf ihrer Tunesienreise besucht haben): Er beschreibt Heterotopien – anders als *Utopien*, die sich auf »Plazierungen ohne wirklichen Ort«³⁵ beziehen, – als Orte ohne reale Ortsansässigkeit:

³⁵ Foucault
1990, 38

Es gibt gleichfalls – und das wohl in jeder Kultur, in jeder Zivilisation – wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplazierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können. Weil diese Orte ganz *andere* sind als alle Plätze, die sie reflektieren oder von denen sie sprechen, nenne ich sie im Gegensatz zu den Utopien die *Heterotopien*.³⁶

³⁶ Foucault
1990, 39

Auch Gärten sind damit Heterotopien:

Aber vielleicht ist die älteste dieser Heterotopien mit widersprüchlichen Plazierungen der Garten. Man muß nicht vergessen, daß der Garten, diese erstaunliche Schöpfung von Jahrtausenden, im Orient sehr tiefe und gleichsam übereinander gelagerte Bedeutungen hatte. Der traditionelle Garten der Perser war ein geheiligter Raum, der in seinem Rechteck vier Teile enthalten mußte, die die vier Teile der Welt repräsentierten, und außerdem einen noch heiligeren Raum in der Mitte, der gleichsam der

Nabel der Welt war (dort befanden sich das Becken und der Wasserstrahl); und die ganze Vegetation des Gartens musste sich in diesem Mikrokosmos verteilen. Und die Teppiche waren ursprünglich Reproduktionen von Gärten: der Garten ist ein Teppich, auf dem die ganze Welt ihre symbolische Vollkommenheit erreicht, und der Teppich ist so etwas wie ein im Raum mobiler Garten. Der Garten ist die kleinste Parzelle der Welt und darauf ist er die Totalität der Welt. Der Garten ist seit dem
³⁷ Foucault 1990, 42 ältesten Altertum eine selige und universalisierende Heterotopie [...].³⁷

In der Logik der Heterotopien, die Orte ohne Orte sind oder von Orten sprechen, die sie nicht sind, stellt das *Bild* vom Garten eine verschärfte, also noch radikaler verzweigte Heterotopie vor: Der Garten an sich schon repräsentiert die Welt. In einer eher westlichen Formulierung, in der man ebenso vom Wesen wie von der Natur der Dinge spricht, will man auf den Ursprung verweisen, wären Welt und Natur wohl gleichzusetzen. Das Bild wiederum repräsentiert den Garten (als Bild der Welt bzw. Natur).

Der Garten als Bild der Welt ist eine abstrakte, vielleicht sogar schematische Vorstellung; ein Weltbild. Das Weltbild aber ist ein Bild,
³⁸ Assmann 1991, 183. »das man nicht sieht, weil man mit ihm sieht.«³⁸ Der Garten als Weltbild wäre dann also eines, das wiederum keine Außenperspektive haben kann und den rahmenden Blick von außen nicht kennt.

Dies entspräche der Denkfigur des Zusammenwucherns oder – wachsens, das Derrida als *Pfropfung* am Beispiel der Malerei entwickelt und das Deleuze' und Guattaris *Rhizom* ebenfalls enthält. Im Sinne dieser Beschreibungsmöglichkeiten wäre das Weltbild Garten eine verwachsene, rhizomatische oder aufgepfropfte Variante.

Der von Foucault erwähnte mythische Zusammenschluß Wasser und Garten wäre dann weiterhin auch nicht nur einer, der die *Giardini* betrifft, sondern der sich auch für die Begriffsfindung und die Verselbstständigung von Denkfiguren anführen lässt: Keinem Element eignet die Befindlichkeit des Agilen, Unentscheidbaren, das die Sprache
³⁹ Vgl. Assmann 1991 – Goller 2003. der Postmoderne geprägt hat, mehr als dem Flüssigen, dem Wasser.³⁹

Foucault beendet seinen Text *Andere Räume* dann auch mit einem Verweis auf das Schiff als »Heterotopie schlechthin«, das ein in sich abgeschlossener Raum und »Ort ohne Ort«⁴⁰ ist und schließt mit einem
⁴⁰ Foucault 1990, 46.

schönen Satz, der mit romantischem Gestus das »Schwanken« als Denkfigur proklamiert:

»In den Zivilisationen ohne Schiffe versiegen die Träume, die Spionage ersetzt das Abenteuer und die Polizei die Freibeuter.«⁴¹

⁴¹ Foucault
1990, 46

Schiff (und bei Tom Leonhardt am Bodensee ganz lebensweltlich: Skiff) ist als »schaukelndes Imaginationsarsenal«, als schwankender Ort einer unentscheidbaren Position, maßgeblich für Perspektivfindung. Es ist, in diesem historischen und mythischen und so auch biographischen Zusammenschluß von Garten und Wasser nicht verwunderlich, dass sich zeitgleich mit den *Giardini* noch ein anderer Zyklus entfaltet: Tuschezeichnungen im A 6-Format, der Wasserzyklus *Rudern für Liebhaber*.⁴² Diese postkartengroßen Zeichnungen zeigen schmale, lange, fragile Bootskörper auf bewegter Fläche, fliegende Ruderblätter, einen Menschenkörper, der die Verbindung aus Schiff und Wasser zu sein scheint.

