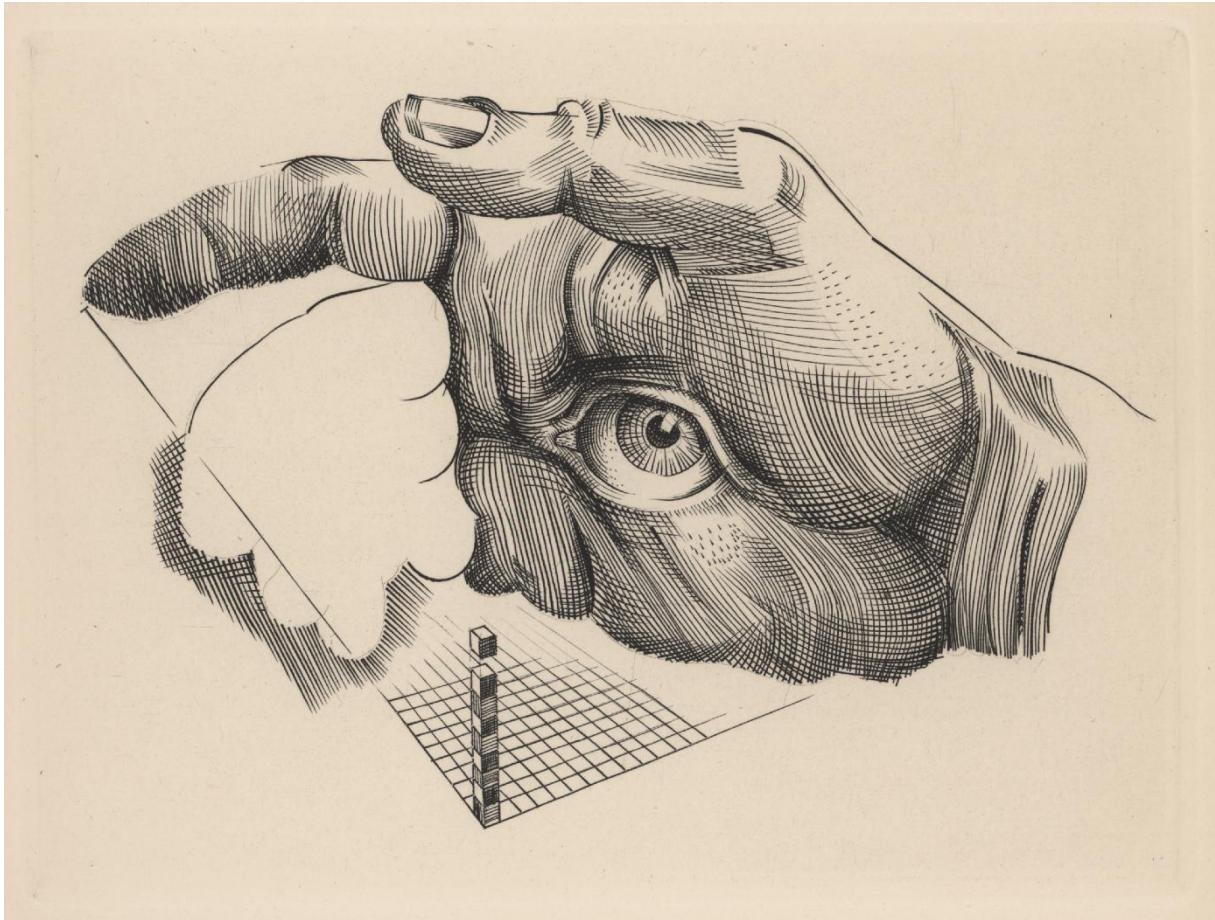


Lineal und Zirkel.

Die gestochenen Räume von Albert Flocon



Albert Flocon, *I. Je noue et je délie je donne et je refuse*, Kupferstich, 1949, 14,2 x 19,2 cm.

Masterarbeit¹ vorgelegt der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel im Fach
Kunstgeschichte (Theorie der Bildwissenschaft) von

Vinciane Vuilleumier (vinciane.vuilleumier@stud.unibas.ch)

Matrikelnnummer: 11-336-450

Erstgutachter: Prof. Dr. Ralph Ubl, Professur Neuere Kunstgeschichte

Zweitgutachter: Prof. Dr. Markus Klammer, Schaulager-Professur für Kunsttheorie

Neuchâtel, 14. August 2025.

¹ Die vorliegende Masterarbeit wurde ursprünglich in französischer Sprache verfasst und mithilfe des KI-Programms ChatGPT ins Deutsche übertragen.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	1
Kapitel 1: „Der Faden der Idee vom Konkret-Abstrakten“	6
Perspektiven, geboren im Gefängnis.....	6
Werkbetrachtung I: <i>Hommage à Gutenberg</i>	8
Von der Dialektik zwischen Abstraktem und Konkretem	10
Werkbetrachtung II: X. <i>La créatrice étincelante</i>	12
Kapitel 2: <i>La main outillée</i>	15
Die Tätigkeit als Kupferstecher.....	16
Die Begegnung mit Gaston Bachelard.....	17
Das <i>Traité du burin</i>	18
„Die abstrakteste Technik“	20
Eine moderne Sprache des Stichs.....	22
Phänomenologie der <i>main outillée</i>	23
Kapitel 3: Szenen.....	27
Drei Jahre Studium am Bauhaus	27
Das Theater Schlemmers	29
Die Fotografie am Bauhaus	32
Werkbetrachtung III: III. <i>J'écarte de ma terre tout fardeau stérile</i>	33
Das Schachbrett des perspektivischen Raums.....	35
Werkbetrachtung IV: <i>Topo-Graphies</i>	40
Die Poetik des Unendlichen	44
Kapitel 4: Den Raum fragmentieren	46
Werkbetrachtung V: <i>La poursuite</i>	47
Das Verflechten des Blicks	49
Werkbetrachtung VI: <i>Dimensions</i>	51
Kapitel 5: Kurvilineare Perspektive	55
Werkbetrachtung VII: <i>Paysage tordu</i>	58
Werkbetrachtung VIII: <i>Le pur regard</i>	62
Kapitel 6: „Les rêves de la raison“.....	63
Onirisme géométrique.....	66
Werkbetrachtung IX: <i>Nœuds</i>	68
Ein Bruder im Geiste: Escher.....	71
Das Netz und das Gewebe	73
Werkbetrachtung X: <i>Für einen Apfel</i>	76
Schlussfolgerung	78

„Ich habe versucht zu sehen, wie ich sehe – sowohl in mir selbst als auch ringsum. Vor allem aber habe ich versucht zu verstehen, was ich zu sehen gebe; wie sich diese Spiele der traumhaften Geometrie in Gang gesetzt haben, warum ich von dieser kalten Wut befallen bin, warum mich meine galoppierende Vernunft dazu treibt, die stabilen, beruhigenden, uralten Bilder zu verformen, zu verwandeln, zu vernichten.“²

Einleitung

Im Paris der Nachkriegszeit, in einer Epoche, in der lyrische Abstraktion und informelle Malerei die Kunstszenen dominieren, entdeckt ein ehemaliger Bauhausschüler – seit 1933 in Frankreich – die Strenge des Kupferstichs mit dem Grabstichel. Auf Kupferplatten bannt er Fragmente konstruierter, perspektivisch angelegter Universen. Albert Mentzel (1909–1994) – während des Zweiten Weltkriegs nahm er den Mädchennamen seiner Großmutter, Flocon³, an – entwickelte ab Ende der 1940er-Jahre ein grafisches Werk, das sich bewusst gegen die zeitgenössischen Strömungen stellte. Er bevorzugte die Zeichnung, während die künstlerische Mode auf die Erforschung von Texturen und Farbkompositionen setzte; er sah im Handwerk und in der manuellen Arbeit den Kern des künstlerischen Schaffens – im Gegensatz zu den konzeptuellen Strömungen, die in den 1960er-Jahren einen Wendepunkt in der zeitgenössischen Kunst markieren sollten – und suchte seine formalen Vorbilder in den Erbschaften der Renaissance, entgegen der modernistischen Ablehnung des illusionistischen Perspektivraums seit dem späten 19. Jahrhundert. Für den Katalog der Ausstellung Albert Flocon. *Une poétique de la vision. Du Bauhaus à la perspective curviligne* (1992) hebt der Kurator Joseph Abram die Schwierigkeit hervor, die zeitgenössische Kunstkritik habe, Flocons Werk zu erfassen und dessen Interesse wie auch seine besondere Modernität zu erkennen: „Die meisten Kritiker sind irritiert, sie glauben hier eine ‚Gleichgültigkeit‘ (die sie manchmal als

² Albert Flocon, „Un artiste devant la psychanalyse“, Vortrag, gehalten bei der ORTF, 1962: Typoskript, S. 9. Archives Albert Flocon, IMEC, 562FLN/11.

³ «Der Mädchenname meiner Großmutter, Flocon, spielte in meiner kindlichen Folklore eine gewisse Rolle, denn im kleinen Salon des Hauses in Zwickau sah ich einen Stich, der einen Louis-Ferdinand Flocon darstellte. (...) Später erfuhr ich, dass er ein Onkel meiner Großmutter gewesen war und – als einziger Sozialist neben Louis Blanc – zum Mitglied der provisorischen Regierung gewählt worden war, die aus der Revolution von 1848 hervorging. (...) Diese Revolutionen von 1848 haben also in meiner persönlichen Geschichte ein gewisses Gewicht, denn viel später, nach 1939, im Zweiten Weltkrieg, als ich einen Namen wählen musste, der nicht allzu deutsch klang, kam mir der Name Flocon ganz natürlich in den Sinn. Und es gefiel mir doppelt – mir, einem ehemaligen linken Aktivisten – zugleich den Namen meiner Großmutter, die ich so sehr geliebt hatte, und den dieses Pariser Revolutionärs zu tragen, der ein Jahrhundert vor mir gelebt hatte.» Flocon, Albert, *Points de fuite*, tome I 1909–1933, Neuchâtel: Ides et Calendes, 1994, S. 39–41.

,Widerstand‘ deuten) gegenüber der modernen Kultur zu erkennen. Flocons Werk scheint etwas gegen den Strich zu bürsten, und sein Weg scheint sich entfernt zu haben ... Diese leichte ‚Irritation‘ angesichts von ‚Bildern‘, die nicht dem entsprechen, was man von einem ehemaligen Bauhäusler erwarten würde, diese vermeintliche Abweichung von der Tradition Albers’, Klees oder Kandinskys, verdient hier eine Klärung. Denn vielleicht ist es gerade das, was man zunächst als Distanz wahrnimmt, was das Werk Flocons so interessant macht.“⁴

Dass man Flocon als antimodern bezeichnen kann, liegt vor allem daran, dass er sich dem in seiner Zeit vorherrschenden Wertekanon der Kunst – Zufall und Spontaneität, Geistiges und Unbewusstes, Informel und Readymade – bewusst verweigerte. Für ihn stellte dieser Kanon ein ästhetisches und ideologisches Korsett dar, dem sich nur derjenige beugte, der auf die Anerkennung der Kritiker aus war. Doch die Kunstkritik ist voreingenommen und neigt häufig zu einer ästhetischen Ideologie, wenn Kritiker die Ambitionen künstlerischer Manifeste übernehmen. Nach nahezu einem Jahrhundert der Entwicklung der modernen Kunst markiert der Übergang zur zeitgenössischen Kunst das Ende des Zeitalters der Manifeste. Die Kunstszenen, die sich selbst einst innerhalb jenes hegelischen Telos der Kunst verortete, vollzieht einen Paradigmenwechsel. Die stetig wachsende zeitgenössische Kunstproduktion schafft stattdessen einen Raum, in dem vielfältige und auseinandergehende künstlerische Positionen nebeneinander bestehen, geprägt von der Eigenart der einzelnen Persönlichkeiten: Jeder Künstler wählt bewusst die Materialien und Techniken, die sein künstlerisches Anliegen am besten zum Ausdruck bringen. So koexistieren das Alte und das Neue, vgl. etwa die zahlreichen zeitgenössischen Strömungen mit dem Präfix „Post-“ oder „Neo-“, die frühere Ästhetiken aufgreifen.

Flocon war der Ansicht, dass die frühen Forderungen der modernen Kunst, die akademische Ästhetik zu überwinden – jene, die auf illusionistischem Perspektivraum und naturgetreuer Darstellung der Anatomie beruhte – die künstlerische Praxis zwar geöffnet und bereichert hatten. In seiner Zeit jedoch waren sie zu dogmatischen Gemeinplätzen geworden, von denen man sich ebenso befreien müsse. So also die Zeichnung, die Geometrie, die Perspektive und der Grabstichel: vier Embleme jener im akademischen Kunstverständnis fortlebenden, auf das

⁴ Abram, Joseph, « Une poétique de la vision. Du théâtre du Bauhaus à la perspective curviligne », in : École des Beaux-Arts de Metz (Hg.), Albert Flocon. Eine Poetik des Sehens. Vom Bauhaus zur kurvilinearen Perspektive = *Une poétique de la vision. Du Bauhaus à la perspective curviligne*. Metz: École des Beaux-Arts de Metz, 1992, S. 10.

Renaissance-Ideal zurückgehenden Traditionen, die von den Avantgarden überwunden wurden, vier Verankerungen, die Flocon einsetzt, um ein Œuvre zu entwickeln, in dem der Druck ebenso sehr über die Seitengestaltung wie über die räumliche Anlage der Linien nachdenkt, in dem Gefühl und Vernunft einen Mittelweg finden, in dem sich die Vernunft sogar anschickt zu „träumen“ und Brücken schlägt zwischen jenen beiden von der Moderne so klar getrennten Bereichen: Kunst und Wissenschaft. Joseph Abram betont, wie wichtig es für das Studium von Flocons grafischem Werk ist, sich zu vergegenwärtigen, dass deren Anlage keineswegs zufällig ist: „Um auf einer solchen Analyseachse voranzukommen, muss man zunächst akzeptieren, dass sein Werk das Bild nicht als autonomen Wert begreift, sondern es sich gleichzeitig im Raum der Texte und Traktate konstruiert (deren ‚erweiterter‘ Gegenstand – sei es Gravur oder Geometrie – sich fast immer auf die ‚Seitengestaltung‘ und die ‚Darstellung‘ bezieht).“⁵

Skizzieren wir kurz die wichtigsten Stationen im Leben Flocons: Geboren 1909 in Köpenick bei Berlin als Sohn eines Ingenieurs, der ein Unternehmen zur Herstellung von Elektrizitätszählern leitete, zeigte er früh Interesse an Geometrie, später – während seiner Schulzeit an einem reformpädagogischen Landerziehungsheim in Haubinda – für handwerklicher Arbeit und die Renaissance. 1927 trat er als Student in das Bauhaus ein, wo er drei Jahre verbrachte, bevor er in Berlin als freischaffender Grafiker tätig wurde. 1933 emigrierte er mit seiner jüdischen Ehefrau Lou und dem ersten Kind nach Paris, setzte dort seine Arbeit im Bereich der Werbegrafik und Illustration fort und entwickelte parallel, als Autodidakt, eine malerische Praxis. 1939 wurde er als Ausländer interniert, schloss sich bis 1941 der Fremdenlegion in Algerien an und lebte danach in der Freizone, in Pibrac bei Toulouse, wo er sich mit kleineren Rahmenarbeiten und Gouachen, die er in kleinen Galerien ausstellte, über Wasser hielt. 1944 wurde er von der Gestapo verhaftet und verbrachte mehrere Monate im Gefängnis Saint-Michel in Toulouse, wo er erstmals mit der Perspektive experimentierte. Nach Kriegsende erkundigte er sich nach Publikationsmöglichkeiten für seine Serie und entdeckte dabei die Arbeit mit dem Grabstichel. Damit begann seine Laufbahn als „Graveur-Perspektivist“, die er parallel zu seiner Lehrtätigkeit an der École Estienne (1954–1964) verfolgte – einer renommierten öffentlichen Hochschule in Paris für grafische Künste, Buchgestaltung,

⁵ Abram, Joseph, *Une poétique de la vision*, S. 10.

Typografie und Design – dann an der École nationale supérieure des beaux-arts (1964–1979), wo er den Lehrstuhl für praktische Perspektive innehatte.

Vier Jahrzehnte lang entwickelte er ein grafisches Werk, das von einer Poetik des Raumes und seiner Darstellung geprägt ist – einem hybriden Raum zwischen der realen, erlebten und konkreten Dimension und dem zweidimensionalen Raum der Typografie bzw. dem dreidimensionalen der Perspektive. Er veröffentlichte Alben mit Druckgrafiken, handwerkliche Editionen, die nie mehr als zweihundert Exemplare umfassten, pflegte eine enge Freundschaft mit dem Philosophen und Erkenntnistheoretiker Gaston Bachelard, führte einen intensiven Briefwechsel mit einem zeitgenössischen *Bruder im Geiste*, M. C. Escher, und arbeitete ab Ende der 1960er-Jahre mehrfach mit dem Bauhaus-Archiv in Berlin zusammen. Die Vorherrschaft der lyrischen Abstraktion in der Nachkriegszeit und der Wendepunkt zur zeitgenössischen Kunst in den 1960er-Jahren bildeten keinen fruchtbaren Boden für die Rezeption seines Werks und der von ihm verfolgten Themen; die Literatur zu seiner Person ist bis heute spärlich. Dennoch entfaltet sein grafisches Œuvre eine eigenständige Modernität, die sich nicht hinter den von der damaligen wie der heutigen Kritik gefeierten Strömungen verstecken muss. Dies zeigt sich in der Art, wie es die zentrale Frage der „Bildwerdung“ von Räumen angeht und die Spannung zwischen Abstraktem und Konkretem, die im Kern der Darstellungspraxis liegt, auslotet. In der Druckgrafik, eingebettet in ein Buch, eröffnet es zudem einen Reflexionsraum über die Funktionen des Bildes zwischen Vernunft und Gefühl. Schließlich entwirft es eine Matrix möglicher Raumbezüge, die man als phänomenologisch bezeichnen könnte.

In dieser Studie wollen wir Flocons grafisches Werk entlang des roten Fadens der Raumdarstellungen betrachten: Das erste Kapitel, *Der Faden der Idee vom Konkret-Abstrakten*, setzt diese innere Spannung der Darstellung als allgemeinen Rahmen seiner Arbeit, eine Spannung, die sein gesamtes Œuvre reflexiv durchzieht; das zweite Kapitel, *La main outillée*, entwickelt die poetisch-phänomenologische Philosophie seiner Arbeit, wie er sie im *Traité du burin* von 1952 darlegt, und bietet Gelegenheit, den Einfluss der Gedanken Gaston Bachelards herauszustellen; die drei folgenden Kapitel – *Szenen*, *Den Raum fragmentieren*, *Kurvilineare Perspektive* – sind jeweils um zwei Druckgrafiken zentriert und zielen darauf ab, anhand detaillierter Werkbetrachtungen zu zeigen, wie Flocon mit der Raumdarstellung und dem Blick des Betrachters spielt, indem er jene vermeintliche Distanz zwischen Auge und Bild sensibilisiert und die Denkarbeit würdigt, die die Kontemplation seiner Blätter erfordert;

schließlich widmet sich das sechste Kapitel, *Die Träume der Vernunft*, Flocons geometrischer Leidenschaft – einer surrealen Geometrie, in der klare Figuren und Regeln, weit davon entfernt, die Vorstellungskraft zu beschränken, ihr Traumöffnungen bieten, in denen sich Meditationen über Raum, Zeit und Existenz verweben.

Mit diesem sechsstufigen Parcours wollen wir die gesamte Modernität von Flocons künstlerischen Vorschlägen aufzeigen, den kraftvollen und originellen Stil, mit dem er zugleich das Erbe der Renaissance und die Bauhaus-Moderne aufgenommen hat, sowie die zahlreichen Resonanzen betonen, die sich zwischen seinem Werk und zeitgenössischen Strömungen entdecken lassen – weniger im Bereich der Kunst als vielmehr in den Geisteswissenschaften. Dort hat insbesondere die phänomenologische Tradition, etwa in der Gestalt eines Merleau-Ponty, die Beziehung des Subjekts zum Raum grundlegend neu gedacht, indem sie das *punctum* des Auges durch den verkörperten Leib ersetzte. Und hier haben Philosophie (Merleau-Ponty), Psychoanalyse (Lacan) und Kunstgeschichte (Damisch) neue Perspektiven auf traditionelle Gegenstände eröffnet, indem sie unter anderem aus der Wissenschaft stammende topologische Konzepte – Borromäischer Knoten, Möbiusband und Verschlingungen – als operative Denkfiguren übernommen haben. Gerade in Flocons Werk finden wir räumliche Figurationen, die sowohl diese phänomenologische Dimension der Beziehung zum Raum verkörpern als auch solche aus der mathematischen Topologie entlehnten Figuren aufgreifen – Motive, die in seinen Kupferstichen wiederkehren und ihnen ihre unverwechselbare Modernität verleihen.

Als Methode haben wir gewählt, unsere Untersuchung um die visuelle Analyse eines Korpus von Kupferstichen zu strukturieren und den Schriften Flocons, die zum größten Teil nicht online zugänglich sind und zu denen es nur eine bescheidene und schwer verfügbare Literatur gibt, einen bedeutenden Platz einzuräumen⁶. Unsere Studie möchte somit die visuelle Analyse und den biografischen Kontext mit der „Inszenierung“ von Flocons eigenen Worten verbinden. Für unser Korpus haben wir zudem bevorzugt Blätter ausgewählt, deren Originale wir selbst studieren konnten. Der rote Faden unserer Fragestellung, die auf das Thema Raum zentriert

⁶ Wir konnten die in der Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), Caen aufbewahrten Archiv Flocons einsehen. Einige der Zitate aus Artikeln oder Vorträgen stammen aus den dort erhaltenen Manuskripten. Zudem haben wir an verschiedenen Stellen einzelne Zitate aus seinen zahlreichen Notizbüchern aufgenommen.

ist, veranlasste uns, aus den sechs uns zur Verfügung stehenden Alben insbesondere drei zu wählen: *Perspectives* (1948), *Topo-Graphies* (1961) und *Entrelacs* (1975).

„Meine Bücher, die meisten mit Miniauflagen von 60 bis 200 Exemplaren, kreisen fast immer um die Fragen, die die Darstellung (in jedem Sinn des Wortes) von Raum aufwirft: Lebensraum, physikalisch-geometrischer Raum und schließlich der Bildraum oder die Bildwerdung von Räumen; das sehr reiche Theater des Raums, ein lächerlicher Spiegel des gelebten Theaters. *Ein kleines Welttheater.*“⁷

Kapitel 1: „Der Faden der Idee vom Konkret-Abstrakten“

„Ich liebte es, die Rationalität bis an ihre Grenzen zu treiben; jenseits davon bleibt immer noch genug Geheimnisvolles.“⁸

Perspektiven, geboren im Gefängnis

1948 veröffentlichte Flocon sein erstes Album mit Druckgrafiken unter dem Titel *Perspectives*⁹. In seiner Autobiografie *Points de fuite* beschreibt er die Umstände, unter denen die Serie von Zeichnungen entstand, die den Kern dieses Albums bilden sollte. 1944 wurde er zusammen mit seiner Frau Lou und einer seiner Töchter von der Gestapo verhaftet. Er selbst kam in das Gefängnis Saint-Michel in Toulouse. Seine Frau und seine Tochter gehörten zum letzten Transport nach Auschwitz, wo sie den Tod fanden. Während der Haft erhielt Flocon Papier und Bleistift, um im Auftrag deutscher Offiziere zu zeichnen: „Ich war zum offiziellen Künstler der Schließer geworden. Ich hatte immer etwas Papier, Bleistifte, einen Spitzer und einen Radiergummi zur Verfügung; ich konnte auch außerhalb der Zeit zeichnen, die ich damit verbrachte, die Gesichter all jener zu reproduzieren, die uns bewachten.“¹⁰

Er begann, mit dem wenigen noch vorhandenen Papier sehr präzise kleine Zeichnungen anzufertigen: „Ich habe also präzise gezeichnet, mit exakten, dichten Schraffuren und sogar mit Punktierungen, um schöne Abstufungen zu erzielen.“¹¹ Bald konstruierte er auf dem Blatt Objekte in Perspektive. Die Tiefe, die einige von einem zentralen Punkt ausgehende Linien

⁷ Flocon, Albert, *Points de fuite*, II, S. 433.

⁸ Flocon, Albert, « Main ouvrière et main rêveuse », Entretien avec Gil Jouanard, in : *Bachelard ou le droit de rêver*, Solaire 10, 1983, S. 64.

⁹ Paul Éluard, *Perspectives. Gedichte zu Kupferstichen von Albert Flocon*, Paris: Maeght Éditeur, 1949.

¹⁰ Flocon, *Points de fuite*, II, S. 131.

¹¹ Flocon, *ebd.*

erzeugten, wurde für ihn zu einem Mittel der Flucht: „Im Gefängnis leidet man natürlich an Klaustrophobie und sehnt sich in die Weite. Wie oft habe ich mich an das Gitter der Zelle geklammert, um über das Vordach hinaus, durch den schmalen Spalt, durch den Luft und Licht eindrangen, Häuser in der Ferne zu sehen.“¹² Besonders der Gedanke an den Fluchtpunkt half ihm, sich über den Gefängnisraum hinaus zu projizieren. Beim Zeichnen konnte er nicht nur den fernen, seinem Blick entzogenen Horizont entwerfen, sondern auch eine andere Welt – eine imaginäre Welt aus klaren Formen, weißen Flächen und rationaler Ordnung, die er auf dem Papier verwirklichte. So tauchte Flocon in das Universum der Perspektive ein. Er experimentierte mit bescheidensten Mitteln unter Bedingungen, in denen Perspektive nicht nur eine geometrische Übung war, sondern ein notwendiger Versuch zur Flucht – praktischer als theoretischer Natur.

