

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1991)

Heft: 29: Collaborations John Baldessari & Cindy Sherman

Artikel: John Baldessari's true colors : a reading = John Baldessari bekennt Farbe : eine Deutung

Autor: Hickey, Dave / Joss, Margret

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-681244>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 07.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

John Baldessari's True colors:

A Reading

*It was when life was framed in death
that the picture was really hung up.*

Henry James, *The Sense of the Past*

*Using many parables like these he spoke the word to them,
insofar as they were able to understand it.
He would not speak to them without a parable.*

Mark 4:33-4

DAVE HICKEY

John Baldessari's FLOATING: COLOR (1972) is composed of six 11 x 14" C-prints mounted on board. The prints are fixed to the wall as a horizontal rectangle, in two rows of three, and each photograph depicts the front of the same frame bungalow viewed from the street and cropped so that the sides of the house are coextensive with the edges of the photograph; the sky is always visible above the peaked roof of the house, as are the branches of a California fir that intrude into the upper left-hand quadrant of the images.

In each photograph, a sheet of colored cardboard floats above the porch roof of the house – a different color in each image – and, in three of the photo-

DAVE HICKEY is a writer who lives in an apartment on the lower left-hand corner of the United States.

graphs, we catch a partial glimpse of a figure in the upstairs window; in one of the photographs the figure is fully revealed, and in two of them the figure is obscured by floating color. A fragment of discarded cardboard is visible in the foreground of one of the images.

The reiterated setting with its changing events, the double row presentation, plus the occurrence of the discarded cardboard in the lower right hand of the image, invites us to read the piece as a story board – left-right/top-bottom – for a narrative content that seems to involve someone successively, and inexplicably, tossing sheets of colored cardboard out of an upstairs window – in homage, perhaps, to those “art-film” characters from the 60s who went about inexplicably releasing balloons (floating technicolor). Anyway, the aura of *faux coy* is further enhanced

by Baldessari's peekaboo strategy of narrative disclosure.

In the first photograph, the figure in the window is completely obscured by floating red cardboard; in the second, a right hand and part of a face are revealed; in the third, we glimpse a left hand, and in the fourth, a lower torso. The figure is totally obscured again in the fifth photograph (peripety!) – only to stand completely revealed in the sixth and final image. The carnal narrative ends here with this full disclosure, but not, of course, the reading.

First, the aura of narrative whimsy is considerably undercut by the fact that the colors are issuing from the window in a cyclical order – 123/654 – moving in a red-yellow direction around the color wheel, while Baldessari's images are proceeding in a linear sequence – 123/456. Consequently, the tension between the cyclical color system and the linear narrative forces us to read the colors as we might read a chord progression in musical notation – so that, in the sequence red/orange/yellow/green/blue/violet, the violet, in its terminal position, functions like an insistent, penultimate V7 chord, demanding a return to the tonic (red) in bar 1, and thus creating a repeating temporal cycle around the color wheel and the implication of Joycean narrative closure. In other words, the colors render the narrative cyclical and the narrative renders the colorwheel temporal.

Further, the shifting hues and configurations of the floating rectangles (which tend to flatten and formalize the reiterated geometry of the bungalow) seem to insist upon a formal reading of the piece that is not without irony. For, even though Baldessari's images shrewdly mimic a brand of formal permutation much beloved among American abstract painters from Hoffmann to Stella, it does so with demonstrable insincerity. Like a Lichtenstein Benday-brushstroke, or a Warhol seed-catalogue "field-painting," or a Rosenquist billboard-Motherwell, Baldessari's images flagrantly impersonate the look of "autonomous formal expression" while shamelessly flaunting the impure, informal and unexpressive means used to achieve that look.