⁴²Vgl.
www.plurale-zeitschriftfuerdenkversionende
–vgl. auch
Leonhardt 1998,
36 – 66

Die *Giardini* und *Rudern für Liebhaber*, die – wieder auf einen ersten Blick – weder in Format noch Technik noch Motiv ähnlich zu sein scheinen, überschneiden sich aber in grundlegenden Kategorien: Beide Zyklen bringen das Schwanken ins Spiel (und auch *Schwanken* ist ein Begriff, den Derrida für die Unentscheidbarkeit, das Oszillieren zwischen je immanenten Bedeutungsviefalten anführt)⁴³. Anders als in den *Giardini* stellen die Karten *Rudern für Liebhaber* den Menschenkörper (genauer: Männerkörper) in den Mittelpunkt, der sich auf kabbeligem Untergrund bewegt, sich immer neu für eine (Körper-) Haltung entscheiden muss. Das Sein am und auf Wasser, das ständig an- und ausgleichende Blick- und Körperbewegung einfordert, um nicht aus der Balance zu geraten, und das blendende Licht, das eine Unschärfe des Sehens zur Folge hat, die in den Tuschezeichnungen auch gerade so thematisiert sind, könnten basale Daseinsform für die Bildfindung beider Zyklen sein.

⁴³ Derrida 1990,
14f.



Abb. 1: *Rudern für Liebhaber*. Tusche auf Papier, A 6, 1998

Zyklus

Im Wort *Zyklus*, das wiederum Mehrfaches andeutet und bedeutet, findet sich noch einmal eine Auffaltung von Motiv und Verfahren: Die *Giardini* sind ein Bilderzyklus, eine »thematisch verwandte Serie von Kunstwerken«, der in der Wiederholung von Form und Variation von Farbe quasi einen jahreszeitlichen Zyklus abschreitet. Vom frühlinghaften Hellgrün (Abb. 5) oder üppiger Blumenform (Abb. 7) über sonnige Sommerbläue (Abb. 9, Abb. 8) und grünschattiges Laubschwarz (Abb. Individuell Optik) zu rotbrauner Laubdürre und schwärzlichen Pfützen⁴⁴ lässt sich ein Jahresrundgang kombinieren und imaginieren.

Die regelmäßige Wiederkehr ähnlicher oder sogar zusammengehöriger Erscheinungen wie das Grundgerüst des Weggeflechts, die kreisrunden monochromen Flächen, die biegsam aussehenden Kringel, die sich über Linien winden, die gepunkteten Gebiete lässt sich als Gang über vertrautes Areal ansehen. Die Varianten der Farbgebung, in denen dieses Areal präsentiert wird, forcieren den Eindruck eines Wechsels.

⁴⁴ Vgl.
www.plurale-
zeitschriftfuer
denkversionen.de



Abb. 2: *Rudern für Liebhaber*. Tusche auf Papier, A 6, 1998.

Hervorgebracht

Die *Giardini* sind keine verstörenden Bilder. Es eignet ihnen in ihrer Farbigkeit und irgendwie bekömmlichen Größe sogar eine gewisse Wohnlichkeit, wie sie dem Teppich(garten) zukommt. Das hat sich verändert: Der Zyklus *Gartenarbeit* ist abgeschlossen. Er hat jedoch eine Perspektive hervorgebracht, die den Konflikt von Ortungs- und Erfahrungsraum noch zuspitzt. Die neue Serie, an der Tom Leonhardt arbeitet, zeigt Stadtpläne⁴⁵ oder Aufsichten auf aufgerissene Erde, runde Bombentrichter, und darüber und bzw. oder dazwischen Flugmaschinerie zwischen Nachtfalter und Air force.⁴⁶ Das Wort vom Lageplan gewinnt eine unheimliche Dimension mehr bzw. spricht die Gefahr der Macht und der Arroganz an, die die erhöhte Position des Überblicks anbietet, die Verwundbarkeit dessen, was von oben einsichtig scheint. Die (Garten-)Karte wird zum Planquadrat.

Der dargestellte räumliche Ausschnitt erhält durch das identische perspektivische Mischverfahren aus zwei- und dreidimensionaler Repräsentation und durch eine neue Motivwahl – die des schema-

⁴⁵ Vgl. www.plurale-zeitschriftfuerdenkversionen.de

⁴⁶ Vgl. www.plurale-zeitschriftfuerdenkversionen.de

tisierten Vogels oder Flugzeugs im Bild – ein Gepräge, das den dargestellten Raum einmal mehr in taktischer und in ästhetischer Sicht zeigt.