Nach seiner Entlassung nahm er die Zeichnungen mit und ergänzte sie in Paris um weitere Blätter, sodass daraus eine geschlossene Serie entstand. Aus den Experimenten mit dem perspektivischen Aufbau entwickelte sich auch die Idee, einen Aufsatz über die Perspektive zu verfassen, den er den Zeichnungen beifügen wollte. Auf der Suche nach einem Verleger traf er schließlich den Kunstverleger Georges Visat. Dieser machte ihn mit der Technik des Grabstichels vertraut. Mehrmals musste er üben, um gerade und sichere Linien zu gravieren und die Kupferplatte sauber zu entgraten. Doch diese erste Begegnung mit dem anspruchsvollen Werkzeug überzeugte ihn sofort: Es war genau das Medium, das seinen Zeichnungen entsprach und der Präzision, die er sowohl in seiner künstlerischen Praxis als auch in seinen grafischen Kompositionen anstrebte.

Das Album *Perspectives* erschien im Verlag Maeght und wurde von zehn Gedichten Paul Éluards begleitet. Nach den damals üblichen verlegerischen Gepflogenheiten wurde Flocon geraten, einen bekannten Autor zu finden, der seine Druckgrafiken mit Texten ergänzte – für einen völlig unbekannten Künstler wie ihn sei es undenkbar, das Werk mit einem eigenen Text zu versehen. Diese Konventionen erschienen ihm, wie er in seinen Notizbüchern jener Jahre mehrfach festhielt, ebenso restriktiv wie demütigend. Mehrmals – etwa im kleinen Katalog zur Ausstellung *Nature et méthode*, die er 1948 zusammen mit seinem Freund Yersin bei Colette Allendy organisierte – bestand er in der Vorrede ausdrücklich auf seinem Recht, sich selbst

¹² Flocon, *ebd.*, S. 132.

vorzufassen. Sein zurückhaltender Charakter, sein im politisierten Milieu des Bauhauses geprägtes, durch die Mitgliedschaft in der Kommunistischen Partei geformtes Bildungsverständnis und seine Abneigung gegenüber den gesellschaftlichen Verpflichtungen, die für eine künstlerische Karriere unerlässlich waren¹³, bewogen ihn schließlich dazu, eher auf eine Laufbahn im Lehramt zu setzen und seine freie Zeit der Arbeit an seinem malerischen und grafischen Œuvre zu widmen.

Bevor wir zur ersten Werkbetrachtung, *Hommage à Gutenberg*, übergehen, sei daran erinnert, dass Flocon seit dem Abschluss seiner Studien am Bauhaus als Grafiker und Illustrator tätig war – zunächst in Berlin, dann, ab seinem Exil 1933, in Paris. In den 1930er Jahren schaffte er sich die nötige Ausrüstung zum Malen an, doch da die Materialien teuer waren, arbeitete er häufig lieber mit der Feder. Er nahm an Aktzeichensitzungen teil und vertiefte dabei sowohl sein Interesse als auch seine Neugier für die künstlerische Praxis, während er zugleich Werbegrafiken anfertigte. Obwohl er der künstlerischen Bildgestaltung – der Erfindung und dem Ausdruck – deutlich den Vorzug gab, schätzte er auch den „konstruktiven“ Aspekt der Werbegrafik sehr. Es bereitete ihm Freude, seine Kompositionen mit Lineal und Zirkel zu entwerfen. Diese konstruktive Strenge der Bildgestaltung sollte sich durch sein gesamtes Schaffen ziehen – sowohl in seinem Interesse an der Perspektive als auch in der Konstruktion geometrischer Objekte auf der Fläche des Papiers.

Werkbetrachtung I: *Hommage à Gutenberg*

So beschreibt er die Entstehung der Zeichnung, die er später unter dem Titel *Hommage à Gutenberg* (Abb. 1) in Kupfer stach: „Die allererste Zeichnung, die ich in der Zelle anfertigte, waren Variationen über den Ausruf AH. Zunächst ganz normal geschrieben, dann in ägyptischen Versalien, die sich um eine Rotationsachse drehten und so einen recht amüsanten Kegel bildeten; anschließend dasselbe AH, als Perspektive gezeichnet, die sich gleichzeitig verkleinert und verdreht; schließlich wie eine Briefmarke, wie ein Stempel mit Griff und einem kleinen Knopf, der Ober- und Unterseite des Stempels anzeigt. Dieses AH war nur ein Ausruf

¹³ „Um ‚bekannt‘ zu werden, genügt es nicht, sich hin und wieder dem Votum seiner Kollegen zu stellen. Um ‚bekannt‘ zu sein – das heißt zu verkaufen und davon zu leben –, muss man sich zu einem äußerst beschwerlichen gesellschaftlichen Leben zwingen, man muss sich zeigen. Man muss unermüdlich umfangreiche Post mit Einladungskarten durchsehen und an möglichst vielen Vernissagen teilnehmen. Nicht, um die Werke eines befreundeten Kollegen zu sehen, sondern um seinen Kopf unter andere spazierende Köpfe zu mischen, die uns andernfalls vielleicht vergessen könnten.“ Carnet 33.7, FLN 1947–48, Archive Albert Flocons, IMEC, Caen.

des Erstaunens, ein Seufzer, ein unterdrückter Atemzug; erst viel später kam mir der Gedanke, dass es auch die Initialen von Hitler waren.“¹⁴

In dieser Komposition begegnen sich die Buchstaben „a“ und „h“ in ihren typografischen Erscheinungsformen: einerseits als grafisches Zeichen auf der Seite – das Ergebnis des Druckprozesses – und andererseits als dreidimensionales materielles Werkzeug, das als Matrize dient. Der Buchstabe H in der rechten unteren Ecke gibt den Ton an: Aus dem dreidimensionalen H, das die Signatur des Künstlers und das Datum trägt, löst sich ein zweidimensionaler „Aspekt“ des Objekts heraus – eine Abstraktion, deren Inneres das feine Raster jenes Millimeterpapiers zeigt, das im technischen Zeichnen verwendet wird. Der Druck präsentiert kein geschlossenes Bildfeld, sondern vielmehr die Arbeitsfläche des Künstlers: Jedes Objekt projiziert durch seinen Schatten oder sein Volumen einen eigenen kleinen Raum auf diese Fläche; doch die Objekte stehen in keiner übergeordneten Beziehung zueinander, sondern erscheinen ohne verbindende Struktur – sie sind nebeneinandergestellt oder überlagert, ohne einer höheren Ordnung zu unterliegen.

Es handelt sich um die erste Zeichnung Flocons, die zu einem Druck wird. Obwohl sie Mitte der 1940er-Jahre entstand, enthält sie bereits im Keim mehrere Themen und Motive, die später in seinem grafischen Werk eine zentrale Rolle spielen werden: das Fragment bedruckten Papiers als Ausdruck seines Interesses an der Typografie – insbesondere an ihrer Darstellung innerhalb seiner Druckgrafik als abstrakter Raum; das vertiefte H und das entsprechende erhabene H als Symbole des Tiefdruckverfahrens selbst; die Nebeneinanderstellung von Objekten in unterschiedlichen Perspektiven, ohne Unterordnung unter einen übergeordneten Raum, der sie kohärent ordnet; das sich krümmend fortsetzende „a“ wie ein Gummigegenstand – eine Anspielung auf die „Geometrie aus Gummi“ der Topologie, die für ihn zu einem wichtigen Reflexions- und Gestaltungsmotiv wird; das mittige H auf einer geprägten Fläche als Idee der Darstellung einer Bildebene, die im Bildraum verformt ist – ein Motiv, mit dem er mehrfach spielt (insbesondere bei der Darstellung eines Gesichts oder einer menschlichen Figur); und schließlich das H-Band im oberen Register, ein Motiv, das er bereits in *Perspectives* variiert und das später zu seinen Erkundungen des Möbiusbandes führt.

¹⁴ Flocon, *Points de fuite*, II, S. 132.

Von der Dialektik zwischen Abstraktem und Konkretem

Der Ursprung des Buchdrucks liegt im geschnittenen typografischen Zeichen, im metallenen, dreidimensionalen Buchstaben: Aus der handschriftlichen Schrift abstrahiert, gewinnt der Buchstabe in der Materialität des typografischen Letternkörpers erneut konkrete Gestalt – und ermöglicht es zugleich, den handschriftlichen Text von seinem einzigartigen Träger zu lösen. Der Buchdruck operiert auf zwei Ebenen: Auf der konkreten Ebene sind die Buchstaben materielle Lettern, die sich frei kombinieren lassen; auf der abstrakten Ebene macht er es möglich, Texte zu drucken und weit zu verbreiten – sie also aus ihrer einmaligen, handschriftlich-materiellen Bindung zu lösen und als Zeichen zirkulieren zu lassen.

Die Schriftsprache selbst ist bereits eine Abstraktion der gesprochenen Sprache; sie erlaubt es, diese aus ihrem situativen Kontext zu lösen und als Information zirkulieren zu lassen, unabhängig von den materiellen Bedingungen der Äußerung. Wenn die Sprachwissenschaftler des 20. Jahrhunderts, von de Saussure bis Benveniste, die Sprache als das abstrakteste semiotische System betrachten, dann tun sie dies in Bezug auf ihre schriftliche Form – als abstraktes Zeichen, gefasst in einem synchronen System, also außerhalb eines konkreten Gebrauchs im Kontext der Äußerung. Die Geometrie hat eine ähnliche Entwicklung durchlaufen: Geometrische Theoreme wurden aus der konkreten Erfahrung der Vermessung der Welt abstrahiert. Dieses Wissen entspringt der lokalen, gegenständlichen Praxis des Messens, gewinnt jedoch im Prozess der Abstraktion eine universelle Gültigkeit, die es erlaubt, es jederzeit zu reaktivieren und auf neue konkrete, lokale Situationen anzuwenden.

Diese Dialektik zwischen Abstraktem und Konkretem durchzieht sowohl Flocons Werk als auch sein Denken. Für ihn ist die Kunst ein Ort, an dem diese Dialektik unmittelbar erprobt wird – und damit eine Form der Erkenntnis. Genau diesen Status verteidigt er für die künstlerische Arbeit. Über die einzelnen Bereiche menschlicher Tätigkeit hinaus – Schriftsprache und Linguistik, Geometrie, Kunst – bildet diese Dialektik den Kern der Geistesgeschichte: Auf eine erste Abstraktion aus der konkreten Erfahrung von Welt und Material folgt stets eine erneute Konkretisierung dieser Abstraktionen. Dies gilt selbst für die Wissenschaft, den Inbegriff des Abstrakten, die ihre nicht-anschaulichen mathematischen Konstruktionen – etwa in der modernen Physik – in den Geräten und Apparaturen der experimentellen Forschung materialisiert.

Dieses Wechselspiel zwischen Abstraktem und Konkretem steht im Zentrum von Flocons Leben und Praxis. Er sieht den Künstler als Handwerker, als manuellen Arbeiter – darin liegt sein Selbstverständnis. Seine Werke sind handwerklich hergestellte Buchobjekte, die vor allem materielle Dinge sind – mit Gewicht, Textur, Format –, noch bevor sie Texte sind. Seine Kupferstiche, für ihn das „abstrakte Medium“, da sie sich allein des Strichs bedienen, bestehen aus geometrischen Objekten – rein abstrakten Gebilden, die er jedoch in der Kupferplatte verankert und konkretisiert.

Bachelard sah in dieser Spannung zwischen Abstraktion und Konkretion in Flocons Stichen den eigentlichen Ort des „Projekts“ – in Analogie zum wissenschaftlichen Projekt, diesem Zwischenraum zwischen Subjekt und Objekt¹⁵, Ort einer dynamischen Dialektik: „Ja, ich stelle mir vor, dass eine Platte wie diese die Philosophie der Arbeit verdeutlicht. Sie ist konkreter als der Plan eines Architekten, aber abstrakter als ein vollendetes Werk. Hier ist der Stich ein Moment der Arbeit, der Augenblick, in dem das Werk voranschreitet, das Projekt Gestalt, die Gestalt Form annimmt. Also eine abstrakt-konkrete Platte.“¹⁶ Rheinberger ergänzt: „Bachelard trifft hier einen Aspekt des Werkes von Flocon auf sehr präzise Weise. Flocon verlässt zwar nie den Rahmen des Figürlichen, geht aber so abstrakt-geometrisch mit ihm um, dass man zuweilen die Orientierung zu verlieren meint. Es wird jedenfalls nicht abgebildet, sondern entworfen. Ein Prozess wird zur Darstellung gebracht.“¹⁷

Jedes Bild ist eine Abstraktion, selbst das figurativste. In der projektiven Geometrie hängt das Ergebnis einer Projektion stark von den ausgewählten Invarianten ab. Ebenso verhält es sich in der Kunst: Zwei Bäume – der eine realistisch, der andere abstrakt dargestellt – sind gleichermaßen Abstraktionen, die auf dem Papier konkretisiert werden. Denn beide sind das Resultat eines Prozesses der Auswahl und Modellierung. Zu dem Baum-Diptychon, das er in *Topo-Graphies* (1961) sticht – ein geometrischer und ein realistischer Baum – bemerkt Flocon: „Die Idee des Baumes verstärkt sich mit jedem Stich des Burins. Was muss man also tun, um

¹⁵ „So hat das sich in der Ausführung befindliche Projekt (das materielle Projekt) letztlich eine andere zeitliche Struktur als das intellektuelle Projekt. Das intellektuelle Projekt unterscheidet sich sehr oft zu stark von der Ausführung. Es bleibt das Projekt eines Chefs, der den Ausführenden Befehle erteilt. Es wiederholt häufig die hegelische Dialektik von Herr und Knecht, ohne von der Synthese zu profitieren, die in der Beherrschung der Arbeit liegt – einer Beherrschung, die nur in der Arbeit gegen den Widerstand der Materie erworben wird.“ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris: José Corti, 1948, S. 28.

¹⁶ Bachelard, Gaston, *Châteaux en Espagne*, Paris : Cercle Grolier, 1957, S. 26.

¹⁷ Rheinberger, Hans-Jörg, *Der Kupferstecher und der Philosoph: Albert Flocon trifft Gaston Bachelard*, Zürich/Berlin: Diaphanes, 2016, S. 100.

eine reine Idee, den abstrakten Baum, freizulegen? Zunächst: Wovon abstrahiere ich eigentlich? Aber ich abstrahiere ständig. Ich abstrahiere die meisten Eigenschaften des sichtbaren Baumes. Ich behalte ein Minimum. Das, was ich brauche, um meinen Baum zu gravieren, um ihn auf einer Seite wachsen und dort Wurzeln schlagen zu lassen. Um daraus ein Bild zu machen. Ich stelle ihn mir aktiv vor.“¹⁸

Und wenn das Unendliche konkret wurde, als es zu einem geometrischen Punkt wurde, dann kann man sagen, dass Flocon zeitlebens mit dieser Dialektik von Abstraktem und Konkretem experimentiert hat – sowohl als Grundlage für die Konstruktion des gedruckten Bildes als auch als Gegenstand der Reflexion. Es handelt sich um eine Meditation über das „Denken der Gravur“ – um den von Hubert Damisch geprägten Ausdruck „pensée de la peinture“ in eine andere Richtung zu verschieben.

Werkbetrachtung II: X. *La créatrice étincelante*

Dieses Blatt aus *Perspectives* (Abb. 2) zeigt in einem von einer feinen Konturlinie umschlossenen Raum, der durch eine linienlose Horizontlinie in zwei Register geteilt ist – unten ein Negativraum als Boden, oben ein Himmel mit horizontaler Schraffur –, verschiedene, in keiner erkennbaren Beziehung zueinanderstehende Elemente, wie in einer surrealistischen Collage. Ein unvollständiger Holzrahmen, aus zwei grob behauenen Brettern bestehend, fasst den linken Bildrand und die Hälfte des oberen Bildrandes ein. Er scheint sich vor die Bildfläche in unsere Richtung zu schieben. Eine Kugel schwebt vor diesem Rahmen und wirft ihren Schatten auf eine geneigte Fläche unter ihr. Am Boden: ein Raster aus rechten Winkeln, wie eine Wiese aus geometrischen Halmen; daneben eine aus zwei Fluchtpunkten konstruierte Teilarchitektur eines antiken Tempels, auf einer flachen, ausgebreiteten Ebene. Rechts davon ein schräggestelltes Gitter, ein Geflecht aus abstrakten Linien. Ein zweiter Rahmen, diesmal vollständig und gekrümmmt, steht auf seiner linken unteren Ecke, genau auf der gezeichneten Dachkante des Tempels. Durch diesen Rahmen hindurch – seine obere und untere Kante überschneidend – erscheint eine zweidimensionale menschliche Figur. Das letzte Element ist ein quaderförmiger Körper, dessen Vorderseite ein Fragment eines Porträts zeigt.

Die Radierung präsentiert sich also als Collage heterogener Objekte in einem leeren, dreidimensionalen Raum. Der Rahmen verweist dabei sowohl auf Flocons Tätigkeit als

¹⁸ Flocon, Albert, *Topo-Graphies. Essai sur l'espace du graveur*, Paris: Aux dépens d'un amateur/Lucien Scheler, 1961, S. 54.

Einrahmer während des Krieges in der Region Toulouse, als auch auf die materielle Grenze zwischen dem Bildraum und der realen Welt. Diese Vorstellung einer Grenze zwischen zwei Räumen – einem realen und einem imaginären – wird uns in den folgenden Analysen immer wieder begegnen. Denn so sehr sich Flocon für die Perspektive als Methode zur Konstruktion von Raum begeistert, interessiert ihn weniger der reale Raum als vielmehr der Raum der Darstellung. Gerade diesen Raum unterzieht er einer Vielzahl von Transformationen.

Dieser erste Überblick erlaubt es auch, die unterschiedlichen Regime von Linien innerhalb des Bildes zu betonen: die abstrakten Linien des Gitters; die Linien, die mithilfe zweier Fluchtpunkte den Tempel als Volumen konstruieren – und die zugleich eine zweidimensionale Zeichnung in einer eindimensionalen Fluchtpunktperspektive darstellen; schließlich die Schraffuren, die Textur oder Volumen der naturalistischen Elemente markieren (die Kugel, das Holz der Rahmen, den Himmel). Besonders interessieren uns hier zwei Regime: jenes, das die zweidimensionale menschliche Figur definiert, und jenes, das das Porträtfragment strukturiert.

Im Schraffurregime der menschlichen Figur strahlt ein Bündel von Linien aus dem einzigen Fluchtpunkt der Komposition aus, eingefasst vom imaginären Rahmen. Diese Linien verbinden den Fluchtpunkt mit Punkten am äußeren Umriss der Figur. Die Projektion liegt links vom Fluchtpunkt: Der Körper verdeckt das Linienbündel, das die Punkte der äußeren Körperflächen – den Rücken, den Außenrand des linken Arms usw. – projizieren würde. An diesen Stellen markiert eine einfache Konturlinie den Umriss. Die Figur im Profil, flach und ohne Volumenangabe, erscheint hier als Projektion eines Konstruktionsstrahls ausgehend vom Fluchtpunkt – obwohl diese Technik normalerweise der Konstruktion eher rechteckiger als organischer Formen dient, während anatomische Zeichnungen zusätzliche Regeln befolgen müssen, um den Körper in der Perspektive korrekt zu modellieren. Hier scheint die flache Profilfigur – charakteristisch für bestimmte Epochen und Strömungen der Kunst – aus dem Bildrahmen heraus projiziert zu werden, als Emblem des Tafelbildes der Renaissance, konstruiert von einem einzigen Fluchtpunkt am fernen Horizont. Sie wird so zum visuellen Symbol der Geschichte der Zeichnung: zwischen Umriss und Konstruktion, zwischen Fläche und Projektion.

Hinzu kommt, wie bereits im Einleitungskapitel zu diesem Abschnitt erwähnt, die Projektion eines Körperteils auf eine andere Bildebene: Die Strahlen, die die rechte Hand der Figur

projizieren, setzen ihren Weg bis in den Vordergrund der Darstellung fort – ohne dass sich feststellen ließe, ob diese Hand tatsächlich auf derselben vordersten Bildebene liegt wie die Kugel oder auf einer etwas zurückgesetzten Ebene. Sicher ist jedoch, dass sie „nach vorne“ projiziert wird, betont durch die Bewegung, die sie vom übrigen Körper löst. Sie überlagert den massiven Quader, auf dem das Porträt erscheint; die Spitze, die sie in der Silhouette des Handgelenks bildet, scheint sich in eine unsichtbare Diagonale einzuschreiben, die auf das Zentrum des Auges weist – auf die Iris, von der aus dem Blick in den Himmel geht.

Kommen wir nun zum zweiten Schraffurregime, das wir festgestellt haben: den senkrechten Schraffuren, deren Strichstärke variiert und die zugleich den Gesichtsfragment sichtbar machen und konstituieren. Diese Linien sind tatsächlich die Spuren der Stechspitze des Burins: Die verdickten Enden der Furchen markieren materiell den Punkt, an dem der Stichel zum Stillstand kommt. Es handelt sich hier also weder um die abstrakte Linie des Gitters noch um die Fluchtlinie der Projektion – die konstruktive Linie der Perspektive –, sondern um den gestochenen Strich selbst, der dieses Regime ausmacht. Die Anspielung auf die Furche des Burins wird durch den Verweis auf das berühmte Werk *La Sainte Face* (1649) des Kupferstechers Claude Mellan verdoppelt, dem Flocon selbst einen Artikel gewidmet hat.¹⁹ Diese Linien ziehen keine Umrisse und konstruieren keine Form; durch ihr dichtes und variantenreiches Geflecht – dessen Strichstärke von der Tiefe der Furche abhängt und dessen Tonwert wiederum von der Strichstärke – lassen sie das Gesicht als optischen Effekt erscheinen. Dieser Kunstgriff wird im asketischsten und zugleich abstraktesten Vokabular der Kunst ausgeführt: mit der Stechspitze des Burins.

Dabei sei zu bedenken: Jeder im Kupfer gestochenen Kurvenstrich erfordert, dass der Stecher die Platte dreht – der Burin selbst kann nur geradeaus geführt werden. Mellan musste also, um die *Sainte Face* zu schaffen, die Platte ununterbrochen drehen: eine zentrifugale Bewegung des Strichs, der sich vom Zentrum entfernt und immer größere Kreise zieht, und zugleich eine zentripetale Bewegung der Aufmerksamkeit des Künstlers, gefangen in der Spirale des Kupfers – einer Spirale von langer Dauer.

Wenn also das erste Linienregime, das mit der menschlichen Figur verbunden ist, eine Inszenierung der strahlenden, konstruktiven Linie der Perspektive darstellt, so ist dieses zweite

¹⁹ Flocon, Albert, « Claude Mellan », *Nouvelles de l'Estampe*, n°99, Juli 1988, S. 29-31.

Regime eine Demonstration der Ausdrucksmöglichkeiten des gestochenen Strichs. Mit diesem ersten Kapitel konnten wir den Rahmen abstecken, in dem sich Flocons Werk entfaltet: die Bedeutung der Zeichnung und des Bildaufbaus; die Dialektik – oder Spannung – zwischen Abstraktem und Konkretem, aber auch die Erforschung der Nuancen dessen, was Abstraktion im Medium des Kupferstichs bedeuten kann; die Poetik der Perspektive, insbesondere der Fluchtpunkte und des Unendlichen, auf das sie verweisen; schließlich die materielle, sehr konkrete Dimension der Arbeit mit dem Burin und des handwerklich gefertigten Künstlerbuchs, das Flocon ein Leben lang beschäftigen wird. Für ihn ist das eigentliche Werk nicht das einzelne Blatt, sondern das Buch, das den gesamten Zyklus von Radierungen umfasst.

Kapitel 2: *La main outillée*

„In der Kunst ist der Kampf um die Konzeption untrennbar vom Kampf mit der Materie.“²⁰

Flocon war ein überzeugter Materialist – nach eigener Aussage bereits in seiner Bauhauszeit ein „Anarcho-Marxist“ (wie er in den 1980er-Jahren Marc Jimenez berichtete²¹) – und wandte sich entschieden gegen jede Spiritualisierung der Kunst und gegen alle Idealismen, die Ideen und Formen von ihrem materiellen Ursprung ablösen: „Formen entstehen nicht spontan; sie sind kein Wunder des Geistes. Sie kommen irgendwoher. Man spricht zwar vom ‘Reich der Formen’, ohne zu bedenken, dass Formen – zusammen mit der Energie – die wesentlichen Attribute der Welt sind, ein Aspekt der Erkenntnis. Der Mensch denkt in Formen, in Formbeziehungen, in Formbewegungen.“²²

Für ihn ist der Künstler vor allem ein Handarbeiter, der mit dem Widerstand der Materie ringt, um ihr die Formen seines Willens aufzuzwingen. Als Kind liebte er es, die Fabrik seines Vaters zur Herstellung von Gaszählern zu erkunden. Die Arbeiter erklärten ihm bereitwillig den Ablauf der Maschinen und die Glieder der industriellen Produktion. Die Hitze der Öfen, das ohrenbetäubende Dröhnen der Maschinen, die Verwandlung und Formgebung der Stoffe, die Mühe der Arbeit – all dies prägte seine Vorstellungskraft ein Leben lang. In Haubinda lernte er die Holzbearbeitung kennen; am Bauhaus, wo dem Studium der formalen Möglichkeiten jedes

²⁰ Flocon, Albert, « L’Éloge du burin », *Art d’aujourd’hui*, 1950.

²¹ Flocon, Albert / Jimenez, Marc: „Correspondances des choses aux mots et des mots aux maux“. Gespräch zwischen Albert Flocon und Marc Jimenez. In: *InHarmoniques*, Nr. 5, Paris: Éditions Bourgeois, 1989.

²² Flocon, Albert, *Traité du burin*, 1952, S. 86.

Werkstoffs ein besonderer Stellenwert zukam, reifte schließlich sein Entschluss zu einem Beruf, in dem sich Zeichnung und handwerkliche Arbeit verbinden ließen.