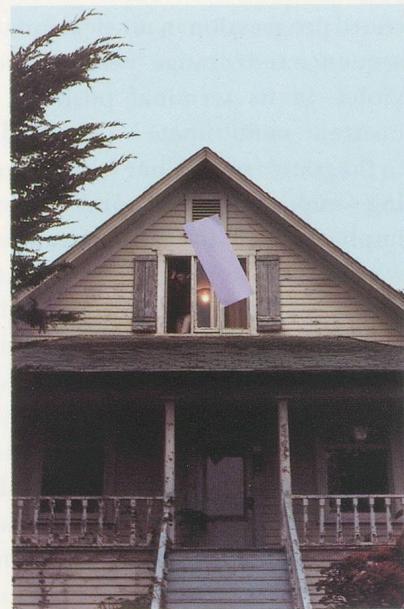
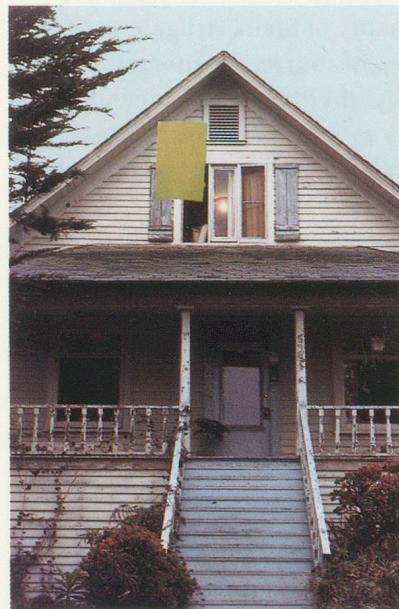
The formal incarnation of FLOATING: COLOR, then, functions as a low-tech, conceptual send-up, a wilful misconstruction of a formalist doctrine, in

much the same spirit as its narrative incarnation subverts disclosure narrative into eating its own tale. Considered together, I would suggest that these two readings of Baldessari's parable propose a critique of twentieth century attitudes about image-making that was genuinely radical for its time, and is still unnerving to many.

One need only consider an image in FLOATING: COLOR bereft of its fellows to understand why. The bungalow sits upon the earth in all its gritty mimesis. The color floats in the space before it like a geometric angel. The narrative hangs stranded and bemused between these two worlds. The traditionally irreconcilable domains of Edward Hopper and Kasimir Malevich have somehow been inscribed simultaneously upon an anomalous slate.

Expand the frame to include all of the images, and we are once again confronted with anomaly – a temporal slate, this time, upon which the narrativity of Truffaut and the seriality of Stella struggle in uneasy tandem. In both cases, of course, the anomalous readings are presumably divided by the century-old abyss that separates mimetic images that describe the world from formal images that embody it. Baldessari's parable, however, aspires to resolve these anomalies, not by healing the abyss, but by demonstrating that the territory it divides doesn't exist – that images neither describe nor embody the world, that they argue about it and teach from it.

On the evidence of his images, Baldessari argues for the metaphysical atmosphere of pictoriality and the pictorial nature of abstraction, suggesting that, far from being irreconcilable, the domains of Hopper and Malevich, of Truffaut and Stella are, in fact, indivisible, coextensive, everpresent and equal within the frames that insist upon their meaningfulness. Thus, any image that aspires to portray the historical moment must do so by enclosing it – by stopping its pulse and suspending the laws of its nature – by imposing upon it the same exclusionary agenda, the same syntactical rigor, and the same weightless, metaphysical stillness that suspends and signifies the floating colors of Malevich and Mondrian which in turn only take on their significance by recasting our expectation of pictorial information within the frame.



JOHN BALDESSARI, *FLOATING: COLOR*, 1972, 6 Type-C prints, 11 x 14" each / SCHWEBEND: FARBE, 1972, 6 Type-C prints, 28 x 35, 6 cm.

(This contrapositive argument is set forth in Baldessari's VIOLENT SPACE SERIES: TWO STARES MAKING A POINT BUT BLOCKED BY A PLANE (FOR MALEVICH), 1976. In this piece, a surrogate observer – grand-nephew to Belisarius' soldier in David's painting – is inserted into the latent pictorial space of a Malevich, thus fulfilling our pictorial expectations.)