Die Entscheidung für eine Position durch das Auge des Betrachters – die für den Erfahrungsraum: Das langsame Durchstreifen eines Weggeflechts übers Bild oder die für den erhabenen Punkt des Überblicks – ist hier kein Oszillieren mehr, dem man nachgeben mag, und auch keine private Beunruhigung des eigenen Blicks. Der geopolitische Aspekt, die Inanspruchnahme der Natur durch den gestalteten und gestaltenden Garten, des Raums durch den taktierenden mehr als durch den ästhetisierenden Blick, wird betont. Die Differenz, das Schwanken verschiebt sich: Die Flugmaschine, der die Vogelperspektive per se zugeordnet ist, ist im Bild und wird wiederum zum Objekt des Blicks.

Die totale Vertikale, die Lacoste dem Blick aus dem Flugzeug zuordnet (und Lacoste spricht in strategischer Absicht nicht von der naturmetaphorischen Vogelperspektive, sondern vom taktisch einsetzbaren Instrumentarium Flugzeug), gerät vom Überblick zur Schrägsicht und zur horizontalen Einflugschneise, der man wiederum nachblicken oder sich erneut von oben und außen ein Bild von der Manier des Überblicks verschaffen kann.

Weitere Abbildungen sind zu finden in:

Leonhardt, Tom: *Gartenarbeit – Ein künstlerischer Beitrag zur Landesgartenschau 2000*. Singen 2000.

ders.: »Halikarnassos«. *Neue Bilder. Ausstellung Oktober 2002*. [Katalog]

Hg. von der Hegau-Bodensee-Galerie. Singen 2002.

ders.: *Wassergärten. Malerei und Zeichnung von Tom Leonhardt*. Zürich 1998.

http://www.plurale-zeitschriftfuerdenkversionen.de/Heft_2.html

<http://www.art-plus.de/german/html/leonhardt.htm>

Literatur

- Assmann, Aleida: Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose. In: Gumbrecht, Hans Ulrich / Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt/M. 1995, 237–251.
- Dies.: Fest und flüssig: Anmerkungen zu einer Denkfigur. In: Assmann, Aleida / Harth, Dietrich (Hg.): *Kultur als Lebenswelt und Monument*. Frankfurt/M. 1991, 11–26.
- Boehm, Gottfried (Hg.): *Was ist ein Bild?* München 1994.
- Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*. München ²1997.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: 1837 – Zum Ritornell. In: dies.: *Tausend Plateaus*. Berlin 1997, 423–479.
- Dies.: Einleitung. Rhizom. In: Ebd., 11–42.
- Derrida, Jacques: *Chora*. Wien 1990.
- Ders.: *Die Wahrheit in der Malerei*. Wien 1992.
- Ders.: *Dissemination*. Wien 1995.
- Ders.: *Wie nicht sprechen? Verneinungen*. Wien 1989.
- Foucault, Michel: Andere Räume. In: Barck, Karlheinz / Gente, Peter/ Paris, Heidi u.a. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig 1990, 34–46. Oder: http://www.uni-weimar.de/~kilian3/weltraum/texte/mf_raeume.html [28.04.2003]
- Ders.: *Dies ist keine Pfeife. Mit zwei Briefen und vier Zeichnungen von René Magritte*. München, Wien ²1997.
- Goller, Mirjam: Flüssige Körper. Verortungen und Verformungen des Antropomorphen in Literatur und Literaturtheorie. In: Arns, Inke / Goller, Mirjam/Strätling, Susanne/Witte, Georg (Hg.): *Kinetographien*. [in Vorbereitung]
- Dies.: Serielles und Zeroelles. Der Aspekt der Zeit bei der Wahrnehmung von sehr Vielem und sehr Wenigem. In: Goller, Mirjam/ Witte, Georg (Hg.): *Minimalismus. Zwischen Leere und Exzeß*. Wien 2001, 352–374.
- Groß, Sabine: Schrift-Bild. Die Zeit des Augen-Blicks. In: Tholen, G. Christoph / Scholl, Michael O. (Hg.): *Zeit-Zeichen. Aufschiebe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit*. Weinheim 1990, 231–246.