Die Tätigkeit als Kupferstecher

Auf der Suche nach einem Verleger für seine erste Zeichnungsserie *Perspectives* entdeckt Flocon den Grabstichel und die Welt des Kupferstichs sowie des handwerklichen Drucks. Durch den Graveur und Kunstverleger Georges Visat, der ihn mit dem Grabstichel bekannt macht, lernt er den Schweizer Kupferstecher Albert-Edgar Yersin kennen. Mit ihm verbindet ihn bald eine Freundschaft, und gemeinsam gründen sie die zeitgenössische Künstlergruppe *Graphies*. „Die Idee entstand, weil Yersin und ich der Meinung waren, dass die zeitgenössische Druckgrafik sich zu Wort melden und deutlich machen müsse, dass sie eine Praxis ist und keine Ästhetik – nicht festzulegen zwischen Surrealismus, geometrischer oder lyrischer Abstraktion, all den Strömungen, über die Kunstkritiker, allen voran Charles Estienne, leidenschaftlich diskutierten.“²³

Der Trend in der modernen Druckgrafik – wie er sich bei den meisten Kollegen der Gruppe *Graphies* zeigt – geht dahin, eine Druckplatte mit mehreren Techniken zu bearbeiten. Die Radierung und die Kaltnadel erlauben ein freieres und leichteres Zeichnen in die Platte, während die Aquatinta malerische Effekte erzeugt. Damit erkunden zeitgenössische Künstler den Farbdruck und die Möglichkeit, sich vom Linienprinzip zu lösen, um Zufall, Gestik und Informel der Malerei in die Druckgrafik zu übertragen.

1950 tut sich Flocon mit Johnny Friedlaender zusammen, um in Paris die *Atelier de l'Ermitage* zu eröffnen. „Bei Leblanc lernte ich Johnny Friedlaender kennen. Im Gespräch stellten wir fest, dass es in Paris keinen Ort mehr gab, an dem man das Kupferstechen erlernen konnte. Wir schlügen Leblanc deshalb vor – er hatte viel Platz und besaß ein Dutzend Pressen, von denen nur die Hälfte in Betrieb war –, uns zwei Räume zu überlassen, um dort eine Stecherschule einzurichten. Die Schüler sollten ihre Abzüge direkt in der Werkstatt drucken.“²⁴

Paris erlebt zu dieser Zeit das allmähliche Verschwinden des traditionellen Handwerks, das in der Nachkriegszeit von der aufkommenden industriellen Massenkonsumgesellschaft der *Trente Glorieuses* verdrängt wird. In diesem Kontext erscheint die Werkstatt beinahe als

²³ Flocon, *Points de fuite*, II, S. 142.

²⁴ Flocon, *ebd.*, S. 158.

politisches Zeichen des Widerstands gegen den Verlust überlieferter Fertigkeiten. Bis zum Ende seiner Laufbahn – mit der Gründung der Kunst- und Druckwerkstatt *Nombre d'art* Ende der 1980er-Jahre – wird Flocon in Wort und Tat die Bedeutung handwerklicher Arbeit, des sorgfältig gefertigten Objekts und des authentischen Materials verteidigen. Im *Atelier de l'Ermitage* arbeitet er bis zu seiner Berufung 1954 als Professor an die École Estienne.

Die Begegnung mit Gaston Bachelard

Anlässlich der ersten Ausstellung der Gruppe *Graphies* in der Galerie des Deux-Îles wählt Flocon als Einleitungstext eine Collage aus Zitaten aus dem kürzlich erschienenen Buch von Gaston Bachelard *La Terre et les rêveries de la volonté*. Um sich die Legitimität dieses Vorschlags zu sichern, begibt er sich zu José Corti, dem Verleger Bachelards. Dieser gibt ihm die Adresse des Philosophen und rät ihm, direkt dessen Meinung einzuholen. Bachelard, der es nicht mag, bereits veröffentlichte Passagen erneut zu drucken, schlägt ihm vor, eigens für die Ausstellung der Gruppe *Graphies* einen unveröffentlichten Text als Vorwort zu verfassen. Dieser erhält den Titel *À la gloire de la main* (*Zum Ruhm der Hand*). Darin schreibt er: „So ist die Materie der erste Gegner des Dichters der Hand. Sie besitzt alle Vielheiten der feindlichen Welt, der zu bezwingende Welt. Der wahre Kupferstecher beginnt sein Werk in einer Träumerei des Willens. Er ist ein Arbeiter. Er ist ein Handwerker. Er hat den ganzen Ruhm des Arbeiters.“²⁵

Gaston Bachelard ist ein Epistemologe und Wissenschaftsphilosoph, bekannt vor allem durch sein Schlüsselwerk *La Formation de l'esprit scientifique* (1934). Er untersucht die Entwicklung der modernen Wissenschaft und insbesondere, wie Relativitätstheorie und Quantenmechanik den Prozess des wissenschaftlichen Experimentierens neu bestimmen: Die Mathematik der Physik, zunehmend abstrakt, entzieht sich den Möglichkeiten der anschaulichen Darstellung und widerspricht den von der klassischen Physik vermittelten traditionellen Vorstellungen von Raum, Zeit und Materie. Gleichzeitig werden das instrumentelle Umfeld und die praktischen Verfahren einer neuen Reflexivität unterworfen, da „wissenschaftliche Objekte“ nicht mehr als unabhängig vom Beobachter und vom Messvorgang gelten.²⁶

²⁵ Bachelard, Gaston: *À la gloire de la main*. Einführungstext zur Ausstellung der Gruppe *Graphies*, Galerie des Deux-Îles, 1.–19. März 1949.

²⁶ Untersucht wird hier die sogenannte „Phänomenotechnik“, das heißt die Dialektik zwischen dem Objekt und dem Subjekt der Forschung, also jene intellektuellen und instrumentellen Vermittlungen, die beide Pole – bislang als getrennt betrachtet – untrennbar miteinander verbinden.

Flocon kennt Bachelard jedoch zunächst durch dessen Werk zur Imagination der Elemente, einen phänomenologischen Ansatz, der poetische Bilder als Bewusstseinsereignisse betrachtet: *La Terre et les rêveries de la volonté* erscheint 1948 bei José Corti, nach *La Terre et les rêveries du repos* (1948), *L'air et les songes* (1943), *L'eau et les rêves* (1941) und *La psychanalyse du feu* (1938). *À la gloire de la main* – Dies ist auch der Titel, den die Gruppe im folgenden Jahr für ihre Veröffentlichung wählt – ein Album mit Radierungen und Texten namhafter Autoren zum Thema *die Hand bei der Arbeit*.²⁷ Für Flocon ist es zugleich der Beginn einer prägenden Freundschaft, getragen von der Bewunderung, die er seinem älteren Kollegen entgegenbringt. Daraus entstehen zwei Publikationen, in denen die Prosa des Philosophen die Hand des Kupferstechers begleitet: das Album *Paysages* (1950)²⁸ und *Châteaux en Espagne* (1957)²⁹. Bachelard verfasst zudem das Vorwort zu Flocons *Traité du burin* (1952).

Obwohl der Wissenschafts- und Imaginationsphilosoph vor allem ein Denker ist, der weite Landschaften abstrakter Gedanken durchmisst, besitzt er eine ausgeprägte Sensibilität für das Materielle und Technische menschlicher Tätigkeit – eine Sensibilität, die sein phänomenologisches Vorgehen grundiert. Er ist ein leidenschaftlicher Leser, lässt aber keine Gelegenheit aus, sich von Menschen – gleich welcher Profession – ihre Arbeit bis ins kleinste Detail erklären zu lassen. So führt Flocon Bachelard in die Welt des Kupferstichs und des handwerklichen Drucks ein: „Später habe ich Bachelard zu Georges Leblanc mitgenommen, wo er alle Arbeitsschritte der Tiefdrucktechnik sehr aufmerksam verfolgte. Nach dem Besuch sagte er abschließend zu mir: *Aber das ist ja genau wie in der Enzyklopädie von Diderot!*“³⁰

Das *Traité du burin*³¹

Für Flocon ist nicht der einzelne Druck, sondern das Buch als künstlerische Einheit das bevorzugte Werk. Zwar schätzt er die Erweiterung seines eigenen bildnerischen Vorstellungsräums durch Texte von Paul Éluard und Gaston Bachelard, doch ist er überzeugt,

²⁷ *À la gloire de la main*, Gemeinschaftswerk mit Texten von A. Flocon, G. Bachelard, P. Éluard, J. Lescure, H. Mondor, F. Ponge, R. de Sollier, T. Tzara, P. Valéry und Radierungen von C. Boumeester, R. Chastel, P. Courtin, S. Durand, J. Fautrier, M. Fiorini, A. Flocon, H. Goetz, L. Prébandier, G. Richier, J. Signovert, R. Ubac, R. Vieillard, J. Villon, G. Vuillamy, A. E. Yersin. Paris: Aux dépens d'un amateur, 1949. Auf 164 Exemplare limitierte Ausgabe.

²⁸ Gaston Bachelard und Albert Flocon, *Paysages. Notes d'un philosophe pour un graveur*. Eynard, Paris 1950. Mit 16 Kupferstichen von A. Flocon; Textdruck: Féquet & Baudier, Paris; Kupferdruck: Georges Leblanc.

²⁹ Gaston Bachelard und Albert Flocon, *Châteaux en Espagne*. Cercle Grolier – Les Amis du livre moderne, Paris 1957. Mit 16 Kupferstichen von A. Flocon sowie 13 mehrfarbigen Holzschnitt-Initialen; Textdruck: Féquet & Baudier, Paris; Kupferdruck: Georges Leblanc.

³⁰ Flocon, *Traité du burin*, Faks. 1982, S. 118.

³¹ Albert Flocon, *Traité du burin*, ill. v. Autor, Vorw. v. Gaston Bachelard, Paris: Librairie Auguste Blaizot, 1952, 260 Ex., 23 Kupferstiche.

dass ein von ihm geschaffenes Buch nur dann als vollendetes Kunstwerk gelten kann, wenn sowohl der Text als auch die Bildtafeln von seiner Hand stammen.

Seine materialistische Grundhaltung bringt ihn in Gegensatz zu jenen Intellektuellen, die das Buch primär als Text – als immaterielles, abstraktes Produkt – betrachten und den Text als Botschaft auffassen, deren materieller Träger leicht übersehen wird. Flocon hält dem entgegen: „Trotz aller Wechselfälle bleibt eine fixe, beinahe monomanische Idee: Es muss ein Buch geben – ein Block Papier von bestimmtem Gewicht, mit einer bestimmten Formgebung, verbunden mit der Qualität des Trägermaterials, der typographischen Zeichen, dem Tasten, Fühlen, Hören – kurz: mit der sinnlichen, sinnlichen Beziehung zur Welt. *Ich fühle, also bin ich*. Darauf werde ich zurückkommen. Zunächst zum Text: Manche behaupten, er sei das ganze Buch. Ich antworte: Das Buch ist nicht in erster Linie ein Text, sondern ein Objekt, das in einer bestimmten Anzahl von Exemplaren existiert (und seit dem heiligen Gutenberg in der Herstellung identisch ist).“³²

Die Technik des *Tiefdrucks*, aus der Goldschmiedekunst hervorgegangen, reicht ins 15. Jahrhundert zurück. Für Flocon ist jedoch das Ziehen einer Furche mit dem Stichel ein noch älterer, ursprünglicher Akt: der Ursprung der Schrift selbst. Er schätzt diese ununterbrochene Verbindung mit der uralten Linie und bewahrt sie, indem er sich das handwerkliche Können aneignet, um die Tradition fortzuführen: „Seit dem magischen Kreis, der den Menschen vor der feindlichen Welt schützt, seit dem Geometer, der seine Meditationen in den Sand am Strand von Syrakus zeichnet, bis hin zu den Kindern, die sich heute auf dem Sandhaufen des Spielplatzes ihren ersten plastischen Problemen widmen – die eingekerhte Linie ist das unmittelbarste Mittel in Reichweite der Hand, um einem Gedanken Form zu geben.“³³

Dieser Gestus ist poetisch mit einer mythischen Ursprungszeit verknüpft, in der der Mensch erstmals den Abdruck seines Denkens in die Materie einschreibt – eine erträumte Vereinigung von Abstraktem und Konkretem. Der Stichel ist dabei ein subtraktives Werkzeug, im Gegensatz zum Tonmodellieren oder zur Malerei, die additive Verfahren darstellen: Er schneidet, entfernt, subtrahiert Material von der Druckplatte, um ihr die Formen der Vorstellung einzuprägen. Diese doppelte Verankerung – einerseits in der langen, uralten Geschichte der ersten symbolischen Gesten innerhalb der natürlichen Welt, andererseits in der modernen

³² Albert Flocon, Carnet 1981-1982, Archiv Albert Flocons, IMEC, FLN, 1981–1982, Carnet 48.1.

³³ Flocon, *Traité du burin*, 1952, S. 26.

Geschichte der Tiefdrucktechnik, die am Ursprung der modernen Bildverbreitung steht und neue Praktiken des Sammelns, Vergleichens und der Kodifizierung der Bildsprache hervorgebracht hat – nährt bei Flocon eine Poetik des kulturellen Erbes als fortlaufendes Werk, das von Generation zu Generation neu aufgenommen wird. Im Mittelpunkt steht für ihn die Idee der Kontinuität, nicht des Bruchs: So wie die Geometer jeder Generation das von unzähligen Akteuren überlieferte abstrakte Wissen neu beleben und aneignen, so erbt und erneuert der Kupferstecher die uralte Geste, eine Furche des Denkens zu ziehen.

„Warum habe ich unter allen Werkzeugen gerade dieses undankbare gewählt – den starren, harten, aggressiven, widerständigen, widerspenstigen Grabstichel? Eben deshalb! In laxen Zeiten, in denen der Künstler angeblich seine Qualen und seine Sehnsucht auf den leichtesten Wegen zum Ausdruck bringen soll, in Abwesenheit jeglicher umgebenden Strengen, ist ein schwieriges Handwerk ein guter Wegweiser. Frei ist nicht, wer es will. Freiheit findet sich nur jenseits der Regeln und der Lernprozesse, die man sich zuvor aneignen muss. Unwissenheit mag zur Heiligkeit führen, gewiss jedoch nicht zur Meisterschaft.“³⁴ Für Flocon liegen die Grundlagen künstlerischer Arbeit in der Strenge der Zeichnung, im mit dem Grabstichel geführten Strich, im Können, das zur Meisterschaft führt, und im Ringen mit dem Widerstand des Materials, aus dem die Formen hervorgehen und in das sich der Wille des Künstler-Handwerkers einschreibt.

„Die abstrakteste Technik“

Nach dem Krieg, als Flocon versuchte, die Zeichnungsserie zu veröffentlichen, die später unter dem Titel *Perspectives* erscheinen sollte, experimentierte er auch mit der Kaltnadelradierung. Doch es war die Strenge und Geradlinigkeit der mit dem Stichel gezogenen Linien, die ihn überzeugten. Es handelt sich in der Tat um die anspruchsvollste aller grafischen Techniken – nicht nur wegen des direkten Angriffs auf die Kupferplatte, der eine erhebliche körperliche Anstrengung erfordert, sondern auch wegen der Präzision, die notwendig ist, um vollkommen gleichmäßige Schraffuren zu erzielen. Zugleich ist sie – wie Flocon mehrfach hervorhebt – das „abstrakteste“ Medium, insofern ihre Ausdrucksmittel minimal, ja asketisch sind:

„Unter den Disziplinen des Kupferstichs ist der Stichel das strengste, das ‚mathematischste‘, das ‚abstrakteste‘ Mittel (abgesehen vom Zufall). Sein Reiz (für den Künstler) besteht in der

³⁴ Flocon, *Traité du burin*, Faks. 1982, S. 115.

Exaktheit. Seine Armut und Trockenheit – stets derselbe keilförmige Strich – verlangen eine wohlüberlegte und sorgfältige Ausführung. Der handwerkliche Gestus und die schöpferische Intention müssen dabei präzise aufeinander abgestimmt sein.“³⁵

Wie die Geometrie, die ihre Figuren ausschließlich aus einfachen Linien aufbaut, erkundet der Stichel die Welt mit einem einzigen, minimalen Mittel: dem keilförmigen Strich. Gerade diese Beschränkung verleiht jeder in die Kupferoberfläche geschnittenen Linie ein erhöhtes Gewicht: Jeder Strich zählt; selbst die geringste Abweichung ist sichtbar und verändert das gesamte Geflecht der Schraffur. Daher erfordert der Tiefdruck eine sorgfältig geplante und bewusst gesteuerte Ausführung – eine künstlerische Praxis, die den Leitwerten der lyrischen Abstraktion und der informellen Malerei diametral entgegensteht: Gestualität, Spontaneität, glücklicher Zufall, sanfte Farbübergänge und malerische Unschärfen. Das von Flocon gewählte Medium verkörpert folglich seine Auffassung von Kunst: Sie lässt sich weder auf den bloßen Ausdruck von Empfindungen reduzieren noch auf eine expressive Gestik, die – im Namen einer behaupteten Unmittelbarkeit – das Unbewusste des Künstlers auf den Bildträger projizierte.

Der Stichel steht hier in Resonanz mit dem asketischen Minimalismus, den Schlemmer in seinen Bühnenmitteln praktizierte. So wie Flocon bei Schlemmer ein phänomenologisches Theater erkannte, das den Wirkungen der elementarsten Einheiten nachging, eröffnet auch die Tiefdrucktechnik ein breites Spektrum grafischer Effekte durch Variationen ihrer denkbar einfachsten Bausteine: Punkt und Linie. Je nach Ausführungsweise und in Abhängigkeit von der Präsenz anderer Elemente gewinnt jede Einheit eine spezifische Resonanz, beginnt zu oszillieren und sich zu verwandeln. Die Reduktion auf die einfachsten Handlungen oder Elemente steigert die Wirkung auf den Betrachter – sei es eine schlichte Bewegung auf der geometrisierten Bühne oder eine stark reduzierte Figur in der grafischen Komposition. Der Raum des Kupferstichs ist kein abstrakter Raum, sondern vor allem die Oberfläche und Materialtiefe des Kupfers, in der der Stichel arbeitet: Jede Linie erfordert körperlichen Einsatz und fügt sich in das bereits Vorhandene ein, das sie zugleich verändert – sei es, dass sie eine neue Richtung eröffnet, das Schwarz vertieft oder das Maßverhältnis verschiebt. Kein Strich steht für sich allein.

³⁵ Flocon, Albert, « L’Éloge du burin », 1950.

Eine moderne Sprache des Stichs

„Heute wissen wir, wie wichtig es ist, alle technischen Möglichkeiten eines Werkzeugs auszuloten, um die Resonanzen der bildnerischen Sprache zu vertiefen.“³⁶

Der akademische Kupferstich hatte die Aufgabe, das Erscheinungsbild der Malerei möglichst getreu zu reproduzieren. Für den Erfindergeist der Ausführenden blieb dabei kein Raum: Der Schüler lernte vom Meister genau, welche Größe und Form des Stiches welchem Bildelement zuzuordnen war. Die akademische Technik überzog die gesamte Platte mit einem dichten Geflecht von Linien, das die Malerleinwand so exakt wie möglich nachbildete und keinerlei unbedruckte Flächen zuließ, durch die der Träger hätte sichtbar werden können. Flocon studierte als Autodidakt die Geschichte des Kupferstichs und fand darin Vorbilder, die seine Praxis nachhaltig prägten, ohne je die kodifizierte Sprache des klassischen Burins zu übernehmen: „Einige Vorbilder: Dürer, Mellan, Nanteuil – echte Profis. Dagegen wenig Geschmack für die Maler-Radierer; dafür große Hochachtung vor den großen Arbeitern: Jost Mann, Abraham Bosse, Jacques Callot. Unter meinen Zeitgenossen der metaphysische Uhrmacher Albert Yersin.“³⁷ Dass er für die Maler-Radierer wenig übrig hat, liegt daran, dass er die Praxis missbilligt, wenn ein Maler seinen Namen unter eine Druckgrafik setzt, deren Platte er nicht selbst bearbeitet hat; ein solcher Künstler könne letztlich das Werk, das seinen Namen trägt, nicht für sich beanspruchen, da er den Kampf mit der Materie nicht geführt habe.

Die moderne Originalgrafik hat den autonomen Stich eingeführt und dessen Ausdruckspotential erschlossen. Flocon verbindet die Beschreibung der einzelnen Arbeitsschritte – vom Schärfen des Burins und dem Polieren der Kupferplatte bis hin zur Wahl des Papiers und dem Einfärben – mit einer Reihe von Musterblättern, die die besonderen Wirkungen unterschiedlicher Sticharten demonstrieren: gerade und gebogene Linien mit variierender Rasterung und Ausrichtung. Diese dienen nicht mehr der mimetischen Wiedergabe in der kodifizierten Sprache des akademischen Kupferstichs, sondern eröffnen die Möglichkeit, die Ausdrucksmöglichkeiten der plastischen Sprache des gestochenen Strichs in ihrer ganzen Vielfalt zu erkunden. Die besondere Plastizität des gestochenen Strichs demonstriert Flocon mit einer zweiten Serie, die an Raymond Queneaus *Exercices de style*

³⁶ Flocon, Albert: « Meryon Charles, eau-fortier, ex-marin », In: *Charles Méryon. Eaux-fortes sur Paris*. Présentation de Jean Bouret. Paris: Club français du Livre, 1969. 28 S. (unpaginiert).

³⁷ Flocon, Traité du burin, Faks. 1982, S. 115.

erinnert: Er veranschaulicht die Ausdrucksmöglichkeiten des Burins in zwei eigenständigen Serien: *Technische Variationen*, in denen er dieselbe weibliche Figur mit verschiedenen Stich- und Schraffurtechniken ausführt (Abb. 3), und *Formale Variationen*, in denen er die Gestalt derselben Figur in ihrer Formgebung verändert (Abb. 4).

Er distanziert sich damit von jener Strömung des modernen Tiefdrucks, die sich seit dem späten 19. Jahrhundert mit dem impressionistischen Druck entwickelt und bewusst den Bruch mit den grafischen Traditionen sowie mit dem Status des Drucks als vervielfältigtes Werk sucht – etwa durch Zustandsdrucke und eigenhändige Retuschen, die Kombination verschiedener Techniken, den Farbdruck oder das Großformat. Dennoch hat Flocon selbst auch die „moderne Druckerküche“ erprobt, indem er mit der Einfärbung seiner Burinplatten sowie mit Drucken auf farbigem oder strukturiertem Papier experimentierte. Bereits erwähnt wurde die Ausstellung *Nature et méthode* von 1948³⁸, in der Flocon und Yersin ihre „Küchenrezepte“ präsentierten. Während seiner gesamten Laufbahn hat Flocon zudem immer wieder „suites expérimentales“³⁹ geschaffen, in denen er untersuchte, wie sich der Ausdruck des Burins in Abhängigkeit von der Einfärbung und der Farbigkeit des Bedruckstoffs verändert.

Phänomenologie der *main outillée*

„Es ist auch eine Kunst der Meditation. Langsam zieht das Werkzeug seine Furche in den Spiegel des Kupfers. Jeder Strich verlangt Anstrengung – Druck oder Zurückhaltung –, um zur weiten oder winzigen Vertiefung zu gelangen, zu einem Bündel oder Strahl schwarzen Lichts. Die gespannte Aufmerksamkeit des Kupferstechers ist zu jeder Zeit gefordert. Seine Arbeit ist langwierig. Er kann weder schludern noch improvisieren. Jeder Strich muss sich genau in das Ganze einfügen. Diese sich langsam im Diagramm der gravierten Platte ansammelnde materielle Zeit, dieser lange Atem, ist eine der wesentlichen Qualitäten des Stichels: eine Lektion in Beharrlichkeit, geometrischem Geist und plastischem Denken.“⁴⁰

Das 1952 veröffentlichte *Traité du burin* von Flocon ist nicht nur ein reines Technikhandbuch, sondern vor allem eine Poetik des Tiefdrucks – eine nahezu psychoanalytische Meditation über die Arbeit des Kupferstechers. Er beschreibt darin die einzelnen Arbeitsschritte des

³⁸ Flocon, Albert & Yersin, Albert-Edgar, *Nature et méthode : œuvres de Flocon et Yersin à la galerie Colette Allendy*, Einführung von Louis Cheronnet, Ausstellungskatalog Galerie Colette Allendy, Paris, mai 1948, mit zwei Radierungen und gemeinsamem Text.

³⁹ Flocon, Albert, *Suites expérimentales*, 1943-1983. Wien-Berlin: Medusa / Bauhaus-Archiv, 1983.

⁴⁰ Flocon, « L’Éloge du burin », 1950.

Graveurhandwerks und entwickelt eine moderne Sprache des Gravurstrichs. Die eigentliche Originalität seines Unternehmens gründet jedoch auf einer Reflexion, die von Gaston Bachelards Überlegungen zum Werkzeugbewusstsein in *La Terre et les rêveries de la volonté* inspiriert ist. Das Werkzeug ist, wie Gaston Bachelard betont, nicht einfach ein neutrales, vom Arbeiter getrenntes Objekt, das lediglich zur Ausführung einer Arbeit dient: „Das Werkzeug impliziert eine Dynamisierung des Arbeiters“⁴¹, denn die handwerkliche Geste ist mit der „freien“, ziellosen Bewegung nicht vergleichbar – jener Bewegung, die kein Hindernis kennt und dem Subjekt die willkürliche Freiheit lässt, sich von der widerständigen Welt zu abstrahieren. „Das wissenschaftliche Zeitalter entfernt uns von den materiellen Aprioris“⁴², doch „die Werkzeuge, genau zwischen Arbeiter und widerständiger Materie platziert, befinden sich an jenem Punkt, an dem sich Aktion und Reaktion austauschen, wie Hegel sie so gründlich untersucht hat – eine Aktion und Reaktion, die wir vom physischen in den psychologischen Bereich übertragen müssen. Werkzeuge, wahre Themen der Intentionalität, lassen uns in Augenblickszeiten, gedehnten Zeiten, rhythmisierten Zeiten, beißenden Zeiten und geduldigen Zeiten leben. Formen allein genügen nicht, um diesen zeitlichen Reichtum, diese dynamischen Werte zu suggerieren.“⁴³

Für Flocon liegt ein wesentlicher Reiz der Arbeit mit dem Grabstichel in ihrem Charakter als Akt des Widerstands. In der modernen Gesellschaft beschleunigt die Technologie das Lebenstempo, fördert die Herrschaft des Augenblicks und bringt zugleich eine industrielle Massenproduktion hervor, deren Menge in umgekehrtem Verhältnis zur Qualität steht. Die Nachkriegszeit, in der Flocon wirkt, ist geprägt von dieser allgegenwärtigen Beschleunigung und der wachsenden Flut geschichtsloser, kurzlebiger Gegenstände. Neue Technologien vergrößern zudem den Abstand zwischen dem menschlichen Intellekt – Bewusstsein und Abstraktionsvermögen – und dem ursprünglichen Werkzeug seiner Sensibilität: der Hand, Ursprung aller empirischen Erfahrung.