Baldessari's logic, then, is neither image nor experience, but the boundary between them that recommends works of art to our attention. As James' character remarks, it is only when life is framed in death that the picture is really hung up. And all bounded imagery and utterance, regardless of its source or context, fulfills this basic condition of significance and presents us with the same kind of interpretive

potential, if not in the same degree. (Thus, when Gerhard Richter remarks that, "For me some photos are better than the best Cézanne," he is not rehearsing the old saw about photography usurping the descriptive function of painting. Quite the contrary, he is arguing that the frame, regardless of its intention, insists on being read meaningfully – that a photograph describes no more nor less than a Cézanne does – and that, given the same interpretive attention, a photograph can be better than Cézanne at what a Cézanne does best.)

This is a rather swift rehearsal of what I take to be the didactic subtext of Baldessari's *FLOATING: COLOR*, and, as such, it differs only in its alacrity and economy from the pedagogical thrust of a great deal of his work in the 60s and early 70s. What distinguishes *FLOATING: COLOR* from its predecessors, however, and links it to its successors, is its effort to go beyond the critical task of stating the problem and charting the abyss by offering a typological reading that infers at least an emblem of its resolution.

At this point it helps to remember that Baldessari has always distinguished himself from his Californian contemporaries with the disclaimer that he has never been that "contemporary." In his contemplative isolation, he says, he has always felt compelled to measure his own achievements against those of the past, specifically against those of Giotto – his historical touchstone. And today, surveying the body of Baldessari's work, it's not hard to discern the reasons for his lengthy and affectionate affinity with this 14th century peer; it is manifest in Baldessari's penchant for dark parable, as well as in his skeptical, patristic obsession with the moral consequences of system, structure, and syntax.

Further, it is easy to understand why Baldessari, in his friendly dialogue with demotic photography, would seek the language of its redemption in the last great painter to flourish before Brunelleschi's invention of single point perspective inadvertently introduced the "stupid space" of photographic method into the technology of image-making. Plagiarists and modernists have, ever since, been mistaking this package for the prize, misconstruing Brunelleschi's

breakthrough in rendering visual arguments visually convincing, as an implicit prioritization of impossible "objective" description over unavoidable moral argumentation.

Baldessari, with Giotto as his ally, has labored to allay this misconception for nearly twenty years, creating an oeuvre of mysterious, detoxified photographic images that acknowledge their prescriptive nature with cautionary markers designed to subvert the stupid spaces and surface detail that contribute to the myth of photographic description. Moreover, in the early 70s he began signifying these devices of cautionary pedagogy, and allowing them to speak about what his work means, as well as insisting on what it does not. Thus, the floating color of *FLOATING: COLOR* serves, not only as a cautionary reminder of the metaphysical stillness of photographic space, but alludes as well to the spiritual bond that connects the work to its contemplative antetype, Giotto's *MADONNA ENTHRONED*, which hangs in the Uffizi.

One need only glance at the *MADONNA ENTHRONED*, with the memory of *FLOATING: COLOR* in one's eye to understand. Once again, we find ourselves in the street, gazing up a flight of steps toward a peaked-roofed building with a tripartite portal flung open to reveal a figure within – in this case an impassive Madonna with a red-robed Christ-child ostensibly perched on her knee, but actually, in his spiritual ebullience, floating in the space before her – a space which neither describes the world nor embodies it, but argues eloquently across the centuries for its own existence.

*GIOTTO, MADONNA ENTHRONED,
CA. 1310, tempera on wood, 128 x 80 1/4" /
THRONENDE MADONNA, um 1310,
Tempera auf Holz, 325 x 204 cm.
(UFFIZI FIRENZE)*



John Baldessari bekennt Farbe:

Eine Deutung

*Erst als das Leben vom Tod eingeraumt war,
konnte das Bild wirklich aufgehängt werden.*

Henry James, *The Sense of the Past*

*Und durch viele solche Gleichnisse sagte er ihnen das Wort so,
wie sie es zu hören vermohten.
Und ohne Gleichnis redete er nicht zu ihnen.*

Markus 4:33-4

DAVE HICKEY

John Baldessaris Werk FLOATING: COLOR (Schwebend: Farbe, 1972) besteht aus sechs aufgezogenen Farbphotos im Format 27,9 x 35,6 cm. Diese Abzüge sind als horizontales Rechteck in zwei übereinanderliegenden Dreierreihen an der Wand angeordnet. Jede Photographie zeigt die strassenseitige Ansicht des gleichen Holzbungalows, die so angeschnitten ist, dass die Seitenwände des Hauses und die Kanten der Photographie übereinstimmen; über dem Dachgiebel ist ein Stück Himmel sichtbar; die Äste einer kalifornischen Kiefer ragen jeweils ins linke obere Viertel.