- Groddeck, Wolfram: Wiederholen. In: Bosse, Heinrich / Renner, Ursula (Hg.): *Literaturwissenschaft – Einführung in ein Sprachspiel*. Freiburg/Brsg. 1999, 177–191.
- Kivy, Peter: *The fine art of repetition: essays in the philosophy of music*. Cambridge 1993.
- Lacoste, Yves: *Geographie und politisches Handeln. Perspektiven einer neuen Geopolitik*. Berlin 1990.
- Lobsien, Eckhard: *Wörtlichkeit und Wiederholung. Phänomenologie poetischer Sprache*. München 1995.
- Luhmann, Niklas: Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst. In: Kimmich, Dorothee u.a. (Hg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Stuttgart 1997, 329–392.
- Mandelbrot, Benoît: *Die fraktale Geometrie der Natur*. Basel u. a. 1991.
- Polianski, Igor J.: Bild-Teppich-Garten-Bild. Ästhetik der Natur und Flächen der Landschaft im Paradigma der Physikotheologie. In: *Natur – PLURALE. ZEITSCHRIFT FÜR DENKVERSIONEN* 2 (2003).
- Vattimo, Gianni: *Kurze Geschichte der Philosophie im 20. Jahrhundert. Eine Einführung*. Freiburg/Brsg. 2002.
- Virilio, Paul: *Fluchtgeschwindigkeit. Essay*. München, Wien 1996.
- <http://www.inter-art.com/en/klee1.htm> [18.05.03]
- <http://www.menschenformen.de> [29.05.03]



Abb. 3 Tom Leonhardt: *Giardino*. Öl auf Leinwand, 60 x 60 cm, 2000.

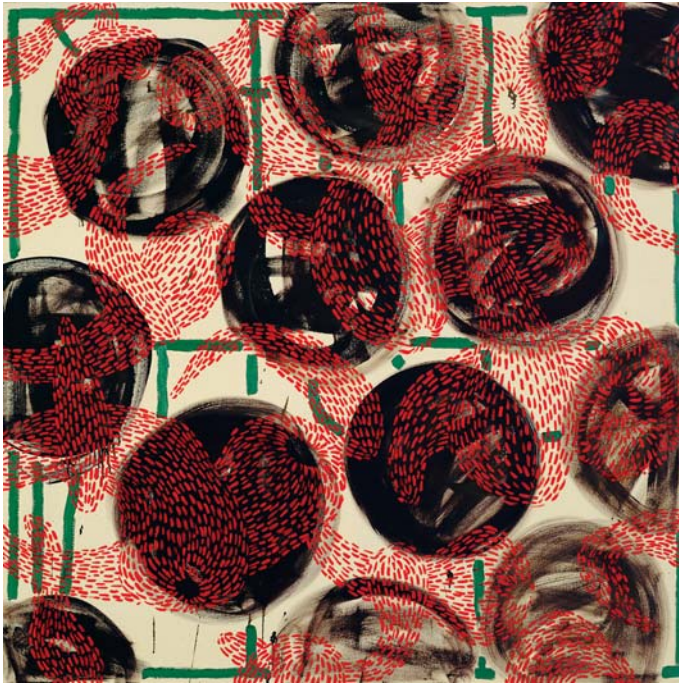


Abb. 4 Tom Leonhardt: *Giardino*. Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm, 2000.



Abb. 5 Tom Leonhardt: *Giardino*. Öl auf Leinwand, 60 x 60 cm, 1999.



Abb. 6 Tom Leonhardt: *Giardino*. Öl auf Leinwand, 60 x 60 cm, 2000.

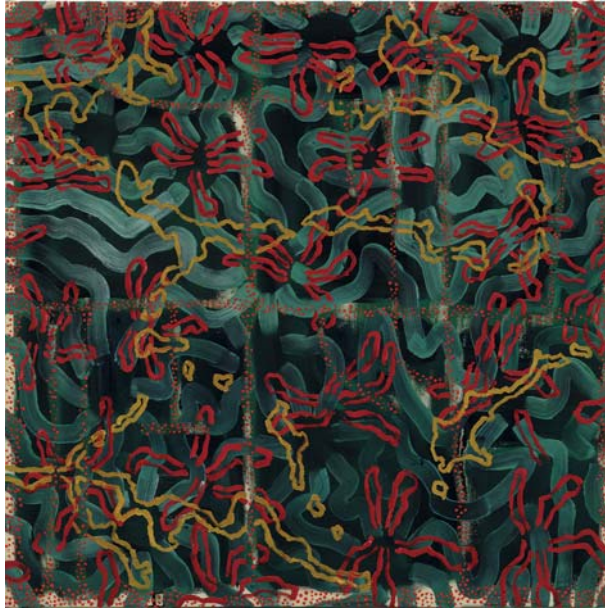


Abb. 7 Tom Leonhardt: *Giardino*. Öl auf Leinwand, 60 x 60 cm, 2000.



Abb. 8 Tom Leonhardt: *Giardino*. Öl auf Leinwand, 60 x 60 cm, 2000.



Abb. 9 Tom Leonhardt: *Giardino*. Öl auf Leinwand, 200 x 200 cm, 1999.