Der Kupferstich mit dem Burin ist Handarbeit im ursprünglichen Sinn. Er erfordert langsames, präzises Arbeiten und speichert in der Kupferplatte die Dauer und die materielle Erinnerung des Herstellungsprozesses. Der *Kupferstich*, deren Verfahren und Werkzeuge sich seit ihren

⁴¹ Bachelard, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris : José Corti, 1948, S. 54.

⁴² Bachelard, ebd., S. 46.

⁴³ Bachelard, ebd., S. 54-55.

Anfängen kaum verändert haben, erscheint Flocon als Gegenmittel zu den Defiziten der technologischen Moderne. Als überzeugter Verfechter der manuellen Arbeit sieht er – wie viele Philosophen vor ihm – in der Hand den Schnittpunkt von abstraktem Denken und konkretem Handeln. Sie ist nicht nur das Körperglied, das das Werkzeug führt, sondern das Organ, mit dem die materielle Welt erkundet wird.

Bachelard betont diesen aktiven Dualismus zwischen Hand und Materie: „Nicht nur werden wir geschickt in der Ausführung von Formen, wir werden auch materiell geschickt, indem wir an jenem Punkt handeln, an dem sich unsere Kraft und der Widerstand der Materie im Gleichgewicht befinden. Materie und Hand müssen vereint sein, um den eigentlichen Knoten des energetischen Dualismus zu bilden – eines aktiven Dualismus von Objekt und Subjekt, die beide durch bloße Betrachtung geschwächt werden, das eine durch seine Trägheit, das andere durch seine Untätigkeit. Tatsächlich versetzt die arbeitende Hand das Subjekt in eine neue Ordnung, in das Aufscheinen seiner dynamisierten Existenz.“⁴⁴

Für Flocon eröffnet der Kupferstich in Tiefdrucktechnik die Möglichkeit, die „handwerklich bewaffnete Hand“ als eine, um mit Bachelard zu sprechen, „Rhythmanalyse“⁴⁵ der menschlichen Instinkte zu begreifen: „*Die bewaffnete Hand greift an. Sie hat eine feindliche Geste. Diese Aggressivität, ursprünglich nur zerstörerisch, weil sie gegen das Leben anderer gerichtet ist, kann zu einer eminent schöpferischen Handlung werden, wenn sie sich gegen die Materie selbst richtet. Denn dort wird die blinde Kraft gezähmt; sie muss erkennen, abwägen, listig sein, ihren Schwung bändigen, sich anpassen, sich rhythmisieren, um zur Arbeitergeste zu werden. Dieselben Werkzeuge erschaffen oder zerstören.*“⁴⁶

Diese Kanalisierung der Kräfte in den schöpferischen Akt bedeutet eine Sublimierung der Instinkte: Aus einem „blinden“ Antrieb wird Energie im Rhythmus; sie trägt in die Materie die immer feineren Nuancen der eigenen Vorstellungskraft ein. Die Welt verwandelt sich durch die arbeitende Energie in zeitliche Verdichtungen in den Objekten, sie nimmt allmählich den Charakter menschlicher Erinnerung an: „...*Splitter um Splitter wird [die bewaffnete Hand] erleichtern und dadurch ein ‚Stück Natur‘ formen, bis sie es in einen Gegenstand verwandelt*

⁴⁴ Bachelard, ebd., S. 30.

⁴⁵ Bei Bachelard bezeichnet *Rhythmanalyse* die qualitative Untersuchung der Rhythmen menschlicher Gesten im Zusammenspiel mit der Materie als Vermittlung zwischen Körper und Denken, wobei der Instinkt durch die Materie diszipliniert und die Materie durch die Einbildungskraft belebt wird.

⁴⁶ Flocon, *Traité du burin*, 1952, S. 29.

*hat. Noch lange danach wird sie sich darin wiedererkennen, denn dieser Gegenstand ist die Erinnerung an einen Sieg: den Sieg der Einbildungskraft über die mörderischen Instinkte, des Willens über die Trägheit der Materie.*⁴⁷ Für Flocon ist die Arbeit des Stichels auf der polierten Kupferplatte ein Mikrokosmos, in dem der Künstler die Rhythmanalyse seiner eigenen Gesten und Kräfte erfahrend reflektiert – das Zähmen der Instinkte im Widerstand gegen die Materie, ihre Umwandlung durch die Dauer wiederholter, kundiger und präziser Bewegungen, die Imagination und Erinnerung im Material verankern.⁴⁸

Die Hand bildet dabei ein zentrales Scharnier im Erkenntnisprozess: Sie experimentiert mit der Materie, um die Wahrnehmung zu schärfen, Wissen zu generieren und zugleich – selbst die abstraktesten – vom Geist erdachten Formen in sie einzuschreiben. Flocon versteht sich als Materialist und Monist; er weist die Auffassung zurück, Kunst könne als rein geistige Abstraktion gelten oder in das abstrakte Spiel eines *musée imaginaire* überführt werden, in dem die materielle und technische Dimension der Bilder in Vergessenheit geraten wäre: „*Der Künstler denkt vielleicht weniger über die Formen nach, als dass er sie hervorbringt. Er schafft Modelle. Die Formen, so streng er sie auch gewollt haben mag, sind selten von eindeutiger, klarer Bedeutung. Ganz im Gegenteil: Sie sind mehrdeutig, vielschichtig, oszillierend – Reize, die zu Interpretationen anregen und ihrer Natur nach unrein sind. Der Grund dafür ist, dass der Künstler ein Gebiet erkundet, das sich der mathematischen Strenge entzieht: das Ungefährre, das Mögliche, den Traum, das Gefühl, das Verlangen. Er geht von psychischen Gegebenheiten aus.*⁴⁹

Für die Analyse von Flocons Bildkonstruktionen ist ihr Charakter als Druckgrafik entscheidend. Seine Arbeit bewegt sich in der Spannung zwischen der abstrakten Linie – von der bildgebenden Vorstellung sofort erfasst – und dem gravierten Strich, der als materielle Spur die im Kupfer gespeicherte Dauer der Arbeit bewahrt. Die Fragen, die seine Kompositionen an die Konstruktion des Bildraums stellen, gewinnen an Tiefe, wenn man den konkreten Charakter sowohl des unbedruckten Papiers als negativen Raums wie auch der im Kupfer

⁴⁷ Flocon, ebd., S. 32.

⁴⁸ „Und nun, wenn es zutrifft – wie wir noch vielfach belegen werden –, dass die Vorstellung vom Widerstand, den wir den Dingen zuschreiben, die erste Koordination für die Gewalteinwirkungen bildet, welche unser Wille auf die Dinge ausübt, dann wird offensichtlich, dass wir gerade in der Arbeit, die so unterschiedlich durch harte und weiche Materialien angeregt wird, uns unserer eigenen dynamischen Kräfte, ihrer Vielfalt und ihrer Widersprüche bewusst werden. Durch das Harte und das Weiche lernen wir die Pluralität der Werdensweisen kennen und empfangen ganz unterschiedliche Pfänder für die Wirksamkeit der Zeit.“ Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, S. 24.

⁴⁹ Flocon, *Traité du burin*, 1952, S. 86.

eingeschnittenen, mit Farbe gefüllten Linie berücksichtigt. Die phänomenologische Strömung des 20. Jahrhunderts hat diese Betrachtung geschärft. Sie lenkt den Blick – jenseits von Ikonographie, Symbolik und der rein geistigen Auffassung des Werkes als bloßes Bild, wie sie sich im digitalen Zeitalter ins Maßlose steigert – auf die künstlerische Produktion als materielle Dauer mit ihren spezifischen Materialien, Gesten und Arbeitsprozessen.⁵⁰

„Ich glaube, dass die Langsamkeit eine der Chancen der Dauer ist. Nichts drängt. Ich warte, bis meine kleine Idee Gestalt annimmt; ich streichle sie, feile an ihr, treibe sie voran. Ich habe begriffen, dass man mit fast nichts eine Welt erschaffen – und ebenso gut wieder zerstören – kann.“⁵¹

Kapitel 3: Szenen

Drei Jahre Studium am Bauhaus

„In den ersten Tagen der großen Sommerferien 1927 (...) stieg ich auf mein Fahrrad und fuhr von der Gegend um Fulda durch das Land Thüringen bis nach Dessau im Land Anhalt. Nachdem ich einen illustrierten Artikel im *Querschnitt* gelesen hatte, wollte ich dieses berühmte Bauhaus sehen, das erst vor weniger als einem Jahr eingeweiht worden war. Am zweiten Tag meiner Reise stehe ich vor diesem lichtdurchfluteten, transparenten Bau, der aus orthogonal ineinander verschachtelten Volumen besteht, über die Straße hinwegführt, ohne sichtbares Dach, glatt in seinem Weiß, das nur durch wenige schwarze, blaue oder rote Akzente betont wird. Ich war sprachlos. Ein junger Mann in sehr weiten Knickerbockers und russischer Bluse fragt mich: ‚Gefällt dir das?‘ – Ich (gerührt): ‚Oh ja!‘ – ‚Interessiert dich das?‘ – Ich: ‚Oh ja!‘ – ‚Möchtest du es besichtigen?‘ – Ich: ‚Ja, gern!‘ Daraufhin führt er mich durch das Gebäude, von unten bis oben, durch die Werkstätten, den Hörsaal, die Bühne, die Kantine (wo wir gemeinsam ein unscheinbares *Frichti* essen und dabei diskutieren).“⁵²

⁵⁰ « Die Zeitlichkeit des Gegen erhält hier ihre bedeutendsten Einschreibungen. Das Arbeitsbewusstsein präzisiert sich dabei sowohl in den Muskeln und Gelenken des Arbeiters als auch im regelmäßigen Fortschreiten der Aufgabe. So ist der Arbeitskampf der engste aller Kämpfe, die Dauer der arbeitenden Geste die vollste aller Dauern – jene, in der der Impuls sein Ziel am genauesten und konkretesten anvisiert. Zugleich ist sie auch diejenige mit der größten Integrationskraft. » Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, S. 27-28.

⁵¹ Albert Flocon, Brief an Gianstefano Galli, August 1985, erstmals veröffentlicht im Rahmen der Ausstellung *Hommage à Albert Flocon*, Lugano, Dezember 1995.

⁵² Flocon, *Points de fuite*, I, S. 204.

Er verbringt dort drei Jahre, von 1927 bis 1930, bevor er aufgrund der Spannungen zwischen Studierenden und Lehrkörper – vor dem Hintergrund der zunehmenden Politisierung der Studentenschaft – gebeten wird, „ein Semester anderswo“ zu verbringen. Zunächst ist er im Fachbereich Architektur eingeschrieben, wechselt jedoch bald in den Theaterkurs, nachdem er eine von Oskar Schlemmer inszenierte Aufführung gesehen hat. Drei Jahre lang nimmt er am Theateratelier von Oskar Schlemmer teil – eine Zeit, die mit der Möglichkeit für Schlemmer zusammenfällt, seine bereits 1925 theoretisch formulierte Theaterkonzeption nun auch praktisch zu verwirklichen. Wie wir im Folgenden sehen werden, unterscheidet sich Schlemmers Ansatz deutlich von anderen am Bauhaus entwickelten Theaterkonzepten, etwa denen von Moholy-Nagy oder Piscator, für die Gropius und Weininger Entwürfe anfertigen.

Der von Walter Gropius entwickelte Lehrplan des Bauhauses gliederte die elementaren Disziplinen – Materialien und Techniken – um zwei zentrale Bereiche: Bau und Bühne. Obwohl das Bauhaus in der Praxis keine Architekturausbildung im engeren Sinne anbot – es gab keine Bauaufträge –, stand die Architektur doch im Mittelpunkt des Unterrichts. Sie wurde verstanden als der gebaute Raum, der der menschlichen Existenz als Bühne dient, als Hintergrund, auf dem die utopischen Entwürfe einer neuen Gesellschaft sichtbar werden sollten. In dieser Gesellschaft, so die Vorstellung, würden die Künste in Verbindung mit der industriellen Produktion endlich einen würdigen Lebensrahmen für die Arbeiterschaft schaffen. Die analytische Herangehensweise des Bauhauses setzte bei den bildnerischen Elementen – Form, Farbe, Textur – an. Sie sollten in variierenden Kombinationen erprobt werden, um ihre ganze Bandbreite an Wirkungen zu erkunden. Dieses Interesse an der Funktionsweise bildnerischer Elemente, jenseits jeder Ikonographie oder Symbolik, bündelte sowohl die Entwicklungen der modernen Kunst seit der Jahrhundertwende als auch die radikalen Experimente der zeitgenössischen Kunst, insbesondere in den USA, wo elementare Operationen auf immer heterogener Materialien angewandt wurden.

Aus den drei Jahren, die Flocon am Dessauer Bauhaus verbrachte, lassen sich drei bleibende Inspirationsquellen hervorheben: erstens das abstrakte Theater Oskar Schlemmers, das auf der Geometrisierung des Bühnenraums und der menschlichen Figur beruhte; zweitens die experimentelle Fotografie, wie sie am Bauhaus praktiziert und vermittelt wurde – mit ungewohnten Blickwinkeln, Inszenierungen und bildnerischen Kompositionen; drittens die utopische Vision der „Kathedrale des Sozialismus“, die im Zentrum sowohl des Bauhaus-

Verständnisses von der sozialen Funktion der Kunst als auch von Flocons frühem politischem Engagement stand. Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 und seiner Emigration nach Frankreich endete diese Phase abrupt. Die „Kathedrale des Sozialismus“ blieb für Flocon jedoch ein Leitmotiv – als Utopie oder imaginäre Welt, die sich auf dem Papier als abstrakter und poetischer Raum verwirklichen ließ. Besonders in seinen *Châteaux en Espagne* variierte er das Motiv einer erträumten, am fernen Horizont aufragenden Architektur.

Ab den 1960er-Jahren, als das Bauhaus verstärkt Gegenstand historischer Forschung wurde, arbeitete Flocon mehrfach mit dem Bauhaus-Archiv in Berlin zusammen – als ehemaliger Student und Zeitzeuge dieser einzigartigen künstlerischen und historischen Erfahrung. Immer wieder stellte er seine persönliche Erinnerung der späteren historischen Sicht gegenüber und betonte den Abstand zwischen der eigenen Erfahrung und dem im Laufe der Zeit konstruierten Mythos: „Sie haben aus dem Bauhaus einen Mythos gemacht. Für mich ist es eine Geschichte meiner zwanzig Jahre, eine Begeisterung eines jungen Mannes – aber auch die Fortsetzung der kindlichen und jugendlichen Leidenschaft für den Ausdruck im Theater. Für mich war und ist das Leben ein Unternehmen zwischen Drama und Komödie, zwischen Auf- und Abgang des Vorhangs.“⁵³

Das Theater Schlemmers

« Das Theater Schlemmers ist phänomenologisch. Es geht von den einfachsten Empfindungen aus, die durch die einfachsten Objekte hervorgerufen werden. »⁵⁴

In den 1920er-Jahren entwickeln mehrere Bauhaus-Akteure neue Konzepte, um das Theater als einen totalen Raum zu erfinden, in dem die mechanischen Künste eine zentrale Rolle spielen sollten. 1925 erscheint eine Publikation, die die Ansätze von Molnár, Moholy-Nagy und Schlemmer versammelt. Zu diesem Zeitpunkt existiert Schlemmers Theater noch vor allem als theoretisches Konzept. Gerade in den Studienjahren Flocons von 1927 bis 1930 erhält Schlemmer jedoch erstmals die Mittel, seine Ideen praktisch umzusetzen.

Schlemmers abstraktes Theater, das auf den elementaren Mitteln der Bewegung der menschlichen Figur im Bühnenraum basiert, steht im bewussten Gegensatz zu zeitgenössischen Visionen des „Totaltheaters“. Dort dominieren Mechanisierung und groß

⁵³ Flocon, Albert, Typoskript „Petit théâtre au Bauhaus“, Vortrag in Montréal, 1986, S. 1, Archiv Albert Flocons, IMEC, 562FLN/26/4.

⁵⁴ Ebd., S. 8.

angelegte technische Effekte – wie Flocon in *Scénographies au Bauhaus* beschreibt: „Lautsprecher, Kino, Umbau (also Transport in jeder Hinsicht) des Saals und Durchdringung von Saal und Bühne. Triumph mächtiger Maschinen, die im Wesentlichen nach dem universellen System ‚man muss nur‘ funktionieren. Gedanke an mobile, klangvolle Riesenskulpturen, weit mehr als an die Beziehung Schauspieler–Zuschauer, Saal–Vorstellung, Aktion–Reaktion. Schlemmer ist der Einzige, der diese kraftvolle Stimulation, die ein Saal auf die Akteure ausübt, wirklich erlebt hat. Sein gesamtes Denken geht von dieser Erfahrung aus.“⁵⁵

Flocon kritisiert in den Theaterentwürfen Erwin Piscators – der zwischen 1928 und 1930 auf dem Höhepunkt seiner Karriere steht – die großspurige Ambition des Totaltheaters: „Hier bricht die verwerfliche wagnerianische Idee ein, die Gesamtheit der schönen Künste in einem einzigen Spektakel zu vereinen. Super-Show à la Hollywood, Barnum, die spektakuläre Kathedrale, Kitsch-Emotion.“⁵⁶ Je stärker das Totalitätsstreben das Theater prägt, desto mehr wird der Zuschauer auf eine passive Rolle reduziert, überflutet von Eindrücken und Reizen aus allen Richtungen. Für Moholy-Nagy wird selbst der Schauspieler überflüssig – Maschinen könnten „die rein mechanische Rolle viel besser erfüllen, als es der Mensch selbst tun könnte“.⁵⁷

Schlemmers Theater vertritt den entgegengesetzten Ansatz: asketische Einfachheit der Mittel, zentrale Bedeutung des Menschen – auf der Bühne wie im Zuschauerraum – und die durch keine Maschine ersetzbare Beziehung, die zwischen beiden während der Vorstellung entsteht: „Theater, in dem die leibliche Präsenz dauerhaft ist und umso eindringlicher wirkt, je mehr sie von realistisch-illusionistischen Zutaten des Kinos befreit ist. (...) Schlemmer stellt in diesem Sinne das Spektakel in seinem Geist des Spiels wieder her, als auf das Wesentliche reduzierten Schein: Der Vorhang hebt sich, Stille – schauen Sie!“⁵⁸

Diese asketische Haltung entspricht Flocon, der im Theater Schlemmers sowohl die geometrische Konstruktion des Bühnenraums als auch die geometrische Schematisierung der menschlichen Figur wiedererkennt – ermöglicht durch die von Schlemmer entworfenen Kostüme und die strenge der szenografischen Komposition. Die Bewegungen auf der Bühne

⁵⁵ Flocon, Albert, *Scénographies au Bauhaus. Dessau 1927–1930*, Paris, Klincksieck, 1987, S. 29.

⁵⁶ Flocon, ebd., S. 33.

⁵⁷ Flocon, ebd., S. 30.

⁵⁸ Flocon, ebd., S. 35.

sind präzise, fast mechanische Drehungen im kubischen Bühnenraum; die Handlungen bleiben elementar, das gesprochene Wort ist ausgeschlossen. Die Körper der Schauspieler, obwohl im Zentrum von Schlemmers Theaterkonzept, werden durch schwere Kostüme aus einfachen geometrischen Formen – Würfel, Kugeln, Zylinder – transformiert und transfiguriert. Sie werden zu *Kunstfiguren*: schematisierte, abstrahierte menschliche Figuren, befreit von allen anatomischen Zufälligkeiten und Eigenheiten:

„Schlemmer führt den Begriff *Kunstfigur* ein, im Gegensatz zu *Mensch*. Aber was heißt das? (...) die Vereinfachungen, Vermessungen, Mechanisierungen, denen der menschliche Körper in der Renaissance von Künstlern unterzogen wurde. (...) hier also ‘Abstraktionen’ aller Art: Abstrahieren vom lebendigen Material, Abstrahieren von individuellen Merkmalen, Abstrahieren von der Sprache; vereinfachen, geometrisieren, mechanisieren. Aber auch vergrößern oder verkleinern.“⁵⁹ Drei Merkmale bestimmen die schlemmer’sche *Kunstfigur*: Sie ist ein „künstliches Bühnenwesen“, Ergebnis einer geometrischen Abstraktion der menschlichen Anatomie; sie führt stilisierte Gesten aus (Mechanisierung und mathematischer Rhythmus) und trägt ein skulpturales Kostüm.⁶⁰

In Flocons grafischem Werk lassen sich Spuren solcher Kunstfiguren wiederfinden: Es besteht ein grundlegender Unterschied zwischen den konkreten, mit naturalistischen Attributen und in großem Maßstab gestochenen menschlichen Körpern – insbesondere in den Landschaftsblättern – und den winzigen schematischen Figuren, mit denen er die von ihm konstruierten Räume bevölkert. Diese abstrakten Gestalten, aus markanten Kurven und Geraden geformt, gelegentlich mit einem Kostüm oder einem Umhang bekleidet, dienen oft dazu, Maßstabsverhältnisse zu verdeutlichen. Sie entsprechen im grafischen Universum Flocons der von Oskar Schlemmer entwickelten Körperschrift, die als stenografisches Mittel zur Notation der szenografischen Partitur diente. In einem Artikel von 1989 berichtet Flocon: „Für Schlemmer ist die *Körperschrift* nicht nur der Körpersign, sondern auch die Spur, die er im Bühnenraum hinterlässt, und die vereinfachte Form, die er im Bild zeichnet. (...) Er spricht vom *Hohen Lied der Gelenke*, die einer strengen *Bodengeometrie* folgen – einer auf dem

⁵⁹ Flocon, *Scénographies au Bauhaus*, S. 41-42.

⁶⁰ Oskar Schlemmer, *Mensch und Kunstfigur*, in: Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy, Farkas Molnár, *Die Bühne im Bauhaus* (Bauhausbücher 4), München: Albert Langen Verlag, 1925, S. 17–31.

Bühnenboden gezeichneten Geometrie –: Rhythmus, Klang, Farbe, Volumen, Bewegung, Raum – Schönheit belebter Konstruktionszeichnungen.“⁶¹

Die nachhaltige Inspiration, die Schlemmers Theater für Flocon darstellt, zeigt sich in dem Buch *Scénographies au Bauhaus* (1987), dessen Erstausgabe in limitierter Auflage auf Vélin d’Arches gedruckt wurde, mit einem Einband und einer Suite originaler Linolschnitte, die Flocon selbst geschnitten und in der im selben Jahr von ihm gegründeten Werkstatt *Atelier du Nombre d’or* gedruckt hat. Kurz darauf entwirft er auch das Projekt eines *Ballet pour cinq corps réguliers* als Hommage an seinen Lehrer⁶². Bereits Ende der 1960er-Jahre arbeitete er als ehemaliger Bauhaus-Student mit dem Bauhaus-Archiv zusammen, um über die Dessauer Zeit zu berichten und sie durch Ausstellungen und Vorträge in Europa und Kanada bekannt zu machen.⁶³

Auf einer allgemeineren Ebene wird das Theater für ihn zu einer wirksamen Metapher – sowohl in seiner Art, das Leben zu begreifen, als auch in seiner Vorstellung vom Raum der Darstellung und der Darstellung des Raums auf dem „Papierplan“. In den Bildanalysen wird man immer wieder offene Vorhänge finden, die fragmentarische Szenen mit ferner Horizontlinie freigeben. Doch der Vorhang ist nicht das einzige Motiv, das er aus der Theaterwelt übernimmt: In seinen Drucken taucht eine Reihe wiederkehrender Formen auf, die sich auf seine Bauhaus-Theatererfahrung zurückführen lassen – Sphären, Treppen, gefaltete Spiegel, Masken.

Die Fotografie am Bauhaus

Flocon erinnert sich, dass die Fotografie allgegenwärtig war: „Das Bauhaus war das Haus der Fotografie. Viele Menschen fotografierten – täglich, überall. (...) Es gibt daher zahlreiche Bilder mit theatralischen Anordnungen. (...) Die Ästhetik der russischen Fotografie spielte eine wichtige Rolle: die Abkehr vom gestellten, geschminkten, retuschierten, gemalten Bild. Das Schnappschussverfahren, in dem mein Freund Naf Rubinstein ein Meister war. (...) Viele Bühnenfotos gingen aus *tableaux vivants* hervor, bei denen man mit Raumanordnungen

⁶¹ Flocon, Albert, *Correspondances des choses aux mots et des mots aux maux*, in: *InHarmoniques*, Nr. 5, Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique, Paris 1989, S. 209.

⁶² IMEC, Fonds Albert Flocon, *Projet pour La Musique des sphères, ballet des cinq corps élémentaires* : Manuskripte, Typoskripte, Zeichnungen, Cote 562FLN/27/2, 1987.