In jeder Photographie schwebt über dem Verandadach des Hauses ein buntes Stück Karton, in jedem

DAVE HICKEY ist Schriftsteller; er lebt in einer Wohnung in der unteren Ecke links in den USA.

Bild von anderer Farbe; in drei Bildern zeigt sich im Fenster des oberen Stocks eine Gestalt; in einer Photographie ist sie ganz sichtbar, in zweien wird sie zum Teil von der schwebenden Farbe verdeckt. Im Vordergrund von einem der Bilder ist noch ein Stückchen Karton sichtbar.

Der gleichbleibende Schauplatz mit wechselnden Abläufen, die Anordnung in zwei Reihen, sowie jenes Stückchen Karton im rechten unteren Bild machen das Werk wie eine Bildgeschichte – links-rechts/oben-unten – auf einen Erzählgehalt hin lesbar: Jemand scheint nacheinander und aus unerfindlichen Gründen bunte Kartonrechtecke aus einem Fenster im ersten Stock zu werfen – möglicherweise als Reverenz an jene «Kunstfilm»-Gestalten der 60er Jahre, welche aus unerfindlichen Gründen bunte Luftballone steigen liessen (schwebendes

Technicolor). Wie dem auch sei, Baldessari erhöht durch seine «Guck-guck»-Methode des erzählerischen Enthüllens den Nimbus von Pseudo-Koketterie.

In der ersten Photographie ist die Gestalt im Fenster völlig vom schwebenden roten Karton verdeckt, in der zweiten sind eine rechte Hand und ein Teil eines Gesichtes zu sehen, in der dritten erhaschen wir einen Blick auf eine linke Hand und in der vierten auf einen Unterkörper. In der fünften Photographie ist die Gestalt wieder völlig verdeckt (dramatische Wende!) – um sich im sechsten und letzten Bild in ganzer Grösse zu zeigen. Mit dieser völligen Enthüllung endet die fassbare Erzählung – nicht aber ihre Deutung.

Erstens leidet der Nimbus der erzählerischen Lau-nenhaftigkeit ziemlich darunter, dass die Farben in einer zyklischen Reihenfolge – 123/654 – und in Richtung Rot-Gelb auf dem Farbenkreis aus dem Fenster kommen, die Abfolge von Baldessaris Bildern dagegen linear ist – 123/456. Die Spannung zwischen dem zyklischen Farbsystem und der linearen Erzählung zwingt uns also dazu, die Farben wie eine Akkordfolge in einer Partitur zu deuten: In der Sequenz Rot/Orange/Gelb/Grün/Blau/Violett funktioniert das Violett in seiner Endstellung wie ein insistierender vorletzter V7-Akkord, der eine Rückkehr zur Tonika (Rot) im ersten Takt fordert. Somit entsteht im Farbenkreis ein sich wiederholender, zeitlicher Zyklus, ein Joycescher Erzählschluss wird impliziert. Anders gesagt: Durch die Farben wird die Erzählung zyklisch, und sie bringt ein zeitliches Element in den Farbenkreis.

Weiter scheinen die Verschiebungen der Farben und der schwebenden Rechtecke (welche die wiederkehrende Geometrie des Bungalows etwas verflachen und formalisieren) auf einer formalen Deutung des Werkes zu insistieren, die nicht ohne Ironie ist. Denn, obschon Baldessaris Bilder raffiniert eine bei den amerikanischen abstrakten Malern von Hoffmann bis Stella beliebte Art formaler Permutation nachahmen, geschieht dies doch mit nachweislicher Unaufrichtigkeit. Wie ein gerasterter Pinselstrich von Lichtenstein oder eine «Farbfeldmalerei» aus dem Samenkatalog von Warhol oder ein Reklametafel-Motherwell von Rosenquist imitieren Baldessa-