⁶³ Zu den wichtigsten Kooperationen zwischen Albert Flocon und dem Bauhaus-Archiv Berlin zählen: Einzelausstellung im Bauhaus-Archiv (1966) ; Ausstellung *Suites expérimentales* (Montréal, 1974) mit Vortragszyklus (*L'espace du graveur, La scénographie au Bauhaus*) ; Übersetzung von *Perspective curvilinea* ins Deutsche (*Die kurvenlineare Perspektive*, Medusa Verlag, 1983) in Zusammenarbeit mit dem Archiv ; Ausstellung *Albert Flocon. Art et géométrie du Bauhaus* in der John A. Schweitzer Gallery, Montréal (4. April – 3. Mai 1987).

experimentierte, anstatt choreografische oder dramatische Inszenierungen zu schaffen. Gleiches gilt für die gestellten Aufnahmen in der Architektur des Bauhauses – mit seinen zahlreichen Terrassen und Balkonen. Die Kostüme und Requisiten der Bühnenwerkstatt, die Masken verfremden durch ihre elementare Fremdartigkeit und strenge Geometrie den Baukörper selbst und verstärken dessen karge Wirkung durch die Hinzufügung vereinfachter und ungewohnter Akteure.“⁶⁴

Eine Reihe dieser Fotografien – darunter die berühmte 1927 Aufnahme *Der Bau als Bühne* von T. Lux Feininger (Abb. 5) – wurde 2019 in der von Catherine Ballester, der Tochter des Künstlers, organisierten Ausstellung *Scénographies au Bauhaus* gezeigt. Sie verdeutlichen, wie nachhaltig diese Raumanordnungen (oder plastischen Raumkompositionen) Flocons Erforschung fiktiver und fragmentarischer Räume inspirierten. Ein wiederkehrendes Motiv ist dabei die schwebende Plattform, die in vielen seiner Druckgrafiken erscheint: Die Untersicht auf die Balkone des Bauhauses, auf denen kostümierte Figuren stehen, erzeugt einen spezifischen Bildstandpunkt. Die schwebende Plattform fungiert hier als Auslöser, der eine fragmentarische Andeutung der Untersicht vermittelt, ohne dass diese den gesamten Bildraum erfasst.

Werkbetrachtung III: *III. J'écarte de ma terre tout fardeau stérile*

Der Stich aus dem Album *Perspectives* (Abb. 6) ist von einem leicht links der Mittelachse liegenden Fluchtpunkt aus konstruiert, der sich auf einer Horizontlinie im oberen Drittel des Bildes befindet. Von diesem Fluchtpunkt gehen zwei Ebenen aus: eine unterhalb des Horizonts, die bis zur Grundlinie reicht, und eine oberhalb, die schräg durch den oberen Bildrand beschnitten wird. Die dargestellte Szenerie zeigt eine Landschaft, die von einer Schachbrettstruktur durchzogen wird und von einer schwelenden Plattform überragt ist, auf der eine erste Figur steht. Im Vordergrund stützt sich eine zweite Figur auf einen schwarzen Würfel, während eine dritte Figur auf der Kante eines weißen Würfels das Gleichgewicht hält. Rechts erhebt sich ein schematischer Baum, unter dem eine vierte Figur steht.

Das Schachbrett, in Zwei-Punkt-Perspektive konstruiert, bildet die primäre Bühne für das Agieren der Figuren. Seine perspektivische Anlage bewirkt eine allmähliche Verwandlung: Im Hintergrund erscheint es als flache, zweidimensionale Rasterfläche; je näher es in den

⁶⁴ Flocon, *Scénographies au Bauhaus*, S. 55.

Vordergrund rückt, desto mehr gewinnt das Quadrat an Tiefe und wird zum Würfel, der den nahegelegenen Objekten die Voluminosität realer Körper verleiht. Dieser Übergang von Zwei- zu Dreidimensionalität geht mit einem Wechsel des graphischen Regimes einher: Im Vordergrund verleihen naturalistische Elemente – Texturen, die an Holz erinnern, variierende Schraffuren, Grashalme an der weißen Fläche eines Würfels – der geometrischen Struktur eine konkrete Materialität.

So inszeniert Flocon die Verwandlung des abstrakten Motivs (Quadrat) in ein konkretes Objekt (Würfel), indem er die Strenge der perspektivischen Konstruktion mit graphischen Zeichen des Landschaftlichen verbindet. Die Struktur gewinnt im Vordergrund texturale Qualitäten: den Wechsel von Schwarz und Weiß, aber auch Anmutungen von Materialien wie Holz, durch unterschiedliche Strichlagen für die der Bildfläche nächstgelegenen Würfel. Geschwungene Linien zwischen den Würfeln evozieren einen natürlichen Boden, eine Wiese, aus der Grashalme hervorragen und die weiße Fläche des vordersten Würfels flankieren. Der Baum im Mittelgrund, trotz seiner schematischen Gestalt, gehört ebenfalls zu diesem „konkreten“ Regime: Diese grafischen Elemente lassen die abstrakt-geometrische Darstellung einer Rasterfläche in die abstrakt-konkrete Darstellung einer Szene übergehen, die von Figuren belebt wird.

Die Horizontlinie ist schlicht: eine waagerechte Linie, deren wenige Zacken ferne Berge andeuten. Der linke Fluchtpunkt bleibt sichtbar – anders als in der klassischen Malerei, wo er, als Symbol des Unendlichen, innerhalb des Bildes meist verborgen wird, um nicht als konkreter Punkt auf der Bildfläche in Erscheinung zu treten. Flocon greift diese autonome Horizontlinie häufig auf; sie wirkt wie ein „Impulsgeber“, der mit minimalen Mitteln die Tiefenwirkung des Bildes andeutet. Der Raum zwischen der unteren Struktur und der Horizontlinie bleibt leer. Dieser Negativraum macht zum einen die imaginäre Distanz bis zum Horizont erfahrbar, zum anderen betont er die sichtbare Trennung zwischen der Schachbrettfläche und der Horizontlinie. Solche Negativräume gehören zu den prägenden Kompositionsmitteln in Flocons Werk; sie markieren Diskontinuitäten und damit auch die Heterogenität der im Bild dargestellten Räume. Eine differenziertere Verwendung dieses Motivs werden wir später bei der Analyse des Umschlags des 1961 erschienenen Albums *Topo-Graphies* wiederfinden.

Besonders ins Auge fällt in diesem Stich das Motiv der schwebenden Plattform. Während das Schachbrett am Boden im Naturraum einer geometrisierten Bühne gleichkommt, erinnert die

Plattform an bekannte Bauhaus-Fotografien wie *Das Bau als Bühne* – Aufnahmen des Gebäudes aus der Untersicht, bei denen sich die Balkone, ähnlich wie hier bei Flocon, vor dem Himmel abzeichnen. Diese in den 1920er Jahren neue Aufnahmeperspektive veränderte das räumliche Sehen in der Fotografie nachhaltig. Der Blick wirkt körperlich verankert; die Baukörper erscheinen in der relativen Größenwirkung ausdrucksstärker, scheinen das Subjekt zu überragen und treten so in eine dynamischere Beziehung zum Betrachter. Die Plattform in Untersicht wird zu einem wiederkehrenden Motiv in Flocons Grafik: Sie dient als Impulsgeber, um die Relativität des Raums in Bezug auf das Subjekt dynamisch hervorzuheben und das räumliche Erleben zu intensivieren.

Das Schachbrett des perspektivischen Raums

Die Analyse dieses ersten Stiches bietet einen nahtlosen Übergang von der Bauhaus-Inspiration zu Flocons lebenslangem Interesse an der Perspektive. Das Schachbrett ist dabei kein eindeutiges Zitat: Es kann einerseits auf die geometrisierte Bühne verweisen, wie Flocon sie in den Kursen Schlemmers erlebt hat; vor allem aber ist es das Sinnbild der Perspektive als Bildkonstruktionsprinzip, wie es in der Renaissance entwickelt wurde. Dass Flocons künstlerische Haltung nach dem Krieg so deutlich im Widerspruch zur zeitgenössischen Kunstszene stand, lag nicht zuletzt daran, dass er modernistische Impulse aus dem Bauhaus – etwa die Materialexperimente oder die analytische Untersuchung der elementaren Ausdrucksmittel eines Mediums – mit den traditionellen Errungenschaften der Renaissancemalerei und der akademischen Kupferstichkunst verband, deren zeichnerische Präzision und formale Strenge er als unverzichtbare Voraussetzungen ansah⁶⁵.

Schon als Jugendlicher, zunächst auf einer Reise nach Italien und später vor allem während seiner Schulzeit in Haubinda, betrachtete er die Renaissance als Vorbild und als Repertoire unübertroffener bildnerischer Lösungen. Dank der Bibliothek der Schule, die ihm der Direktor zur Verfügung stellte, konnte er seine Interessen vertiefen. Dort entdeckte er Werke wie Jacob

⁶⁵ „In ihrer Revolte gegen diese Objektivität der räumlichen Darstellung der Renaissance haben sich die Künstler seit etwa sechzig Jahren vom realistischen Sujet abgewandt, um ihre innere Realität zu erkunden. Indem sie jede Möglichkeit einer neuen Ausdrucksform in der rationalen Wiedergabe der Welt der Objekte verneinten, betrachteten sie diese nur noch als Anlass zu Deformation, Zerstörung oder Negation. In Wirklichkeit jedoch wurde der reale Raum nie grundlegend in Frage gestellt, denn das Wesentliche der Revolte richtete sich auf seine Verzerrung in Form subjektiver Erfahrungen. Es stellt sich die Frage: Ist es möglich, die ästhetische Erfahrung von einer neuen Objektivität aus neu zu beginnen – und wie? Mit anderen Worten: Können Künstler auf rationale Weise mit dem experimentieren, was allen gemeinsam ist: dem Erscheinungsbild der Dinge, dem realen Raum? Ein solcher Ansatz würde naturgemäß dazu führen, die Probleme der visuellen Wahrnehmung im Hinblick auf die Konstruktion eines Bildes neu zu stellen.“ Flocon, Albert & Barre, André, *Note sur l'expérience artistique*, in: *Revue de synthèse*, Mai–Juni 1962, S. 133–134.

Burckhardts grundlegende Studie *Die Kultur der Renaissance in Italien*, die er – nach eigenen Worten – ohne die Empfehlung seines Lehrers wohl erst sehr viel später kennengelernt hätte. Die Renaissance bildete für ihn einen Schatz an plastischen Lösungen, der seinen Sinn für Zeichnung, Geometrie und Perspektive nährte – für die Ordnung und Formgebung der Welt: „Und um es abzuschließen: Ich habe die Renaissance gelebt – Piero, Uccello, Carpaccio und Dürer in seinem *Eine Speise des Malerknaben* – als die schönsten Abenteuer künstlerischer Erfindung, in denen sich Geometrie und Empfindung, wenn nicht Natur, in äußerster Genauigkeit vereinen.“ Dieser Hintergrund erklärt zugleich sein vergleichsweise geringes Interesse an den sogenannten „primitiven“ Künsten und an den modernistischen Strömungen, die sich von ihnen inspirieren ließen.

Das 20. Jahrhundert ist im Hinblick auf dem Aufbruch der Moderne ebenso sehr vom Bruch mit dem illusionistischen Perspektivraum geprägt wie von einem wachsenden akademischen Interesse – in der Kunstgeschichte – an der Perspektive als Fundament nicht nur der abendländischen Kunstgeschichte seit der Renaissance, sondern auch des klassischen Paradigmas des kartesischen Raums und seiner Beziehung zum Subjekt. Jules Colmart hat diesen Sachverhalt prägnant formuliert: „Die Perspektive ist vielleicht von allen theoretischen Gegenständen der Kulturgeschichte einer der mehrdeutigsten und scheint von sich aus jede Person zu Verunklärungen und Anachronismen zu drängen. Weder Werk, noch Form, noch Stil – sie liegt der Gesamtheit malerischer Praktiken, räumlicher Darstellungsweisen, Denkfiguren und, seit Pascal, Desargues und Leibniz, eines ganzen Feldes der Geometrie zugrunde. Welchen ontologischen Status besitzt diese hybride Idealität, die ebenso sehr der Malerei wie der Architektur und der Geometrie angehört?“⁶⁶

Cézanne und später die Kubisten gelten als Pioniere bei der Überwindung der klassischen Kunst der Darstellung. Sie ersetzten den illusionistischen Raum durch die Flächigkeit des Bildraums und lösten zugleich die dem gemalten Bild zugrunde liegende zeichnerische Struktur von den Regeln der klassischen Raumkonstruktion auf der Bildebene. Dieser Prozess war bereits in dem oft zitierten Diktum von Maurice Denis angelegt, wonach das Bild – bevor es „etwas“ zum Gegenstand hat – eine Fläche ist, auf der Farben in einer bestimmten Anordnung verteilt sind. Der malerische Modernismus suchte nach dem, was der Malerei als Medium

⁶⁶ Colmart, Jules, „Mise en perspective de *L'origine de la géométrie* : Hubert Damisch et la postérité de Husserl en philosophie de l'art“, *Revue germanique internationale*, 40, 2024, S. 155.

eigentümlich ist. In dieser Bewegung wurden illusionistische Maltechniken zugunsten einer Betrachtungsweise zurückgewiesen, die das Bild zunächst als materielles Objekt wahrnimmt, bevor es als Darstellung von etwas außerhalb der Malerei selbst verstanden wird. Ein einflussreicher Kritiker wie Clement Greenberg, ein Zeitgenosse Flocons, bezeichnete die klassische Malerei mitsamt ihrer perspektivischen Konstruktion gar als eine bedauerliche Episode in der Kunstgeschichte – historisch abgeschlossen und obsolet nach dem Aufbruch der modernen Kunst.

Die Perspektive nimmt in der Geschichte des abendländischen Denkens eine zentrale Stellung ein. Als optische Wissenschaft ist sie eine Erscheinungsform der Mathematisierung von Welt und Erkenntnis, die bereits im 13. Jahrhundert mit dem Werk Roger Bacons, der die Mathematik zur Grundlage aller Erkenntnis machen wollte, einsetzt. Er entwickelte zugleich die Optik weiter, insbesondere die Konzeption des Gesichtskegels, die später in der perspektivischen Bildkonstruktion zur Anwendung kam. In der Renaissance wurde die Perspektive zum konkreten Ort, an dem Theorie und Praxis, Abstraktes und Konkretes, Geometrie und Kunst zusammenfielen.⁶⁷ Hier entstand die Konfiguration eines neuen Darstellungsraums, in dem die abgebildeten Objekte auf der Bildebene gemäß den Kohärenzregeln ihrer Position im realen Wahrnehmungsraum angeordnet sind – mit abgestuften Distanzen, Proportionen der Maßstäbe, Ausrichtung der Schatten u. Ä.

In einer gegenläufigen Bewegung führten die Regeln der malerischen Perspektive im 17. Jahrhundert – insbesondere durch die Theoreme des Architekten Girard Desargues⁶⁸ – zur Entwicklung der Projektiven Geometrie. Diese bewirkte einerseits eine Wendung der Geometrie hin zu einer immer stärker abstrahierenden Praxis, andererseits die Integration des Unendlichen – bis dahin ein rein theologischer und philosophischer Begriff – als konkreter Punkt in der geometrischen Ebene. Bei seinem Zeitgenossen René Descartes wird die

⁶⁷ „Der von diesen Maler-Geometern [dem Zentralpunkt] bestimmte Punkt ist somit zugleich ein unteilbares und dichtes Zeichen. So wird, *more geometrico*, mit mathematischen Werkzeugen, die bestimmte individuelle Eigenschaften der sinnlichen *Qualia* verwerfen, ein Raum aus sichtbaren Körpern konstruiert. Was sich nach Damisch in diesem präzisen Moment, der dem klassischen Zeitalter vorausgeht, zeigt, in dem sich Geometrie und Malerei an der Stelle der Perspektive miteinander verweben, sind zwar die Vorboten der *mathesis universalis*, aber auch die graphische Spur ihrer Verankerung in der *Aisthesis*.“ Jules Colmart, „Mise en perspective“, S. 168.

⁶⁸ Flocon beschäftigte sich eingehend mit den *arpenteurs-perspectivistes* des 17. Jahrhunderts, insbesondere mit dem Duo aus dem *perspectiviste* Girard Desargues und dem Kupferstecher Abraham Bosse. In einem Notizbuch aus dem Jahr 1981 vermerkt er die praktischen Experimente, die er ausgehend vom Satz des Desargues durchführt: „Überprüfen, ob der Satz des Desargues auf einer Kugel zutrifft! Das heißt, ob es sechs Großkreise gibt, die sich paarweise auf einem siebten schneiden, wenn ihre Schnittpunkte auf drei konkurrierten Großkreisen liegen.“ Fonds Albert Flocon, IMEC, FLN 1981, carnet 47.12

Perspektive zu einer operativen Figur, um den isotropen, homogenen und unendlichen Raum zu denken: einen Raum, der *a priori* gegeben ist und dessen Koordinaten nicht vom Subjekt abhängen. Damit führt Descartes zunächst in die Philosophie, später in das wissenschaftliche Paradigma, ein neues Verständnis des Raumes als *res extensa* ein, das mit der seit der Antike tradierten euklidischen Vorstellung bricht⁶⁹. In diesem unendlichen Raum ist das Subjekt unabhängig vom Objekt; es konstruiert dieses aus einem festen Standpunkt heraus, schneidet einen Ausschnitt daraus und projiziert ihn auf die Bildebene.

Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts bildet die lineare Perspektive den Kern des fotografischen Bildes; später prägt sie auch das filmische. Damit hat sie das sich stetig erweiternde visuelle Universum der Medien nachhaltig geformt. Gleichzeitig wird sie in der modernistischen Malerei zurückgewiesen. Flocon richtete sein besonderes Interesse auf die „sogenannten paradoxen Elemente“ der Perspektive, wie etwa die Anamorphosen. Er kritisiert, dass solche Erkundungen der Matrix der linearen Perspektive nicht zu einer Anerkennung „der Relativität des Realitätswertes der Bilder“ führten, sondern vielmehr zur Weihe des in linearer Perspektive konstruierten fotografischen Bildes als vermeintlich objektivem Abbild der Wirklichkeit.⁷⁰ Gerade diese Fixierung der linearen Perspektive im Medium der Fotografie, so Flocon, habe verhindert, dass sie als historisch gewachsene und konventionalisierte Konstruktion erkennbar bleibt.

In Anlehnung an Erwin Panofsky, dessen Konzept der Perspektive als „symbolische Form“ er jedoch nicht vollständig übernimmt, fasst Hubert Damisch die Perspektive nicht als rein kulturgeschichtlich zu periodisierendes Phänomen, sondern als zugleich symbolisches System und Enunziationsdispositiv, das den Standort des Subjekts und die Bedingungen der Darstellung mitreflektiert. Sie setzt voraus, dass man sich von der Welt distanziert, um sie geometrisch und operativ zu erfassen, und gründet zugleich auf der matrixartigen Funktion der Deiktika, die für die Darstellung der Welt konstitutiv sind: das „Hier“ des Standpunkts, das „Dort“ des Fluchtpunkts und das „Weiter dort“ des Distanzpunkts. Diese Analyse bildet im

⁶⁹ „Die euklidische Geometrie bietet mir einen homogenen Raum an, in dem alle Punkte gleichwertig sind, in dem alle Punkte in Bezug auf die räumliche Komposition null sind. [...] Die desarguesische Geometrie hingegen bietet mir einen Raum, dessen Bezugspunkt der Blickpunkt ist, unter dem die ungeordneten Mannigfaltigkeiten des ersten einer Gesetzgebung unterworfen werden. Hier begreift der Punkt den Raum, dort begreift der Raum den Punkt; das Spiel mit dem Wort ‘begreifen’ ist ebenfalls geometrisch – sei es als Einschluss, sei es als Sehen und, schon, als Denken.“ Michel Serres, *Le système Leibniz et ses modèles mathématiques*, S. 693, zitiert in: Hubert Damisch, *L’origine de la perspective*, S. 72.

⁷⁰ Flocon, Albert, „Perspective curvilinee“, in: *Concrétisation de la mathématique. Deux projets pour La Villette*, Paris: Cité des sciences et de l’industrie, 1986, S. 116.

vorliegenden Zusammenhang einen wesentlichen Bezugsrahmen für die Untersuchung und Interpretation von Flocons grafischem Werk, in dem die zentrale Perspektive nicht verworfen, sondern als konstruktives Prinzip in eine von den Avantgarden beeinflusste Bildsprache eingebettet wird.

Die ersten Übungen, denen sich Flocon in seiner Zelle im Gefängnis Saint-Michel widmet – und aus denen nach dem Krieg die Serie der *Perspektiven* hervorgeht – führen ihn zu einer Überzeugung: „Ich hatte einen kleinen Text über diese alte Wissenschaft der Perspektive geschrieben, die mir weniger veraltet und lächerlich erschien, als die meisten Künstler behaupteten, und die mir eine Fülle noch nicht ausreichend erforschter Möglichkeiten zu bieten schien.“⁷¹

Gerade der Entdeckung dieser Fülle bislang unerschlossener Möglichkeiten widmete Flocon fortan seine künstlerische Forschung. Er ging von der Idee einer exakten Konstruktion nach den Regeln der Perspektive aus, um diese dann zu transformieren, zu verkehren und zu verschieben, sodass neuartige Raumgestaltungen entstanden: „Aber ich entdeckte, dass man mit dieser Perspektive Objekte unendlicher Länge zeichnen kann, da man die konvergierenden Parallelen bis zu ihrem Fluchtpunkt verlängern kann. Man kann diese Fluchtlinien auch schwingen lassen und sich vorstellen, dass der Gegenstand einen Raum durchquert, der die realen Objekte krümmt. Schließlich fand ich sogar heraus, dass ich eine umgekehrte Perspektive zeichnen konnte, bei der die Dinge beim Entfernen größer und beim Näherkommen kleiner werden und, wenn sie die Pupille erreichen, ihre Größe auf null sinkt. Die rückläufigen Fluchtlinien treffen sich im Auge.“⁷²

Flocon interessierte sich an der Perspektive für das, was sich damit auf der Bildebene als „andere Räume“ oder als Evokationen von Räumen konstruieren lässt. In diesem Streben begannen seine Druckgrafiken, die Einheit und Homogenität des Darstellungsraums in ein Spiegelverhältnis zum gelebten Raum zu stellen und zu hinterfragen. Er setzte die Zentralperspektive dabei nicht als Garant für Illusion ein, sondern als grafisches Konstruktionsprinzip, das mit gestalterischen Verfahren der Avantgarden – etwa dem Prinzip der Collage – in Dialog tritt. Die geometrische Bühne – zugleich Emblem der Renaissanceperspektive und des Theaters von Schlemmer – rückt ins Zentrum des Bildes, um

⁷¹ Flocon, *Points de fuite*, II, S. 133

⁷² Flocon, ebd., S. 132.

deren Grenzen zu untersuchen und zu erkunden, was sie überschreitet: zunächst in der Konfrontation mit der natürlichen Welt, wie in der ersten in diesem Kapitel behandelten Radierung, aber auch im konkreten-abstrakten Raum der Titelseite von *Topo-Graphies*.

Werkbetrachtung IV: *Topo-Graphies*

Dem Vorsatzblatt des Albums *Topo-Graphies* (Abb. 7) folgt eine doppelseitige Radierung, die den Titel ins Bild setzt. Die Komposition ähnelt dem Schachbrett-Kupferstich, den wir zuvor untersucht haben: Im Vordergrund befindet sich das Schachbrett, das als Bühne fungiert; in der linken oberen Bildecke schwebt eine Plattform, und eine Horizontlinie deutet auf eine ferne Stadt. Anders als beim ersten Blatt unseres Korpus ist hier nur ein Fluchtpunkt angelegt, nicht zwei; er befindet sich im rechten Bilddrittel und ist im Inneren des ersten „O“ von *Topo-Graphies* zu erkennen. Ebenfalls wiederzufinden ist die unbedruckte Negativfläche, die den Bühnenraum des Vordergrunds von der Horizontlinie trennt, welche wiederum eine ferne urbane und naturnahe Szenerie andeutet. Diese Negativfläche lässt sich als ein Deiktikon verstehen, das im materiellen Raum der Seite zwei getrennte Darstellungsbereiche markiert: einen Vordergrund, der geometrischen Raum und abstrakte Typographie hybridisiert, und einen Hintergrund, der mit wenigen Elementen – etwa den Schattenwürfen – eine naturalistische Anmutung erzeugt.

In der Gestaltung der Vordergrundelemente wird der Raum teils abstrakt, teils konkret aufgefasst. Das Schachbrett liegt im Weiß des Blattes wie eine geometrische Fläche ohne Verankerung in einer naturalistischen Umgebung, ähnlich wie im ersten Blatt; doch deuten mehrere Details darauf hin, dass diese Fläche zugleich als konkrete Bühne gelesen werden kann. Die Schraffuren, die in den schwarzen Feldern im Vordergrund erscheinen, verleihen diesen eine materielle Textur. Die nach vorn aus dem Schachbrett hinausragende, geöffnete Box und ihr Schattenwurf auf die Bühnenkante machen nicht nur die Dreidimensionalität sichtbar, sondern verorten das Ganze in einer Welt, in der eine Lichtquelle die Volumina mit Schatten versieht. Auch die in das Schachbrett eingeschnittenen Vertiefungen unterstreichen seinen Charakter als dreidimensionale, materielle Struktur.

Ein vergleichbares Verfahren lässt sich an der Typographie des Titels *Topo-Graphies* beobachten. Für sich genommen könnten die Buchstaben *Topo-* bloß dreidimensional stilisierte Typographie sein, die als abstrakte Zeichen auf dem Papier verbleiben. Ihre

Inszenierung auf der Seite ist jedoch mit weiteren Elementen verbunden, die sie in einen dreidimensionalen, physisch-naturalistischen Raum – wenn auch mit minimalen Requisiten – einbetten: Der auf die Bühne projizierte Spiegel des Buchstabens „T“ ist wie ein behauener Steinblock gestaltet, in den der Künstler nicht nur seine Initialen und das Erscheinungsjahr eingraviert, sondern auch die Stufen einer Treppe. Die Buchstaben selbst werfen ihren Schatten in den negativen Raum des Hintergrunds. Drei Figuren stehen auf dem typographischen „T“ und seinem materiellen Spiegelbild; ihre Schattenwürfe unterstreichen, dass es sich um volumetrische Körper in einem naturalistischen Raum handelt. Schließlich flankiert der zweite Teil des Titels, *Graphies*, im rechten Winkel den seitlichen Bühnenrand des Schachbretts und erscheint in einem Reliefkartuschenblock. Dieser verliert durch den sichtbaren Schnitt seine rein abstrakte Typographiegestalt: Die rückwärtige Kante der Kartusche ist mit Einkerbungen versehen, die ihre mineralische Textur erkennen lassen.

Das Wechselspiel zwischen abstrakter und konkreter Darstellung erfährt durch das typographische Spiel mit dem Titel *Topo-Graphies* eine zusätzliche Steigerung. Typographie – das Schreiben von Buchstaben – ist eine im zweidimensionalen, abstrakten Raum der Seite verankerte grafische Praxis. Topographie – das Schreiben von Orten oder Räumen – reicht von der rein geometrischen, kartographischen Darstellung in zwei Dimensionen ohne naturalistischen oder mimetischen Anspruch bis hin zur verkörperten, volumetrischen Darstellung eines Raumes oder Ortes. Beides sind „Schriften“. Der Kupferstich jedoch bringt mit sich, dass die typographischen wie auch die topographischen Elemente des Bildes das Resultat von Furchen sind, die in die Oberfläche einer Druckplatte eingeschnitten und Material aus ihr entfernt werden – und sei diese Platte noch so dünn, so besitzt die Kupferplatte, in die der Grabstichel schreibt, doch diese dritte, konkrete Dimension. In diesem Blatt nehmen abstrakte Zeichen wie typographische Buchstaben die körperliche Tiefe topographischer Objekte an.

Dasselbe Spiel zwischen Abstraktion und Konkretisierung findet sich in der progressiven Reihe der Motive Punkt – Kreis – Kugel – des zweidimensionalen Buchstabens „o“ (des ersten „o“, das den Fluchtpunkt umschließt und aus diesem Grund keine sichtbare Tiefe besitzt) – und des dreidimensionalen „o“ (des zweiten „o“, das von rechts in Richtung Fluchtpunkt projiziert wird). Im *Traité du burin* (1952) fragt Flocon:

„Was ist eine Linie? Das Wörterbuch antwortet: ‚Eine mit einem Bleistift gezogene Linie‘ usw. Und eine Linie? ‚Eine Ausdehnung in der Länge, unter Absehung von der Breite und Tiefe‘. Nun, dies sind Abstraktionen, die nur innerhalb des Axiomensystems der Geometer gültig sind. Diese Punkte, Linien, Flächen und Volumina ohne Materialität und ohne Maße, verankert in den Koordinaten des unendlichen kartesischen Raumes, können nur Objekte einer geistigen Gymnastik sein, die den realen Übungen des Kupferstechers vorausgeht. Für ihn ändern sich die Eigenschaften der Elemente mit ihrer Größe und mit der Nähe zu anderen Elementen. (...) So gilt zwar für alle geometrischen Kreise, dass sie dieselben Eigenschaften haben. Für einen gestochenen Kreis (wie für jeden materiellen Kreis) hingegen sind die Eigenschaften wesentlich veränderlich. Er ist eine Kugel, ein Punkt, eine Sonne, ein Buchstabe, eine Unendlichkeit, eine Langeweile, eine Erregung – je nachdem, mit welchen anderen Elementen er in Beziehung gesetzt wird.“⁷³ Der Kreis und die Kugel sind zudem zentrale Motive in Schlemmers abstraktem und geometrisiertem Theater (vgl. etwa den *Reifentanz* der *Bauhaustänze*) wie auch in der allgemeinen Bauhaus-Kultur, in der reflektierende Kugeln – als gewöhnliches Werkstattmaterial oder glänzende Accessoires bei Festen – unter anderem dazu dienten, das Genre des fotografischen Selbstporträts zu erneuern.

Es bleibt noch, den oberen Bildbereich zu betrachten. In der linken oberen Ecke ist eine schwebende Plattform eingraviert, auf der eine Figur liegt. Sie hält ein Seil, das in einer Kugel endet und genau senkrecht über der auf der ersten Reihe des Schachbrettmusters stehenden, von hinten gesehener Figur hängt. Diese vertikale Linie, die den fragmentarischen Charakter der Plattform grafisch mit der Hauptszene verbindet, wird durch eine schräge Linie gespiegelt, die diesmal die Plattform mit der Figur auf dem „T“ des Titels verbindet. Während sich die erste Linie als Seil lesen lässt – also als figürliches Element, das zur Bildwelt gehört –, ist die schräge Linie klar als Konstruktionslinie erkennbar: Sie geht vom Fluchtpunkt aus und bildet eine der Kanten des Quaders, der die schwebende Plattform konstruiert. Gleichzeitig hat sie eine demonstrative Funktion: Mit einer einzigen Geste verweist sie auf den im Zentrum des ersten „o“ sichtbaren Fluchtpunkt.

Auf diese beiden Linien, die in der linken Bildhälfte ein Dreieck bilden, artikulieren sich zum einen das Trapez der perspektivisch konstruierten Szene, zum anderen die Ecke

⁷³ Flocon, *Traité du burin*, 1952, S. 65-66.

beziehungsweise der Winkel, der sich aus den beiden Teilen des Titels ergibt, sowie schließlich das im oberen rechten Bereich entstehende Unendlichkeitssymbol. Der zweite Bogen ist noch offen, er wird im dynamischen Ablauf seiner Entstehung erfasst: Aus der Spannung, die die Figur an seinem Ausgangspunkt durchzieht, lässt sich nicht erkennen, ob sie die Bewegung nach außen projiziert oder ob sie versucht, ihre Energie zurückzuhalten, indem sie ein Gegengewicht bildet. Sicher ist jedoch, dass die Schräge ihrer Haltung der bereits erwähnten schrägen Konstruktionslinie folgt und dass eine zweite Linie die Armbewegung fortsetzt. Aus einer einzigen Linie vervielfältigt sie sich wie die Stränge eines Zopfes, verwandelt sich in Bögen, dann in Wolken, bevor die Schraffuren wieder geradlinig werden und – aus ihrer abstrakten, seriellen Komposition heraus – die Tiefe eines Volumens entstehen lassen, das den Untertitel des konkreten, materiellen Albums trägt, das der Leser in Händen hält: „Essai sur l'espace du graveur“. Gepunktete Linien bewahren die Spuren der Konstruktion und machen diese demonstrativ sichtbar.

Die Linie ist nämlich das, was die Künste verbindet: Sie ist zugleich Konstruktionslinie und Ausdruckslinie, objektive und subjektive Schrift zugleich – und sie strukturiert die Komposition auf eine Weise, die exemplarisch Flocons Umgang mit der Zentralperspektive verdeutlicht. Er nutzt diese nicht als Garant einer kohärenten Illusion, sondern als grafisches Konstruktionsprinzip, das mit modernen Verfahren wie dem Prinzip der Collage interagiert und so unterschiedliche Raumlogiken innerhalb eines einzigen Bildfeldes artikuliert und verschränkt. Indem Flocon die abstrakten mit den materiellen Dimensionen solcher Formen verbindet, knüpft er zugleich an das konstruktive Erbe der Renaissance an und tritt in einen Dialog mit den raumexperimentellen Verfahren der Avantgarden.

Doch diese Inszenierung des Schachbretts, die es Flocon ermöglicht, die Einheit des Darstellungsraums zu hinterfragen, ist nicht die einzige Operation, die er auf das Bild anwendet, wenn er sich von der perspektivischen Konstruktion inspirieren lässt. Nachdem er den Raum um die geometrische Szene geöffnet hat, um zu zeigen, dass er von anderen Räumen überlagert und ergänzt wird, beginnt er zugleich, diesen Raum zu fragmentieren, indem er seine Nähte sichtbar macht. Nachdem zunächst die nicht-euklidische Geometrie, sodann Einsteins Relativitätstheorie und schließlich die Entwicklung der mathematischen Topologie das klassische Paradigma des kartesischen Raums erschüttert hatten, wurde diese wissenschaftliche Revolution im Verlauf des 20. Jahrhunderts in die philosophische Reflexion

über das Wesen des Raums und über die bislang als binär verstandene Beziehung zwischen Subjekt und Objekt übertragen. Die Phänomenologie machte den Raum als erlebten Raum zum Thema und rückte die Wechselwirkungen zwischen Wahrnehmung, Körper und Welt ins Zentrum. Bachelard, den Flocon als Freund und geistigen Bezugspunkt schätzte, untersuchte in seinen Studien zur Imagination eingehend die konkreten Phänomene der Umkehrung zwischen Subjekt und Objekt im Rahmen der poetischen Tagträumerei. Daran anknüpfend widmete sich Flocon den Raumdeformationen als einem Mittel, dieses im 20. Jahrhundert neu entstandene Raumgefühl und dessen veränderte Beziehung zum Subjekt bildlich zu fassen.

Die Poetik des Unendlichen

„Der Fluchtpunkt enthält alles in Potenz, denn alles, was aus hinreichender Entfernung betrachtet wird, reduziert sich auf ihn. Er ist das zentrale Feuer, das seine Strahlen überallhin sendet. Er ist das Spermium, das die Uhr oder den Hund hervorbringen wird. Ein Punkt oder Schnittpunkt zweier Linien oder Zentrum eines Kreises = das Unendliche.“⁷⁴

Flocon interessierte sich nicht nur für die *perspectiva artificialis* als Prinzip der Bildkonstruktion, sondern ebenso leidenschaftlich für ihre Geschichte, für die zentrale Rolle, die ihr bei der Entwicklung der projektiven Geometrie zukam, sowie für die Deformationen, die bestimmte Künstler an ihr vornahmen – insbesondere in Darstellungen konvexer Spiegel oder von Anamorphosen. Die Perspektive als Zentralprojektion auf die Bildebene zählt zu den grundlegenden Instrumenten für die Entwicklung der modernen Wissenschaft und insbesondere für die Organisations- und Steuerungsfähigkeit moderner Gesellschaften: Kartografie und Navigation, aber auch Architektur, Artillerie und verwandte Bereiche. Die Möglichkeit, die „richtigen Proportionen“ eines Objekts oder Raumes auf die Bildebene zu übertragen, eröffnet vielfältige Anwendungsmöglichkeiten für die angewandten Wissenschaften. Sie ist nicht nur ein Instrument im Dienste von Vernunft und Verwaltung, sondern auch ein Mittel zur Erkundung und Erkenntnis der Wirklichkeit. Die Fähigkeit, die Formen der Welt auf dem Papier zu konstruieren, eröffnet einen Horizont nahezu unendlicher Anwendungen – ein Potenzial, das auch Flocon in seiner künstlerischen Praxis immer wieder neu auslotete.

⁷⁴ Flocon, Albert, *Carnet*, 1945-1946. Archiv Albert Flocons, IMEC, Carnet 1945-46, 33.01.

Wir haben weiter oben bereits auf den historischen Meilenstein des geometrischen Traktats des Architekten Girard Desargues hingewiesen. Sein zentraler Lehrsatz besagt, dass sich alle Parallelen einer Ebene in einem Punkt im Unendlichen schneiden. Dieser Satz bildet die Grundlage der projektiven Geometrie und führt das Unendliche als konkreten Punkt in die geometrische Konstruktion ein. Bis dahin war das Unendliche eine Vorstellung aus Theologie und Philosophie. Indem Desargues jedoch den Distanz- bzw. Fluchtpunkt – wie er seit dem 15. Jahrhundert von Alberti im Rahmen der Bildkomposition theoretisiert wurde – als einen „im Unendlichen“ gelegenen Punkt auffasste, der sogar außerhalb des Bildfeldes liegen kann, integrierte er das Unendliche in den endlichen Raum der Geometrie. So verwandelte er die philosophische Abstraktion des Unendlichen in ein konkretes Element der geometrischen Konstruktion: „*In other words, Desargues understood infinity and encloses it in a solid frame. Perspective became an instrument capable of treating the infinite in finite terms.*“⁷⁵

Die Integration des Unendlichen in den konkreten Zentralpunkt des geometrischen Projektionsraums öffnet die Imagination des unendlichen Raumes, des Fluchtpunkts am grenzenlosen Horizont – Vorstellungen, die die Literatur und Philosophie der frühen Neuzeit nährten. Flocon setzt diese poetisch-philosophischen Meditationen fort, wenn er in dem neuen Vorwort zur Wiederauflage des *Traité du burin* im Jahr 1982, „30 Jahre danach“, schreibt: „Viel später, im Sommer 1944, öffnete sich ein anderer Weg im düsteren Alltag des Gefängnisses Saint-Michel in Toulouse – ein Weg der Flucht, der Befreiung, der Perspektiven, die damals den Blick und das Denken so weit wie möglich schweifen ließen, wenn schon der gefesselte Körper nicht folgen konnte. Dass zwei Linien, die auf einen nahen materiellen Punkt zulaufen, den Weg ins Unendliche bedeuten können, und dass dieser Punkt überdies Fluchtpunkt heißt – das konnte, von Nähe zu Nähe, die ganze Transzendenz unbegrenzter Räume heraufbeschwören.“⁷⁶

Bachelard nährte sich in seiner *Poétique de l'espace* von starken, intimen Bildern wie dem des Hauses, der Ecke oder der Muschel. Ein Kapitel widmete er jedoch auch der Unermesslichkeit – oder *vastitude*, einem Begriff, der dem Dichter der *Correspondances*, Charles Baudelaire, besonders lieb war. Diese Unermesslichkeit ist mehr als eine Eigenschaft des betrachteten

⁷⁵ Baglioni, Leonardo ; Migliari, Riccardo. « Desargues's Perspective Theory: A Critical Interpretation of the Fundamental Theorem ». Nexus Network Journal, vol. 25, 2023, p. 498.

⁷⁶ Flocon, *Traité du burin*, Faks. 1982, S. 116.

Objekts; sie ist eine Qualität der subjektiven Erfahrung, ein Raumgefühl. Er schreibt: „Die Unermesslichkeit ist in uns. Sie ist mit einer Art Ausweitung des Seins verbunden, die das Leben zügelt, die Vorsicht anhält, die jedoch in der Einsamkeit wiederkehrt. Sobald wir unbeweglich sind, sind wir anderswo; wir träumen in einer immensen Welt. Die Unermesslichkeit ist die Bewegung des unbeweglichen Menschen.“⁷⁷

Das Unendliche des Fluchtpunkts ist – wie Bachelards Unermesslichkeit – ein phänomenologisches Objekt: Es verweist auf Bewusstseinszustände, die sich aus poetischen Bildern speisen, es strukturiert dynamische Tagträume und begleitet jene spezifische Dialektik der menschlichen Existenz, die zwischen der materiellen Begrenztheit des Körpers unter den Dingen und der geistigen Öffnung zu Gedankenwelten pendelt, welche sich von dieser Begrenzung lösen. In dieser Verschränkung von sinnlicher Erfahrung und imaginativer Transzendenz liegt ein wesentliches Potential: Sie erlaubt es, die beiden Pole – das Konkrete und das Abstrakte – miteinander ins Gespräch zu bringen und dem verkörperten Subjekt ein dynamisches Gleichgewicht zu verleihen: Surrealismus oder Surrealismus – die Idee besteht darin, dass eine durch das andere zu nähren und beiden ihren Eigenwert zuzugestehen.

Kapitel 4: Den Raum fragmentieren

Im Folgenden analysieren wir zwei Druckgrafiken, die den Bildraum auf jeweils eigene Weise in Frage stellen. Die zuvor untersuchten Szenen lösten den homogenen, in sich geschlossenen Raum des Schachbretts auf, indem sie ihn als Fragment eines geometrischen Gefüges zwischen anderen möglichen Räumen – darunter auch dem Arbeitsraum der Papierfläche – positionierten. Die beiden Blätter aus *Topo-Graphies* hingegen inszenieren die Fragmentierung des Bildraums nach unterschiedlicher Logik: Das erste verbindet einen Vordergrund mit zwei Fluchtpunkten mit einem Hintergrund, der nur einen Fluchtpunkt aufweist, und lässt die Grenzen zwischen den Bildebenen verschwimmen, indem Gliedmaßen der Figuren von einer Ebene in die andere übergreifen. Das zweite zeigt ein Trompe-l’œil in Form einer *mise en abyme* einer Zeichnung, bei der die Grenzen der einzelnen Bildträger ineinanderfließen und projizierte Schatten als räumliche Indikatoren eine zentrale Rolle einnehmen.

⁷⁷ Bachelard, Gaston, *Poétique de l'espace*, S. 169.

Werkbetrachtung V: *La poursuite*

Im ersten Kapitel haben wir einen Stich aus dem Album *Perspectives* analysiert, in dem Flocon das Konzept der Darstellung als „Projektion auf eine Ebene“ verdeutlicht. Er ordnet einer im Profil dargestellten Figur ein Bündel von Linien zu, die vom Fluchtpunkt ausgehen. Diese Fluchtlinien projizieren den Körper und die Hand der Figur in unterschiedlichen Abständen zum Fluchtpunkt auf die ebene Fläche des materiellen Trägers. Dabei entsteht der für Projektionen typische Effekt: Einerseits kann dasselbe Objekt – hier die Figur – als kontinuierliche Einheit wahrgenommen werden, da alle Strahlen von demselben Punkt ausgehen und ihre Inszenierung auf der Seite die Hand in der Verlängerung des Körpers erscheinen lässt, selbst wenn sie sich auf unterschiedlichen Ebenen des Bildraums befindet. Andererseits kann es auch als diskontinuierliches Objekt erscheinen, bei dem die Hand nur noch über Konstruktionslinien mit dem Körper verbunden ist – Linien, die in der klassischen perspektivischen Zeichnung nicht zwingend zur Bildwelt gehören.

Der Stich (Abb. 8), den wir nun betrachten, bietet eine ähnliche, jedoch komplexere Untersuchung der Inszenierung einer Projektion im Bildraum – ein Verfahren, das, wie wir gesehen haben, dazu dient, die Kontinuität oder Diskontinuität der Bildelemente zu hinterfragen und zugleich Brüche und Nähte im durch Projektion konstruierten Raum sichtbar zu machen. Drei menschliche Figuren – nicht als „Personen“ im narrativen Sinn, sondern als bildimmanente Darstellungen – strukturieren die Tiefenstaffelung des dargestellten Raums.

Im Vordergrund steht ein männlicher Torso aus mineralischem Material, der rechte Arm am Körper anliegend und am Handgelenk abgeschnitten, der linke Arm mit vorgestrecktem Unterarm nach vorn, die Handfläche gen Himmel geöffnet. Der Torso erscheint als Flachrelief, das vor die Struktur projiziert ist, welche das Zentrum des Raumes einnimmt, während der Kopf als Vollplastik wiedergegeben ist – jedoch entlang der vertikalen Achse geschnitten, sodass die rechte Kopfhälfte fehlt.

„Der Mann ist auf eine Leinwand gemalt, ein gewöhnliches Bild. Die Frau erscheint auf einer anderen Leinwand. Zwei Projektionen. Vor dem Fliesenboden jedoch scheint eine dritte Figur in ihren drei Dimensionen wohlgerundet zu sein. Trotz seines längs geschnittenen Schädels

(um sein Profil freizulegen), trotz seiner Schulter, die bis zum Rand der Würfel entfernt ist (um seinen Querschnitt zu zeigen).“⁷⁸

Im Mittelgrund ist eine weibliche Figur auf der Vorderseite eines vertikalen Rechtecks dargestellt. Die rechte Hand ruht auf der Hüfte, der linke Arm – an der Kante des Rechtecks abgeschnitten – setzt sich auf der Seitenfläche der Struktur fort, wird dort erneut im angrenzenden Winkel beschnitten, um schließlich die Hand auf einem Sockel abzulegen, der auf einer weiteren Fläche parallel zur Bildebene liegt. Das linke Bein erscheint doppelt: einmal zweidimensional in der Figurendarstellung, ein weiteres Mal aus der Ebene herausprojiziert, als verwandle sich das Gemalte an dieser Stelle in eine Vollplastik.

Die dritte Figur, ein rennender Mann, ist auf einer zur Bildebene parallelen Fläche dargestellt, jedoch in der dritten Tiefenebene. Er befindet sich im selben Darstellungsraum wie die auf drei Flächen projizierte linke Hand der Frau. Auch sein rechter Unterarm und seine Hand sind nach vorn herausprojiziert; am oberen Rand seiner Darstellungsfläche abgeschnitten, berühren die Finger den oberen Bildrand selbst und werden auch dort gekappt.

Während sich der Status der männlichen Figur im Vordergrund und des projizierten Beins der Frau im Mittelgrund noch relativ eindeutig bestimmen lässt – beide sind im fiktiven Raum des Stiches plastisch behandelt und erinnern an eine Darstellung in Vollplastik –, erweist sich die Zuordnung von Hand und Unterarm der männlichen Figur im Hintergrund als deutlich schwieriger. Zu welcher Fläche, zu welchem Darstellungsraum gehören sie eigentlich? Zudem bleibt unklar, ob die Frau und der Mann im Hintergrund tatsächlich dieselbe Bildebene teilen. Der Mann scheint in seinem Lauf die Schwelle einer Tür zu überschreiten, deren Rahmen rechts zu sehen ist, und zugleich an der Projektion einer Aufrisszeichnung vorbeizulaufen, die auf eine geneigte Fläche übertragen ist. Diese Fläche dient als Decke der Struktur, welche den Darstellungsraum dieses „bildnerischen“ Innenraums überspannt. Die Frau hingegen wirkt, als stünde sie im Freien; das Fehlen einer Begrenzung auf ihrer linken Seite verstärkt den Eindruck einer Öffnung in einen oberen, fiktiven Außenraum.

Diese räumliche Uneindeutigkeit ist nicht zufällig, sondern Teil von Flocons Inszenierung: Sie destabilisiert den Blick und zwingt den Betrachter, die logischen Beziehungen zwischen den Bildflächen immer wieder neu zu verhandeln. „Welche Beziehungen bestehen zwischen dem

⁷⁸ Flocon, *Topo-Graphies*, S. 117.

Mann im Korridor, der Frau mit dem markanten Oberschenkel und dem Mann im Würfel? Merkwürdig dimensioniert, dieses dreifache Durcheinander. Das ist die volle Werkstatt der perspektivischen Prospektion. Sehen Sie diese *disjecta membra*, die Zerlegung, die Zergliederung, weil die einen oder die anderen plattgedrückt, versetzt und an die Begegnung mit Flächen angepasst wurden.“⁷⁹

Die Struktur, auf der die Figuren im Mittel- und Hintergrund erscheinen, besitzt ihre eigene Horizontlinie, die tiefer liegt als jene des fiktiven Raums des Stiches, und nur einen einzigen Fluchtpunkt aufweist. Der fiktive Raum des Stiches selbst hingegen wird durch zwei außerhalb des Bildfeldes liegende Fluchtpunkte organisiert, die es ermöglichen, das Eigenvolumen der Struktur im Vordergrund zu konstruieren. Es entsteht also eine Naht zwischen dem Vordergrund mit zwei Fluchtpunkten und der tieferliegenden Struktur mit nur einem Fluchtpunkt, erkennbar am Schachbrettmuster des Bodens. Gleichzeitig ergibt sich eine Oszillation zwischen zwei Blickhöhen: Im dreidimensionalen Raum, der die Struktur umfasst, impliziert die hohe Horizontlinie einen stehenden Betrachter auf Augenhöhe mit der Struktur, der sie von oben einsehen kann; die abgesenkten Horizontlinie in der Darstellung des auf uns zulaufenden Mannes hingegen setzt voraus, dass wir auf Höhe der Struktur sitzen und den Mann aus einer Untersicht betrachten.

Das Verflechten des Blicks

Die Fragmentierung des Raums auf der Ebene der Seite lenkt den Blick von einer Bildebene zur nächsten und zwingt ihn, den Standpunkt zu wechseln – ohne ihm jedoch die Möglichkeit zu geben, innerhalb des fiktiven Raums jene Position einzunehmen, von der aus sich die senkrecht zur Bildebene stehende Fläche betrachten ließe. Genau dieser Übergang zwischen den beiden zur Bildebene parallelen Flächen markiert den Ort im Bild, für den der passende Standpunkt fehlt, und deutet zugleich an, dass die Struktur als perfektes Trompe-l’œil funktionieren könnte – wenn die entsprechenden Bedingungen gegeben wären. Die Instabilität eines solchen Bildes scheint den Blick dazu zu verleiten, die durch die Fragmentierung entstandenen Spannungen aufzulösen, den Raum und die Struktur so zu rekonstruieren, wie sie sich aus der „richtigen“ Perspektive darstellen würden. Doch gerade diese Spannung hält den Blick in ständiger Bewegung und verweigert ihm die Genugtuung,

⁷⁹ Flocon, *Topo-Graphies*, S. 117.

„den Kreis zu schließen“. Der im Vordergrund angeschnittene Kreis – dessen Vollständigkeit somit außerhalb des Bildfeldes liegt und zugleich außerhalb der materiellen Platte, da Flocon ihn nicht vollständig ins Kupfer graviert hat – scheint diese unabsließbare Bewegung des Blicks zu verkörpern.

Hubert Damisch stellt in *L'Origine de la perspective* fest: « Der einzige Unterschied zwischen der Annäherung an die Dinge und der an das Bild besteht darin – wie man reichlich Gelegenheit haben wird zu sehen –, dass die Perspektive die Möglichkeit bietet, diese Erfassung zu inszenieren und damit in reflektiver Weise zu spielen. » Die Dinge, die Flocon darzustellen wählt, sind zwar von der Natur inspiriert und bewahren gewisse Merkmale – oder, um Platons Begriff der *eikōn* aufzugreifen, jene „richtigen Proportionen“, die es erlauben, sie mit ihrem Urbild zu vergleichen –, doch handelt es sich nicht um Abbilder im Sinne einer mimetischen Treue, sondern um imaginäre Konfigurationen. Auf der Ebene des Papiers ordnet Flocon diese Figuren so an, dass aus ihren Relationen eine oszillierende, heterogene Räumlichkeit entsteht. In diesem Sinne verwirklicht er, was Damisch als „inszenierte Erfassung“ beschreibt: Er nutzt die Perspektive nicht als Garant einer kohärenten Illusion, sondern als Mittel, um mit der Distanz zwischen Fluchtpunkt und Blickpunkt zu spielen, etwa indem er mehrere Horizontlinien einführt und so die Wahrnehmung des Betrachters bewusst destabilisiert.