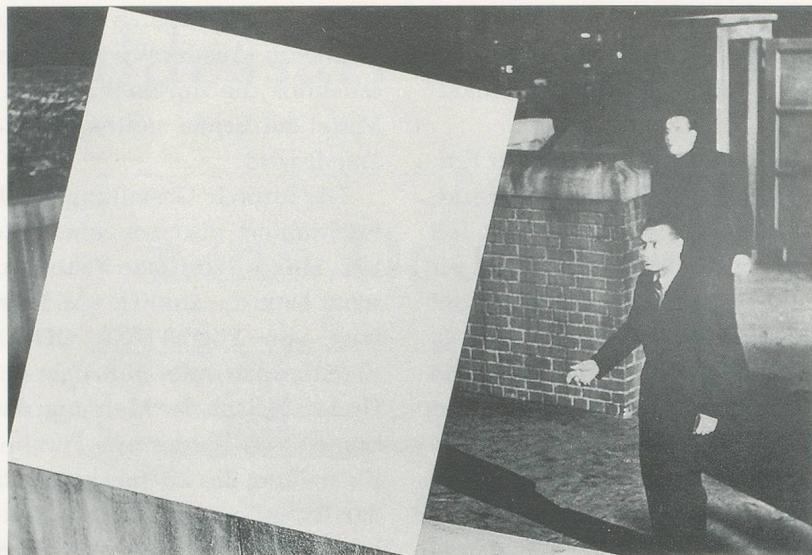
ris Bilder unverhohlen die Wirkung des «autonomen formalen Ausdrucks», während sie gleichzeitig schamlos die unreinen, form- und ausdruckslosen Mittel zur Schau stellen, mit denen diese Wirkung erzielt wird.

Die formale Gestaltung von FLOATING: COLOR funktioniert also wie ein einfacher konzeptueller Ulk, eine willkürliche Fehlinterpretation formalistischer Doktrin, ähnlich wie die erzählerische Gestaltung von FLOATING: COLOR die enthüllende Erzählung so unterläuft, dass sie sich selbst aufhebt.¹⁾ Und so bin ich der Meinung, dass diese beiden Deutungen von Baldessaris Parabel eine Kritik an der Einstellung des 20. Jahrhunderts zur Bildproduktion darstellen, welche für ihre Zeit zutiefst radikal war und auch heute noch viele verunsichert.

Um zu verstehen, weshalb dies so ist, genügt es, eines der Bilder von FLOATING: COLOR allein, ohne seine Begleiter zu betrachten. Der Bungalow steht in seiner ganzen staubigen Mimesis auf der Erde. Die Farbe schwebt im Raum davor wie ein geometrischer Engel. Die Erzählung hängt verloren und verwirrt zwischen diesen beiden Welten. Die traditionell unvereinbaren Domänen Edward Hoppers und Kasimir Malewitschs haben sich irgendwie gleichzeitig auf einer unorthodoxen Tafel eingeschrieben.

Wenn wir den Rahmen erweitern, um alle Bilder einzuschliessen, stehen wir wiederum einem Kuriosum gegenüber – diesmal mühen sich auf einer zeitlichen Tafel Truffauts Erzählweise und Stellas Serialität im ungemütlichen Gespann. In beiden Fällen sind die ungewöhnlichen Deutungen wohl durch den Jahrhunderte alten Graben zwischen den mimetischen Bildern, die die Welt beschreiben, und den formalen, die die Welt verkörpern, getrennt. Baldessaris Parabel strebt nun aber eine Aufhebung dieser Anomalien an: Zwar überwindet sie den Graben nicht, aber sie zeigt, dass das von ihm durchtrennte Territorium gar nicht existiert – dass Bilder die Welt weder beschreiben noch verkörpern, sondern dass sie sich darum streiten und uns daraus etwas lehren.