Wenn Flocon eine „Erfassung“ inszeniert, dann eine, deren Subjekt kaum eindeutig zu bestimmen ist: Von welchem Standpunkt aus genau betrachtet er den Raum? Es handelt sich nicht um einen einzigen Schnitt durch den Sehkonus, sondern um eine zusammengesetzte, heterogene Ansicht, die sich einer Synthese entzieht und deren sichtbare Nähte gerade jene Reflexivität über den Akt des Projizierens von Figuren auf die Fläche erst ermöglichen. Die *costruzione legittima* Albertis diente dazu, ein kohärentes „Fenster“ auf die sich entfaltende Handlung zu schaffen – einen Raum ohne Naht, homogen und isotrop, festgelegt durch die Fixierung eines Auges auf einen Punkt –, wobei der Träger durch den rhetorischen Effekt der Komposition transparent wurde. Diese *costruzione legittima* im Zeichnen zu verschieben, ist vergleichbar mit dem Experimentieren im Medium des Fotogramms: Man macht die Produktionsweise des Bildes undurchsichtig, dekonstruiert das Verfahren und legt offen, durch welche Operationen es überhaupt die Illusion der Transparenz erzeugen konnte.

Der berühmte Stich von Abraham Bosse, der in der neueren Literatur zur Perspektive häufig abgebildet wird, kann verdeutlichen, mit welchem Spiel Flocon hinter den Kulissen der Bildkonstruktion operiert: „Doch das in der Tat sehr dichte Netz der Zwänge, die sie definieren, ist nichtsdestoweniger der Ausgangspunkt für eine neue Form von Freiheit, wie ein anderer Stich zeigt – jener von Abraham Bosse, dem Freund und Briefpartner Desargues‘: Die ‚Perspecteurs‘ bewegen sich darin nach Belieben auf dem Gelände, jeder trägt seine eigene Sehpyramide mit sich und richtet sie dorthin, wo es ihm gefällt, wobei sich die Fäden am Augpunkt verknoten. *Dove a mi paia, fermo une punto*: ,Dort, wo es mir gefällt, halte ich einen Punkt fest.“⁸⁰ So wie in Bosses Stich jeder *Perspecteur* die Freiheit hat, seine Sehpyramide über die Welt zu führen und beliebige Ausschnitte als Schnitt durch den Sehkonus auf die Fläche zu projizieren, so versammelt Flocon auf derselben Bildebene Projektionen aus unterschiedlichen Sehpyramiden: Er kann zugleich sitzen, stehen oder auf einer Mauer hocken.

Ein ähnliches Phänomen begegnet uns in der zweiten Grafik, die wir betrachten werden: Der Blick wandert von einem Teil des Stiches zum anderen, und bei jedem Halt wird der Raum, den er gerade zu rekonstruieren versucht, vom Bild erneut infrage gestellt. Auffällig ist, dass im Album *Topo-Graphies* von 1961 auch die erste Platte der *Nœuds* enthalten ist, die wir später besprechen werden: Es wirkt, als beginne der Blick, gefangen in diesen unauflösbar Räumen, auf der Seite selbst den Knoten oder das Geflecht seiner Bewegung einzuschreiben – ohne Anfang und ohne Ende eines Weges zu finden, der die verschiedenen Fragmente des Bildes zu einer Einheit führen könnte. Man müsste also den Fäden folgen, die diese unmöglichen Räume verweben, und am Horizont der philosophischen Reflexion jene grundlegende Frage aufwerfen: Was bewirkt das Bild in uns? Wie denkt es?

Werkbetrachtung VI: *Dimensions*

Flocon hat eine Reihe von Druckgrafiken geschaffen, in denen das Blatt selbst zum Bildmotiv wird – eine *Mise en abyme* des Trägers, die den Blick in ein Spiel verschachtelter Räume hineinzieht. Die illusionistische Darstellung des Blattes (Abb. 9), komplett mit Reißzwecken, Falten und Knitterspuren, wird so zum Ausgangspunkt einer visuellen Untersuchung über die

⁸⁰ Damisch, *L'origine de la perspective*, S. 60.

Dimensionen, die dem gezeichneten Raum zugänglich sind, und über die Übergänge zwischen ihnen.

Auf den ersten Blick sehen wir eine Hand, die ein kariertes Blatt hält. Doch sobald der Blick an den Rand wandert, erkennen wir, dass diese Hand selbst nur Teil einer Darstellung ist – und dass der gesamte Stich die Wiedergabe eines teilweise zerknitterten Blattes zeigt. Auf dieser dargestellten Zeichnung, auf der wiederum eine Hand ein Blatt hält, setzt sich das Rätsel fort: Was genau ist diese „affolierten Akropolis“⁸¹? Eine Zeichnung, eine Fotografie? Die reduzierten Mittel des Kupferstichs – schwarze Linien auf weißem Papier – lassen ihre mediale Natur bewusst offen. Der Bildausschnitt ist zudem leicht schräg auf dem karierten Blatt platziert, als könnte er sich jederzeit vom Träger lösen. Der Rahmen, dessen obere und linke Kante verschattet erscheinen, deutet auf ein dreidimensionales Objekt in einem Raum mit einer Lichtquelle oben links – und damit auf eine weitere, in der Tiefenschichtung des Bildes verborgene Dimension.

Doch um zu diesem Punkt zu gelangen, muss man die zweite Hand außer Acht lassen – jene, die vom Niveau des karierten Papiers aus einen Steinmonolithen auf den Tempel des gerahmten Bildes setzt. Hier treffen zwei dreidimensionale Räume aufeinander und heben sich zugleich gegenseitig auf: Betrachtet man nur die Fingerspitzen, die den Stein halten, so erscheint dieser als echter Block im Raum des Tempels; der Schatten seiner Unterseite stimmt mit den Schatten des Tempels überein. Der Schatten der Hand jedoch setzt sich nahtlos auf der Oberfläche des karierten Papiers und des darauf befindlichen Bildes fort – wodurch dieses plötzlich in die Fläche zurückfällt. Wo aber verläuft die Naht? An welchem Punkt genau wechselt unser Blick von der zweiten in die dritte Dimension? Er findet keinen festen Ort, an dem sich diese Grenze festmachen ließe, und wird stattdessen in einen endlosen Strudel gezogen, der ihn von einem Raum in den nächsten, von einer Bildwahrnehmung zur anderen treibt.

„Die Griechen laufen. Eine Hand, wie die meine im Verhältnis zu dieser Seite, greift vor und nimmt einen gewaltigen Steinblock, wie eine Streichholzschatz. Meine Hand hat drei Dimensionen; die Seite, aus der sie schöpft, hat zwei. Die griechische Welt hat zweifellos ebenfalls drei Dimensionen, da die Menschen in alle Richtungen laufen. Außerdem erscheint

⁸¹ Flocon, *Topo-Graphies*, S. 35.

sie in ihrem Rahmen, einem Fenster, das sich auf das Geschehen öffnet. Nur aus Bequemlichkeit des Diskurses wird diese Welt auf die Dimensionen des Bildes reduziert, das selbst leicht schräg dargestellt ist. Da die griechische Welt bereits drei Dimensionen hat, muss die Hand vier haben. Doch die vierdimensionale Hand wird wiederum auf eine Fläche projiziert, wodurch sie zwangsläufig eine Dimension verliert – das ist das Wesen der Projektion, abzuflachen. Also: drei.“⁸²

Man könnte nun den Blick herauszoomen und zur Gesamtebene des Stiches zurückkehren. Schon zuvor war aufgefallen, dass der Stich selbst eine Hand zeigt, die ein Blatt hält: „Doch eine weitere Hand hält das Blatt in drei Dimensionen, Projektion der Hand mit vier; sie hat also fünf.“⁸³ Am Ende handelt es sich bei all dem um fiktive Räume in einer *mise en abyme*; der Skeptiker würde behaupten, sie seien sämtlich nur zweidimensional. Der Künstler hingegen inszeniert ein surrealistisches Spiel: Jedes Element, das ein anderes umfasst, gewinnt automatisch eine Dimension hinzu – verliert sie jedoch wieder, sobald es als Projektion auf der Fläche erscheint.

Hier liegt nun das zerknitterte Blatt mit seinem in sich stimmigen Raum: Die Hand ist realistisch wiedergegeben, ihr Schatten fällt auf eine Fläche, die der Oberfläche eines Tisches entsprechen könnte, und sie hält das Blatt, auf dem sich ein Labyrinth für den Blick entfaltet. Auf den ersten Blick wirkt dieses Blatt stabil – zwar geknittert, aber oben mit Reißzwecken fixiert und an einer Stelle eingerissen. Dann jedoch wird der Blick, nach oben in den Stich gezogen, auf eine Kugel aufmerksam, die scheinbar selbstverständlich zum Darstellungsraum der gezeichneten Hand gehört, die das karierte Blatt hält – eine Kugel, die folglich ebenfalls auf dem Tisch liegen müsste, der als Hintergrund dient.

Doch der Schatten dieser Kugel fällt auf den Zeigefinger der Hand; sie schwebt also über dem Tisch. Mehr noch: Ihre Wölbung überschreitet die Begrenzung des gezeichneten Blattes, kann also nicht zu diesem gehören. Gehört sie etwa zu einer höheren Ebene – zu einem Darstellungsraum, der den Raum des Blattes umfasst, auf dem die gezeichnete Hand ein kariertes Blatt hält, auf dem wiederum eine andere gezeichnete Hand ...? Unmöglich – denn dort ist die Reißzwecke, die sie an die Wand heftet, ihr Volumen zerdrückt und sie auf die bloße Dünne eines Papierblatts reduziert. Gerade dieser Widerspruch – schwebender Körper und

⁸² Flocon, *Topo-Graphies*, S. 35-36.

⁸³ *Ebd.*

zugleich flaches Blatt – hält den Blick gefangen: Er kann den Raum nicht eindeutig zuordnen und pendelt unablässig zwischen den Ebenen, ohne je eine endgültige Verortung zu finden.

„Eine Schnur, ihren Dimensionen nach weit überlegen, wird sich um all diese aufgeregt und aufregenden Welten wickeln, denn selbst der Kupferstecher flieht, ohne noch recht zu wissen, welchen Dimensionen er sich hingeben soll.“⁸⁴

Ein Ende der Schnur ruht auf der abgeflachten Kugel, läuft dann hinter der an die Wand gehefteten Zeichnung entlang und kehrt am unteren rechten Eck in einer umschlingenden Bewegung zurück. Diese Schnur gehört zweifellos zu diesem oberen Bereich, zu jener „realen“, wenn auch fiktiven Welt, der auch die dargestellte Zeichnung angehört. Seltsam jedoch: Im oberen Teil des Stiches wirft sie keinen Schatten – nur dort, wo sie im unteren Bereich wieder auftaucht. Und wo befinden sich diese beiden Figuren? Der eine steht auf der abgeflachten Kugel, die man folgerichtig dem fiktiven Raum der Zeichnung zurechnen würde; der andere hingegen wirft seinen Schatten – und die Hälfte seines Körpers – in den Raum des Risses: dorthin, wo die fiktive Welt des gezeichneten Blattes nicht existiert, weil der Träger selbst die Kontinuität des Darstellungsraums nicht mehr gewährleistet.

Diese beiden Stiche zeigen, wie der Blick in das Geflecht aus Raumfragmenten und inkohärenten Dimensionen des Darstellungsraums geraten kann, das durch die Projektion der Dreidimensionalität auf die Fläche entsteht. Er stößt zugleich auf Kontinuität und Diskontinuität, pendelt unablässig zwischen Bildraum und Bildfläche, zwischen virtuellem Bild und materiellem Stich: Er kann sich von einer Dimension zur anderen oder innerhalb jedes Fragments orientieren, dabei jedoch das Ganze ausblenden, das ihn ins Wanken bringt – doch sowohl das Vermessen als auch das Kartieren erweisen sich als unmöglich. Die einzelnen Elemente lassen sich nur in Bezug auf ihre Nachbarelemente verorten; von einem nicht angrenzenden zum anderen zu springen, hieße, die Diskontinuitäten und die Tiefe des Spiels mit den Dimensionen des fiktiven Bildraums zu verfehlten. Gerade dieser Stich – wie auch der erste, den wir in diesem Kapitel untersucht haben – ließe sich treffend topologisch analysieren: Er erschließt sich über die Verknüpfung der räumlichen bzw. dimensionalen Relationen, die jedes Element zu den anderen unterhält (denn der Bildraum ist streng genommen nicht perspektivisch), vor allem aber über die Betonung der Blickbewegung

⁸⁴ Flocon, ebd., S. 36.

innerhalb des Bildes und die zentrale Bedeutung dieses Aktes des Durchquerens, um die Tiefenschichten seines Sinns zu entfalten.⁸⁵

Eine vergleichbare Seherfahrung wird Flocon später in seinen *Entrelacs* zur formalen Gestalt bringen, indem er den Blick einlädt, in das Labyrinth aus Fäden und Bändern einzutreten, das er in die Tiefe seiner Kupferplatten einwebt. Bevor wir uns jedoch auf dieses Abenteuer eines geometrischen Traums einlassen, wollen wir noch eine weitere Ausprägung dieses Spiels mit dem Bildraum betrachten – diesmal mit den Mitteln der perspektivischen Konstruktion: die *perspective curviligne*, die Flocon in den 1950er-Jahren Schritt für Schritt entwickelte und die 1968 in der Veröffentlichung eines theoretisch-praktischen Handbuchs zur kurvilinearen Bildkonstruktion mündete.

Kapitel 5: Kurvilineare Perspektive

Ab 1954 lehrt Flocon an der École Estienne in Paris, wo er zehn Jahre lang tätig ist, bis er 1964 auf den Lehrstuhl für Praktische Perspektive an der École nationale supérieure des beaux-arts berufen wird. An dieser damals auf Drucktechniken und Buchgestaltung spezialisierten Schule unterrichtet er Zeichnen sowie Kunst- und Buchgeschichte und vertieft dabei kontinuierlich seine Fachkenntnisse. Die Jahre des Studiums und der Lehre auf diesem Gebiet münden 1960 in der Veröffentlichung von *L'Univers des livres*. Ab 1956 beginnt er, regelmäßig die Metallwerkstatt von André Barre aufzusuchen, wo er sich – mit Unterstützung seines Kollegen – im Holzstich übt. Die enge Freundschaft und geistige Verbundenheit zwischen beiden veranlassen Flocon schließlich, ihm seine ersten Versuche in der kurvilinearen Konstruktion vorzulegen: „Die Sehkugel war mir bereits deutlich vor Augen, auch ihre ‘Abwicklung’, besser: Übertragung des Grosskreises durch Radien des runden Bildes. Aber die Anwendung des Systems auf perspektivistische Konstruktionen bedurfte eingehender Untersuchungen. André Barre baute sogar eine Maschine, um kurvenlineare Perspektiven zu zeichnen.“⁸⁶

⁸⁵ «Topologisch mag eine Auseinandersetzung mit räumlichen (oder räumlich schematisierbaren) Strukturen heissen, die diese Strukturen als Ausprägungen relationaler Bezüge begreift und sich dabei speziell für solche Relationen interessiert, die als grundlegend oder ursprünglich angesehen und mit Hilfe von Begriffen wie Kontinuität und Diskontinuität, von Unterscheidungen wie rechts/links oder innen/aussen und von Operationen des Verbindens und Trennens, Ein- und Umstülpen rekonstruiert werden können. In dieser Charakterisierung sind als Paradigmen enthalten: Relationalität, Ursprung, Kontinuität/Diskontinuität und Orientierung.» Wolfram Pichler, «Topologische Konfigurationen des Denkens und der Kunst», in: Wolfram Pichler und Ralph Ubl (Hrsg.), *Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stulpungen in Kunst und Theorie*, Verlag Turia +Kant, Wien, 2009.

⁸⁶ Flocon, Albert & Barre, André, *Kurvilineare Perspektive*, S. 23.

Diese zehn Jahre intensiver Forschung, in denen er nicht nur die zahlreichen Illustrationen für das spätere Buch, sondern auch Zeichnungen für Essays wie Louis de Broglies *Qui sommes-nous, d'où venons-nous?* sowie die Stiche, die 1961 im Album *Topo-Graphies* erscheinen, anfertigt, münden 1968 in die Veröffentlichung von *Perspective curviligne: de l'espace visuel à l'image construite* (deutsch 1983). Schon früh entwickelt Flocon seine Perspektivpraxis auch als bewusste Gegenbewegung zur Hegemonie des fotografischen Bildes und kritisiert den allzu selbstverständlichen Charakter der linearen Perspektive, die durch die Fotografie allgegenwärtig geworden ist: „Man denkt nicht gern über Selbstverständlichkeiten nach. Und als Selbstverständlichkeit scheint die klassische Perspektive die objektive Darstellung der Realität zu lösen. Beweis dafür sind die unzähligen Fotografien, die uns überschwemmen und unser Verhältnis zum Sichtbaren banalisieren.“⁸⁷

Der Siegeszug der linearen Perspektive als Methode zur objektiven Darstellung des Sehfeldes scheint alle Versuche verdrängt zu haben, mit anderen Konstruktionsweisen möglicher Bilder der objektiven Welt zu experimentieren. Doch wie in der projektiven Geometrie, in der sich die möglichen Projektionen je nach den gewählten Invarianten deutlich unterscheiden, ist Flocon vom Wert neuartiger, perspektivisch konstruierter Bilder überzeugt – allerdings nach anderen Gestaltungsprinzipien: „Es schien mir, dass ein anderer, weiterer Blick zu anderen, neuen und moderneren Bildern dieses uns umgebenden Raumes führen müsse.“⁸⁸

Die zentrale Begrenzung, die Flocon überwinden will, betrifft den durch die lineare Perspektive definierten Bildwinkel, der nur einen Ausschnitt des Sehkonus von höchstens 40° erfasst. Die von Flocon und Barre entwickelte *Perspective curviligne* zielt dagegen auf eine praktikable Methode zur geometrischen Konstruktion eines Blickfeldes von 180°. So lässt sich nicht mehr nur darstellen, was sich vor der festen Position des Betrachters befindet, sondern auch, was in seiner Peripherie liegt – der Körper, der den Blickpunkt einnimmt, wird damit nicht mehr vor einer Szene, sondern im Zentrum eines ihn umgebenden Raumes verortet.

Das Besondere der kurvilinearen Perspektive liegt vor allem in dem Raumgefühl, das sie vermittelt: Sie überträgt auf die Fläche die sphärische Wahrnehmung eines zweiaugigen Subjekts – im Gegensatz zum einzelnen Auge, das der linearen Perspektive zugrunde liegt. Die

⁸⁷ Flocon, Albert. *Typoskript des Vortrags « L'espace du graveur »*, Montréal, 1987, S. 4. Archiv Albert Flocons, IMEC, 562FLN/27/1.

⁸⁸ Flocon, *ebd.*

Bildauffassung, die das kurvilineare Verfahren eröffnet, ist in einem verkörperten Körper verankert und nicht nur im *punctum* eines abstrakten Auges lokalisiert. In Fotografien, die mit Weitwinkel- oder Fischaugenobjektiven aufgenommen wurden, erkennt Flocon, „dass man darin Aufnahmen von weiten Räumen von wunderbarer Schönheit entdeckt, in denen der Ausdruck von Volumen und Ausdehnung weit eindrucksvoller ist als in traditionellen Fotografien“.⁸⁹

Die detaillierte Darstellung der kurvilinearen Konstruktion würde den Rahmen unserer Untersuchung sprengen; im Mittelpunkt steht hier vielmehr, wie der gekrümmte Raum zugleich einen anderen Darstellungsraum und ein verändertes Verhältnis zum gelebten Raum ins Bild setzt. Die beiden Stiche, die wir im Folgenden analysieren, zeigen zwei unterschiedliche Anwendungen der *Perspective curviligne*: einerseits eine einheitliche Raumdarstellung, verankert in einer peripheren Sichtweise; andererseits ein Spiel im Bildraum, in dem kurvilineare und lineare Perspektiven koexistieren, um die Landschaft in verschiedene Blickpunkte zu zerlegen und so die Mobilität des Blicks vor – oder innerhalb – der räumlichen Ausdehnung zu betonen.

Flocon hat sich dieses Werkzeug der geometrischen Bildkonstruktion – oder, in einer anderen Perspektive, nach Hubert Damischs Auffassung, dieses „Enunziationsdispositiv“ – angeeignet, um den gelebten Raum und seine möglichen Figurationen zu erforschen. Neben einem einheitlichen Raum, der die Zeichenfläche von Rand zu Rand ausfüllt, existiert auch das, was über sie hinausweist, sich entzieht, anfügt und verwandelt. Die malerische Perspektive, zerlegt in ihrem Anspruch, die Fläche durch die geordnete Darstellung eines homogenen, tiefen Raumes zu füllen, der als Spiegel der objektiven Realität auftreten könnte (wie im Fall der Fotografie), präsentiert dem Künstler die Fragmente ihres evocativen Potenzials – jene „Embrayeurs“, von denen Damisch spricht, etwa den Fluchtpunkt oder die Horizontlinie als elementare Strukturelemente.

Wie Flocon und Barre gleich in der Einleitung ihrer Darstellung betonen: „Jede Umsetzung von Raumverhältnissen auf die Bildfläche muss folgende Faktoren beachten:

⁸⁹ Flocon, Albert, „Perspective curviligne“, in: *Concrétisation de la mathématique*, S. 119.

1. Die erlebte räumliche Wirklichkeit (die von allen Sinnesorganen, insbesondere durch Sehen und Tasten, aufgenommen und von bewussten Erinnerungen und unbewussten Ablagerungen bestätigt wird)
2. Den Beobachter und Anordner (Zeichner, Maler oder Fotografen)
3. Die ebene Oberfläche (das bildnerische Werk)
4. Die Methode der Umsetzung (Ordnungssystem)“.⁹⁰

Wir betonen hier die Vorgehensweise, die zugleich die jeweilige Konstruktionsvorgabe und die Vielfalt der bereits bekannten wie auch noch zu entdeckenden Methoden bezeichnet, um die Erfahrung von Räumlichkeit – erlebt oder erträumt, real oder virtuell – auf die Fläche zu übertragen oder darzustellen. Gemeint sind insbesondere jene „unmöglichen“ Figuren oder Kompositionen, mit denen sich sowohl Flocon als auch Escher, jeder auf seine eigene Weise, intensiv beschäftigt haben.⁹¹ Für Flocon liegt der Ausgangspunkt dieses Unterfangens jedoch in der Reflexion über die Tätigkeit des Zeichners: Was geschieht eigentlich, wenn er einen Ausschnitt des gelebten Raumes auf die Fläche überträgt?

Werkbetrachtung VII: Paysage tordu

„Wie kann man eine Landschaft verdrehen, die Horizontalen zur Vertikalen biegen und umgekehrt? Ich könnte ernsthaft antworten, dass ich meine Landschaft verdrehe wie der Ingenieur seinen Stahlbalken, um seine Widerstandsfähigkeit zu prüfen. In Wahrheit aber verdrehe ich sie zum Spiel, um zu sehen, was dabei herauskommt.“⁹²

Nach Flocons eigenen Worten handelt es sich bei diesem Stich um das erste Auftreten einer gekrümmten Perspektive in seinem Werk (Abb. 10). Er wurde 1950 ausgeführt, jedoch erst elf Jahre später im Album *Topo-Graphies* veröffentlicht. Der begleitende Text schildert einen nächtlichen Traum Flocons, auf den wir nach unserer Analyse zurückkommen werden. Das

⁹⁰ Flocon & Barre, *Kurvenlineare Perspektive*, S. 29.

⁹¹ Auf Seite 31 heißt es: « Wir sind im Gegensatz zur herrschenden Meinung der Überzeugung, dass auch die Wirklichkeit, die sich dem unbewaffneten Auge darbietet, noch zahllose Aspekte enthält, die noch niemals in eine Form gebracht wurden. Diese neuen Aspekte und Ansichten können nur dann entdeckt werden, wenn man ein allgemein annehmbares Aufbaugesetz aufstellt. » Für Flocon setzt die Erkundung dieser bislang unerfassten Aspekte eine *Matrix* möglicher Konstruktionen voraus – gemeinsame Regeln, die neue Figurationen sowohl begrenzen als auch ermöglichen. Damit erinnert sein Ansatz an die von Damisch entwickelte Analyse einer *Gruppe von Transformationen* für die malerische Perspektive. Doch während diese bei Damisch vor allem als retrospektives Instrument der Werkbetrachtung dient, wirkt sie bei Flocon zugleich als prospektiver Motor der künstlerischen Erfindung.

⁹² Flocon, *Topo-Graphies*, S. 45.

ungeöhnliche, horizontal stark gestreckte Format des Stiches erstreckt sich über eine Doppelseite des Albums: Es zeigt weniger eine Landschaft im engeren Sinn als vielmehr eine Abfolge von Landschaftsfragmenten, die Flocon ins Kupfer graviert hat und die das Querformat wie zu einer kristallisierten Kamerafahrt anordnet. Die Komposition gliedert sich in drei Register, entsprechend den drei Bilddritteln: rechts, Mitte und links.