Wie seine Bilder beweisen, setzt sich Baldessari für die metaphysische Atmosphäre der Bildhaftigkeit und das bildliche Wesen der Abstraktion ein; er deutet an, dass die Domänen von Hopper und Male-



JOHN BALDESSARI, VIOLENT SPACE SERIES: TWO STARES MAKING A POINT BUT BLOCKED BY A PLANE (FOR MALEVICH), 1976, b/w photo with collage, 24 1/8 x 36"/SERIE GEWALTÄTIGER RAUM: ZWEI STARRENDE MÄNNER BRINGEN SICH AUF DEN PUNKT, WERDEN ABER VON EINER FLÄCHE BLOCKIERT (FÜR MALEWITSCH), 1976, s/w-Photo mit Collage, 61,3 x 91,4 cm.

witsch, von Truffaut und Stella überhaupt nicht unvereinbar, sondern im Gegenteil – innerhalb ihrer jeweiligen Bedeutungsrahmen – untrennbar, umfassend, stets präsent und gleichwertig sind. So muss denn jedes Bild, das die Wiedergabe des historischen Moments anstrebt, ihn einschliessen – indem es dessen Puls stoppt, dessen Naturgesetze aufhebt – und ihm dabei dieselben ausschliessenden Forderungen, dieselbe syntaktische Strenge und dieselbe schwerelose, metaphysische Stille auferlegen, welche die schwebenden Farben Malewitschs und Mondrians tragen und erkennen lassen – wobei diese nur deshalb Bedeutung erlangen, weil sie unsere Erwartungen an die bildliche Information in den Rahmen zurückwerfen.

(Diese kontrapositive These wird in Baldessaris VIOLENT SPACE SERIES: TWO STARES MAKING A POINT BUT BLOCKED BY A PLANE (FOR MALEVICH) – [«Serie Gewalttätiger Raum: Zwei starrende Männer bringen sich auf den Punkt, werden aber von einer Fläche blockiert (für Malewitsch)»] von 1976 aufgestellt. In diesem Werk wird ein Ersatzbeobachter – der Grossneffe des Soldaten des Belisarius in Davids Gemälde – in den latenten bildlichen Raum eines Malewitschs hineingesetzt, womit unsere bildlichen Erwartungen erfüllt werden.)

Baldessaris Logik ist also weder das Bild noch die Erfahrung, sondern die Grenze dazwischen, welche unsere Aufmerksamkeit auf Kunstwerke lenkt. Wie die Figur bei Henry James bemerkt, kann das Bild erst dann aufgehängt werden, wenn das Leben vom Tod eingerahmt ist. Unabhängig von ihrer Quelle oder ihrem Kontext erfüllt jede abgegrenzte Metaphorik und Aussage diese Grundbedingung der Bedeutung und bietet uns dieselbe Art interpretativer Möglichkeiten, wenn auch nicht im selben Grad. (So ist Gerhard Richters Aussage, es gebe seiner Ansicht nach Photos, die besser seien als der beste Cézanne, nicht ein Wiederaufwärmen des alten Spruches, wonach sich die Photographie der beschreibenden Funktion der Malerei bemächtigte. Im Gegenteil: Er behauptet, dass der Rahmen, ganz abgesehen von seiner Intention, mit einer Bedeutung versehen werden muss, dass eine Photographie weder mehr noch weniger beschreibt als ein Cézanne, und dass eine Photographie, wenn man ihr dieselbe interpretierende Aufmerksamkeit schenkt, das möglicherweise besser tut, was ein Cézanne am besten kann.)

Damit habe ich kurz umrissen, was ich als didaktischen Subtext von Baldessaris FLOATING: COLOR ansehe. Als solcher weicht er bloss in seiner

Lebhaftigkeit und Knappheit von der pädagogischen Stossrichtung einer Vielzahl seiner Werke der 60er und frühen 70er Jahre ab. Was FLOATING: COLOR aber von seinen Vorgängern unterscheidet und mit späteren Werken verbindet, ist der Versuch, über die kritische Aufgabe der Problemstellung hinauszugehen und den Graben auszuloten, indem er eine typologische Deutung anbietet, die eine Auflösung zumindest erahnen lässt.

An dieser Stelle sollte man sich daran erinnern, dass Baldessari sich immer mit dem Hinweis von seinen kalifornischen Zeitgenossen distanzierte, dass er gar nie so «zeitgenössisch» gewesen sei. Vielmehr fühle er sich, sagt er, in seiner kontemplativen Einsamkeit immer gedrängt, seine eigenen Leistungen mit denen der Vergangenheit – vor allem denen eines Giotto, seinem geschichtlichen Prüfstein – zu messen. Wenn man heute Baldessaris Werk überblickt, können die Gründe für seine langjährige und liebevolle Affinität zu seinem Vorgänger aus dem 14. Jahrhundert leicht ausgemacht werden. Diese äussert sich in Baldessaris Neigung zur undurchsichtig-düsteren Parabel, wie auch in seiner skeptischen, patristischen Besessenheit mit den moralischen Folgen von System, Struktur und Syntax.

Es ist zudem leicht verständlich, weshalb Baldessari in seinem freundschaftlichen Dialog mit der volkstümlichen Photographie bei deren Ehrenrettung zur Sprache des letzten grossen Malers greift, der tätig war, bevor Brunelleschis Erfindung der Zentralperspektive unversehens den «dummen Raum» der fotografischen Methode in die Bildproduktion einbrachte. Seither haben die Nachahmer und die Modernen diese Verpackung immer mit dem Inhalt verwechselt und Brunelleschis Durchbruch bei der visuell überzeugenden Umsetzung visueller Aussagen als eine implizite Bevorzugung der unmöglichen «objektiven» Beschreibung gegenüber einer unvermeidlichen, moralischen Auseinandersetzung missverstanden.

Mit Giotto als Verbündetem bemüht sich Baldessari nun schon seit beinahe zwanzig Jahren darum, dieses Missverständnis auszugleichen. Er hat ein Werk geschaffen, dessen mysteriöse, entgiftete pho-

tographische Bilder zu ihrem normativen Wesen stehen, indem sie sich mit Warnzeichen versehen, welche die dummen Räume und die Oberflächendetails unterwandern, die zum Mythos der photographischen Beschreibung beitragen. Zudem begann er in den frühen 70er Jahren diese Mittel der Zeigefinger-pädagogik sichtbar zu machen und ihnen zu ermöglichen, den Sinn seines Werkes auszudrücken, wie auch klarzumachen, was es nicht bedeutet. So dient denn die schwelende Farbe in FLOATING: COLOR nicht nur als Warnung vor der metaphysischen Stille des photographischen Raumes, sondern sie spielt ebenso auf die geistige Verbindung dieses Werkes mit seinem kontemplativen Vorläufer an, auf Giottos THRONENDE MADONNA in den Uffizien.

Ein Blick auf die THRONENDE MADONNA mit der Erinnerung an FLOATING: COLOR im Gedächtnis genügt, um diesen Zusammenhang zu sehen. Wir stehen wiederum auf der Strasse und blicken eine Treppe hoch zu einem Gebäude mit Giebeldach und dreiteiligem, offenem Portal, durch welches eine Gestalt sichtbar wird. In diesem Fall ist es eine gelasene Madonna, auf deren Knie ein rotgewandetes Christus-Kind zu sitzen scheint. Eigentlich aber schwebt es in seinem spirituellen Überschwang im Raum vor ihr – in einem Raum, der die Welt weder beschreibt noch verkörpert, der aber über die Jahrhunderte hinweg ausdrucksstark seine Existenz behauptet hat.

(Übersetzung: Margret Joss)

1) Der Autor spielt hier im englischen Originaltext mit dem Gleichklang von «tale» (Erzählung) und «tail» (Schwanz) und lässt die Erzählung sich in den Schwanz beißen, sich also gleichsam aufheben.

GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO,
DIE VEREHRUNG DER TRINITÄT
DURCH DEN HL. PAPST CLE-
MENS, um 1739, Öl auf Leinwand,
488 x 246 cm/THE ADORATION
OF THE TRINITY BY POPE
ST. CLEMENT, ca. 1739, oil on
canvas, 192 1/8 x 96 7/8".
(ALTE PINAKOTHEK MÜNCHEN)