Während die übliche Leserichtung westlicher Texte von links nach rechts verläuft, scheint dieser Stich den Blick in die entgegengesetzte Richtung zu führen: von der orthogonalen Festigkeit des rechten Drittels hin zur allmählichen Krümmung im linken Drittel. Dabei folgt das Auge sowohl dem Verlauf der Horizontlinie als auch der zunehmenden Verformung der geraden Linien, die sich vom rechten zum linken Bilddrittel vollzieht: „Ich gebe jeden Widerstand auf, lasse meine logischen Raster liegen und lasse mich erschöpft, kopfwärts, dem Faden der Stickerei entlang treiben – ein Stich rechts, zwei links, eine Masche zunehmen. Schon bin ich ins Netz geraten.“⁹³

Die orthogonale Struktur des rechten Drittels ist von einem einzigen Fluchtpunkt aus konstruiert, der auf der Horizontlinie liegt, in Verlängerung der gepunkteten Linie, die den Übergang vom ersten Drittel in den mittleren Bildraum markiert. Der Bereich zwischen Vordergrund und Horizontlinie ist – abgesehen von einigen Figuren – ein weites, leeres Feld. Lediglich im Vordergrund deuten Pflasterstrukturen und, auf einigen Tafeln, eine Holzmaserung in minimaler Weise einen realistischen Aspekt an. Das Weiß einzelner Plattenfelder korrespondiert mit dem Weiß dieser Leere bis zum Horizont und bringt die figürliche Stabilität der Vordergrundstruktur ins Schwanken: Sie oszilliert zwischen der Abstraktion einer Negativfläche und der Konkretheit einer Holzkonstruktion. Die dicken, geraden Linien, die die Bretterkanten markieren, verstärken den geometrisch-abstrakten Charakter, sodass die Konstruktion wie ein grafisches Raster über dem figürlichen Raum des Stiches „schwebt“ – als hätte Flocon hier von den Leinwänden Mondrians Anregung erhalten.

„Alles war schön gerade. Jedes Ding in seinem Fach. Jeder Mensch an seinem Platz, soweit das Auge reichte, bis zum unendlichen Horizont. Maurer, Geometer hatten alles gut durchdacht mit einem Koordinatensystem, dessen dreifache Gerade von Null aus – durch X, Y und Z der Kartesischen – diese Welt in ihrer klassischen Ordnung hielt. So wie sie da ist, vernünftig,

⁹³ Flocon, *Topo-Graphies*, S. 69.

hygienisch, bestimmt, ist sie angenehm zu gestalten: der Geist kommt darin auf seine Kosten. (...) Hier eine Öffnung.“⁹⁴

Im mittleren Drittel entfaltet sich eine Montage von Raumfragmenten, zentriert auf eine Struktur aus Parallelepipeden, die sich – wie der Eingang einer Höhle – zum Meereshorizont öffnet, an dem die Sonne auf- oder untergeht. Die Parallelepipede des rechten Blocks sind demselben Fluchtpunkt untergeordnet wie die Struktur im rechten Drittel: „Mein Traum. Eine Höhle öffnet sich. Große, einst behauene Blöcke umgeben, verteidigen ihren Zugang.“ Die Blöcke, die die Öffnung der Höhle bilden, orientieren sich hingegen an einem eigenen Fluchtpunkt, der im Zentrum der Sonne liegt. Über diesem mittleren Abschnitt schweben drei Landschaftsfragmente, die jeweils von einem eigenen Fluchtpunkt aus konstruiert sind – ihre Skizzenhaftigkeit und ihr Maßstab machen jedoch eine strenge perspektivische Konstruktion entbehrlich.

Die doppelte „C“-Krümmung – zunächst gebildet durch den Baum, dann durch den Haufen perspektivloser Bretter – markiert den Übergang ins linke Drittel und zugleich die generelle Krümmung der Horizontlinie. Bemerkenswert ist, dass die äußerste Spitze dieser Kurve nahe der Bodenlinie die gepunktete Grenze berührt, die zuvor den Übergang zwischen erstem und zweitem Drittel markierte. Der Baum erscheint hier in seiner organischen Krümmung als Emblem des Lebendigen, eines Bereichs, auf den die Regeln der linearen Perspektive nicht absolut anwendbar sind. Ähnlich wie Hubert Damisch für die malerische Wolke gezeigt hat⁹⁵, die in der Perspektivkonstruktion keinen festen Ort und keine geometrische Unterordnung besitzt, entzieht sich auch der grafische Baum der Unterordnung unter einen Fluchtpunkt: Er bildet eine autonome grafische Struktur, deren Linienführung dem perspektivischen Raster widersteht und dadurch eine andere räumliche Logik ins Bild einföhrt.

Im linken Drittel setzt sich die vom Bildzentrum aus einsetzende Krümmung des Horizonts fort; sie überträgt sich auf das Schachbrettmuster des Bodens und auf drei halb aus dem Bild hinausragende Pfeilerbauten, die strukturell auf die orthogonale Konstruktion des rechten Drittels antworten. In der Ferne steigt aus dem Weiß des zentralen Himmels eine Wolke empor, deren Leichtigkeit im Kontrast zur dichten Schraffur steht, die den Himmel entlang der

⁹⁴ Flocon, ebd., S. 66.

⁹⁵ Damisch, Hubert. *Théorie du nuage : pour une histoire de la peinture*. Nouvelle édition. Paris : Éditions du Seuil, coll. « L’Ordre philosophique », 2002.

gekrümmten Horizontlinie verdunkelt. So tritt zur leeren, geometrischen, fast chirurgischen Klarheit des ersten Bildfragments – in einer zentripetalen Bewegung – das Halbdunkel, ja das Geheimnis einer nuancierteren Welt.

Der mit dem zentralen Fluchtpunkt verbundene Blickpunkt – exakt am Schnittpunkt der vertikalen und horizontalen Achsen – scheint uns auf dem gekrümmten Schachbrett zu verorten, das sich nach rechts fortsetzt. Schwenken wir jedoch nach links und blicken von oben auf die Figuren, die sich über das Schachbrett bewegen, so wird unsere erhöhte Position deutlich; auch rechts zeigt sich, wenn auch weniger ausgeprägt, eine weitere Aufsicht aus noch größerer Höhe. Mit anderen Worten: Vom zentralen Punkt aus, den uns der Fluchtpunkt im geometrischen Zentrum des Bildes zuweist, blicken wir in Welten hinab, in denen sich unsere Position fortwährend verschiebt. Noch irritierender ist, dass der zentrale Blickpunkt der Sonne in der Höhle auf einem anderen Horizont liegt: „So sehr ich auch mein ganzes gyroskopisches Gerät, meine Messinstrumente, meine Relais überprüfe – ja, der Horizont ist zu niedrig. Er ist verrutscht.“⁹⁶

Wir befinden uns zugleich in allen Räumen und in keinem – wie beim Blick in unsere innere Welt, durchzogen von einer endlosen Abfolge von Erinnerungen und fragmentierten Szenerien, in denen unser Blickpunkt ständigen Transformationen unterliegt: Maßstabswechsel, Verschiebungen, Umkehrungen. „Aber die andere Welt, die, aus der ich komme? Ein Blick über meine Schulter belehrt mich, was ich befürchtete: Es ist nun diese, die gefährlich kippt. Mehr noch, scheint mir, als die Welt der Höhle. Von Panik ergriffen, trete ich zurück bis zur Schwelle. Dort, bald vorwärts, bald rückwärts blickend, führt die Waage, deren Pfeil ich bin, Schwingungen von zunehmender Amplitude aus.“⁹⁷ Die hier geschilderten Verschiebungen erinnern an jene Operationen, die Freud der Sprache des Traums zuschrieb und die Damisch – dem psychoanalytischen Modell folgend – in den Bildoperationen wiederzuerkennen suchte. So rahmt der Traum, mit dem Flocon in *Topo-Graphies* seinen Stich einführt, nicht nur das Motiv, sondern vervielfacht, wie das Werk selbst, die Perspektiven, die der Blick zu durchqueren hat.

⁹⁶ Flocon, *Topo-Graphies*, S. 67.

⁹⁷ Flocon, *ebd.*

Werkbetrachtung VIII: *Le pur regard*

Im Unterschied zu den bisher besprochenen Stichen zeigt dieses Blatt einen homogenen Raum (Abb. 11): Der Künstler sitzt an seinem Tisch, eine Feder in der Hand, und hat soeben die beiden Worte „*Cette ligne*“ auf das vor ihm liegende Blatt geschrieben. Eingeschlossen in einen elliptischen Rahmen, entfaltet diese Alltagsszene des Künstlers eine hemisphärische, bifokale Sichtweise: Sie erfasst nicht nur das, was sich vor dem Subjekt befindet, sondern auch den Raum in seiner Peripherie. Die *Perspective curviligne* ist für Flocon – wie bereits hervorgehoben – eine Gelegenheit, Bilder zu schaffen, die die reale Wahrnehmung getreuer wiedergeben und zugleich die Grenzen der linearen Perspektive überwinden. Diese ist auf eine monofokale Sicht reduziert, die einem abstrakten, fixierten Auge entspricht, dessen Standort als geometrisches *punctum* definiert ist. Die gekrümmte Sichtweise hingegen beansprucht, ein konkretes, verkörpertes Subjekt mit einem bifokalen Blick zu repräsentieren. Dies wird hier durch die Einbeziehung des Körpers des Künstlers ins Bild unterstützt: Sichtbar ist nicht nur der Abschnitt des Sehkonus vor dem Subjekt, sondern auch das, was sich ober- und unterhalb des *punctum* der Sicht befindet.

Gerade diese leibliche Präsenz im konstruierten Bildraum interessiert Flocon besonders. In der linearen Perspektive ist das Korrelat des abstrakten Blickpunkts die Horizontlinie, die die Augenhöhe markiert, und die Fluchtpunkte, die die Ausrichtung des Blicks im Raum der Objekte bestimmen. Wie wir bei den zuvor untersuchten Stichen gesehen haben, entsprach Flocons Spiel – insbesondere durch die Fragmentierung des Darstellungsraums – seiner Art, einen bewegten Blick ins Bild einzuschreiben: eine veränderte Beziehung zum Raum, nicht mehr homogen, isotrop und auf feste Distanz fixiert, sondern mobil, fragmentiert, eine Art Naht zwischen einem Raum, der als einheitlich erscheinen will, und einem, der diese Einheit nie ganz erreicht.

Doch auch dieses Blatt ruht nicht in einer stabilen, durch die gekrümmte Rahmung der *Perspective curviligne* homogenisierten Sicht. Flocon setzt das Spiel mit den Abständen zwischen Stich, gegrabem Bild und dargestellter Szene fort. Die Inszenierung lässt vermuten, dass sich der Künstler im Moment der Handlung selbst betrachtet, wie er die Worte „*cette ligne*“ auf das auf dem Tisch liegende Blatt schreibt. Die beiden sichtbaren Hände des Künstlers widersprechen jedoch der Vorstellung eines Selbstporträts bei der Arbeit – wie es Maler seit Jahrhunderten inszenieren, oft mit direktem Blick zum Betrachter, der den Platz des Spiegels

einnimmt. Für den Kupferstecher gilt dies nicht: Die Arbeit mit dem Stichel erfordert große Nähe zum Werkstück, meist unter einer binokularen Lupe, die den Arbeitsbereich um das Zehn- bis Zwanzigfache vergrößert und den Künstler in einen von der realen Umgebung abgetrennten, optisch vermittelten Raum versetzt.

Das Bild zeigt also nicht den Kupferstecher bei der Arbeit, sondern eher eine Erinnerungsszene: der Künstler an seinem Schreibtisch, wie er die ersten Worte eines künftigen Textes niederschreibt. Doch auch wenn es sich nicht um eine realistische Darstellung des Tiefdrucks handelt, öffnet das Bildzentrum einen Ort, an dem Schreiben und Gravieren ineinander übergehen: Die im Kupfer gravierte Hand, die die Feder hält, ersetzt die Hand mit dem Stichel – und überträgt dieselben Worte „*cette ligne*“ vom gezeichneten Raum auf den gegrabenen. „*Cette ligne*“, mit der Feder geschrieben, bezeichnet hier den im Kupfer gravierten Strich; sie verweist nicht auf die im fiktiven Raum dargestellten Worte – es wäre ungewohnt, Buchstaben oder Worte schlicht als „Linie“ zu bezeichnen –, sondern auf die gravierten Zeichen selbst, also auf den materiellen Träger und auf die Geste des Künstlers, die den fiktiven Bildraum erst entstehen lässt. So entsteht im Zentrum dieser Alltagsszene eine Art magritt'sche Setzung, die an den „*Verrat der Bilder*“ erinnert: Die gravierte Linie unterläuft die Einheit und Kohärenz der Darstellung, indem sie in ihr selbst die Arbeit des Künstlers und die Nahtstellen des Bildes markiert.

„*Dieser Blick auf die Welt verlangt, ausgegraben zu werden (mit dem Stichel).*“⁹⁸

Kapitel 6: „Les rêves de la raison“

„Mein Zorn als Geometer-Kupferstecher konnte sich nicht mit „Luftschlössern“ zufriedengeben. Meine quaderförmigen Steine mussten zum Sturm auf den Himmel ansetzen, meine Treppen mussten bis in die Eingeweide der Erde hinabstürzen. Ich hätte am liebsten die ganze Welt gepflastert. Unter meinem Stichel hat sich die flache Ebene gekrümmmt. Ich habe die Bilder wie Ziehharmonikas zusammengefaltet, sie zerknittert, zu Kugeln gerollt. Ich habe, ganz wie bei der „lachenden Kuh“, die Räume ineinander gesteckt. Ich habe versucht zu sehen, was sich hinter dem Spiegel verbirgt – nur um dort mir selbst zu begegnen. Aber es musste ein

⁹⁸ Flocon, *Topo-Graphies*, S. 18.

Ende haben. Ende womit? War ich nicht dabei, auf meine Weise die gesamte Mechanik der Bilder auseinanderzunehmen – selbst auf die Gefahr hin, gar keine mehr zu haben?“⁹⁹

Die Geometrie begleitete Flocon ein Leben lang; schon in der Grundschule faszinierte sie ihn wegen ihrer Beziehung zum Zeichnen. Eines Tages gab der Lehrer der Klasse die Aufgabe, drei regelmäßige Körper anzufertigen: einen Würfel, ein Tetraeder und ein Oktaeder. Mit großer Freude fertigte Flocon diese Volumen aus Karton an – und entdeckte dabei, wie sich auch zwei weitere, komplexere Körper bauen ließen: ein Dodekaeder und ein Ikosaeder. Als er sie mit in den Unterricht brachte, „der Lehrer zweifelte sofort an der Urheberschaft dieser beiden letzten Objekte, indem er mit verächtlicher Stimme vorgab, mein Vater sei Ingenieur Dieses Ereignis prägte sich ihm schmerhaft ein, und er erzählte die Anekdote Jahrzehnte später in seinem 1962 Vortrag „*Un artiste devant la psychanalyse*“, in dem er sein lebenslanges Interesse für Geometrie und Perspektive nachzeichnet.

In den 1960er-Jahren begegnet Flocon dem Werk des Goldschmieds und Mathematikers Wenzel Jamnitzer (1507/8–1585), einer Schlüsselfigur des gelehrt Handwerks, Erbe Dürers und der Nürnberger Werkstattkultur. Er verfasst eine kritische Studie als Vorwort zur vollständigen Faksimile-Neuausgabe des manieristischen Werkes *Perspectiva corporum regularium* (Nürnberg, 1568) – eines der faszinierendsten mathematischen Bücher der Renaissance¹⁰⁰. Es präsentiert in 50 von dem Schweizer Meisterstecher Jost Amman gestochenen Tafeln 120 Variationen der fünf platonischen Körper: Abstumpfungen, Stellungen, Gerüste und Komposita demonstrieren die kombinatorische Erfindungsgabe und geometrische Meisterschaft Jamnitzers ebenso wie die grafische Virtuosität Ammans¹⁰¹. Jamnitzers *Perspectiva* macht nicht existierende Formen sichtbar – reine mathematische Abstraktionen, die durch perspektivische Konstruktion und geometrische Modellierung plausibel und anschaulich werden.

⁹⁹ Albert Flocon, „*Un artiste devant la psychanalyse*“, Vortrag, gehalten bei der ORTF, 1962: Typoskript, S. 9. Archives Albert Flocon, IMEC, 562FLN/11.

¹⁰⁰ Albert Flocon, *Jamnitzer, orfèvre de la rigueur sensible. Étude sur la « Perspectiva corporum regularium »*, Paris: Alain Brieux, 1964. – Das Werk enthält neben dem von Albert Flocon verfassten kritischen Essay die französische Übersetzung des Prologs von 1568 (Latein/Deutsch) sowie ein phototypisches Faksimile der 120 Kupferstiche und des Skizzenbuchs aus dem Kupferstichkabinett in Berlin. – Später veröffentlichte Flocon einen Artikel, um Jamnitzers Werk einem breiteren Publikum bekannt zu machen: Albert Flocon, « Wenzel Jamnitzer: *Perspectiva corporum regularium. Un des plus beaux livres gravés du XVI^e siècle* », *Nouvelles de l'Estampe*, Nrn. 52–53, 1980, S. 24–25.

¹⁰¹ Aufrufbar unter: https://archive.org/details/gri_33125012889602/page/n56/mode/1up.

Pamela H. Smith verortet Jamnitzer in einer Tradition, in der die handwerkliche Praxis integraler Bestandteil der Wissensproduktion ist. Seine Kompositionen sind nicht bloß virtuose Übungen in Kupferstich oder Geometrie, sondern Ausdruck einer handwerklichen *episteme*, in der „Machen“ und „Wissen“ untrennbar miteinander verbunden sind: eine Demonstration der Perspektive als Erkenntnispraxis der Hand, die Bild-Konzepte hervorbringt.¹⁰² Flocon sieht in seiner kritischen Studie der 1960er-Jahre in Jamnitzer nicht nur ein Bindeglied zwischen künstlerischer Tradition und wissenschaftlichem Denken, sondern den Idealtypus des *artisan-mathématicien*.

Die Faksimileausgabe der *Perspectiva corporum regularium* in den 1960er-Jahren machte das Werk einer neuen Leserschaft erneut zugänglich und trug dazu bei, seine Bedeutung im kunst- und wissenschaftsgeschichtlichen Kontext wieder ins Bewusstsein zu rücken. Ein Beispiel für diese zeitgenössische Rezeption ist die Ausstellung *Polyhedral Monuments. New Perspectives on Wenzel Jamnitzer* (2015), organisiert von Factum Arte / Factum Foundation (Madrid), die eine 3D-Neudeutung seiner geometrischen Formen präsentierte – darunter gedruckte Modelle, Skulpturen aus Messing und ein interaktives virtuelles Gerät, inspiriert von einem von J. Amman gestochenen Perspektivapparat. Sie machte deutlich, dass Jamnitzers polyedrische Konstruktionen auf einer fortgeschrittenen formalen Denkweise beruhten, die der heutigen 3D-Modellierung erstaunlich nahekommt.

Die Faszination für die platonischen Körper – seit der Renaissance ein bevorzugtes Motiv kosmologischer Spekulation, wie sie etwa Wenzel Jamnitzer in seinen polyedrischen Konstruktionen und Transformationen kultivierte – bildet auch für Flocon eine zentrale Inspirationsquelle. In den 1980er Jahren entwirft er in dieser Tradition das Projekt eines „Balletts der fünf regelmäßigen Körper“, als Hommage an Oskar Schlemmer zu dessen 100. Geburtstag (1988). Die drei regelmäßigen Polygone – gleichseitiges Dreieck, Quadrat, Fünfeck – sollten als Requisiten dienen, aus denen die Tänzer auf der Bühne jene fünf Körper zusammensetzen, die seit Platons *Timaios* mit den vier Elementen und dem Kosmos als fünftem Element verbunden werden. Flocon dachte diese Aufführung als „poetische Kosmogonie“, rhythmisiert von einfachen Zahlenverhältnissen und der „Musik der Sphären“ – „und wir erhalten die Resonanztafeln eines Kosmos mit null Entropie, ohne Unwägbarkeiten,

¹⁰² Smith, Pamela H. *The Body of the Artisan : Art and Experience in the Scientific Revolution*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

rhythmiert durch einfache Zahlenverhältnisse, ,im mittleren und im äußersten Verhältnis‘ – eine versöhnte Welt, zu deren räumlichem Traum diese Choreographie Sie für einen Abend einlädt.“¹⁰³

Zur visuellen Gestaltung fertigte er eine Serie von Aquarellskizzen in Gelb, Rot und Blau – eine bewusste Anspielung auf Kandinskys Farbtheorie, deren systematische Zuordnung von Farben zu Eindrücken und Emotionen er jedoch nicht für allgemein gültig hielt. Das Projekt, trotz dieser Vorbereitungen, wurde nie realisiert¹⁰⁴. Es bezeugt jedoch, wie sehr Flocon die platonischen Körper nicht nur als geometrische Formen, sondern als Sinnbilder einer geordneten, harmonischen Welt verstand – und wie er sie, ähnlich wie Jamnitzer, in den Bereich einer modernen, abstrakten Kunst überführen wollte.

Onirisme géométrique

Im Vorwort, das er 1952 für den *Traité du burin* verfasst, bezeichnet Gaston Bachelard Flocon als Meister des „*onirisme géométrique*“ (geometrischer Traum): „Die gravierten Formen sind kraftvoll. Sie besitzen die Energie eines geometrischen Willens. Und hier ist Albert Flocon ein wahrer Meister. Er verleiht einer Art geometrischem Traum volle Wirklichkeit. Von geometrischer Schönheit heimgesucht, angeregt von der sich entfaltenden Form, die die wahren Formen hervorruft, ist er wahrlich der geometrische Graveur, der Perspektivist. Er kennt instinktiv die Träume der Vernunft.“¹⁰⁵

Wir übernehmen von Bachelard diesen prägnanten Ausdruck, um das grafische Werk Flocons zu charakterisieren. Damit möchten wir aufzeigen, wie geometrische Figuren und perspektivische Konstruktionen – so streng sie auch erscheinen mögen – dazu beitragen, eine Poetik des abstrakt-konkreten Raums zu entfalten, den die Bildebene repräsentiert. Flocon hat wiederholt auf sein besonderes Interesse an der Geometrie hingewiesen – sowohl in Form der perspektivischen Konstruktion als auch in komplexen geometrischen Figuren. Für ihn ist sie das grundlegende Werkzeug der Formgebung der Welt, die vor allem als Schaffung von

¹⁰³ Albert Flocon, Notizen zum Projekt *Ballet des cinq corps réguliers*, o. D., FLN 68.4, *Exposition 2019, documents*, Archiv Albert Flocons, IMEC.

¹⁰⁴ In seinem 1987 erschienenen Buch *Scénographies au Bauhaus* geht Flocon auf diesen Traum ein, ein solches Ballett zu inszenieren: „Man würde die Stabilität des Tetraeders sehen, die Instabilität des Würfels, die Verformbarkeit, ja sogar die Kompressibilität des Dodeka- und Ikosaeders – mittels bestimmter mechanischer Vorrichtungen. Doch obwohl viele Künstler nur auf die Abstraktion schwören, erscheinen ihnen die euklidischen Theoreme als unerträgliche Fessel ihrer ‚Freiheit‘. Die großen grünen Dodekaeder-Mülleimer, die die Straßen von Paris schmücken, haben mich von der Weiterverfolgung meiner Idee abgebracht.“ Flocon, *Scénographies au Bauhaus*, S. 100.

¹⁰⁵ Bachelard, *Traité du burin*, Faks. 1982, S. 15.

Ordnung zu verstehen ist. In seiner konstruktiven Leidenschaft spiegelt sich die utopische Hoffnung auf eine Ordnung, in der die Dinge klar und schön wären – als Gegenentwurf zum natürlichen Chaos und noch mehr zu dem der menschlichen Angelegenheiten. In den imaginären Welten, die er in seinen Stichen fragmentarisch evoziert, entfaltet Flocon einen Raum, in dem sich die Materie der Welt zähmen lässt, gefügig wird unter der Hand des Werkzeugs und die Traumformen dieses Klarheitswunsches annimmt.

Der Fluchtpunkt der Perspektive, der auf der Bildebene den Ort des Unendlichen markiert, ist das Sinnbild einer ersten Seite dieses geometrischen Traums: Aus wenigen asketischen Strichen, aus wenigen in die Kupferplatte gezogenen Rillen erhebt sich aus der Fläche eine Tiefe, aus der alles zugleich hervorgeht und sich löst. Ein einfacher Punkt auf der Oberfläche, von dem einige schräge Linien ausstrahlen – und schon öffnet sich ein Raum, noch unbestimmt, oszillierend zwischen dem Negativraum des weißen Papiers und den verschiedenen Regimen der Schraffur. Für den Graveur bleibt dieser Raum jedoch vorerst suspendiert: Während er ihn graviert, wird er allein durch subtile Unterschiede in der Lichtreflexion zwischen dem Grund der Rille und der unversehrten Kupferoberfläche angedeutet; erst wenn die eingefärbte Platte im Hochdruck auf das Papier gedruckt wird, gewinnt der gravierte Raum seine Gestalt – fragmentarisch, offen, suggestiv.

Die platonischen Körper und die komplexen geometrischen Figuren, die sich durch ihre Hybridisierung ableiten lassen, sind das figürliche Emblem dieses Ordnungswunsches – eines Wunsches nach klarer, rational konstruierter Form. Linien formen hier Flächen, deren Ausrichtung das Volumen hervorbringt. Sie sind zugleich reine Abstraktionen und reine Kunstgriffe: Nichts in der Natur wird je ihre strenge Einfachheit besitzen. Doch verweisen sie auf eine Ordnung, die unter einem allzu hohen Abstraktionsgrad und einer zu strengen Unterordnung unter das Ideal rechtwinkliger, orthogonaler Strukturen leiden kann.

In einem Vortrag, den er 1962 bei der ORTF hält, erkennt Flocon den prägenden Einfluss von Lineal und Zirkel auf seine künstlerische Arbeit an: „Diese väterlichen Instrumente, das Lineal und der Zirkel (übrigens die Werkzeuge der gesamten euklidischen Geometrie), sind für mich sehr lange bevorzugte Ausdrucksmittel geblieben. Vielleicht habe ich ihnen viel mehr Energie gewidmet, als nötig gewesen wäre, indem ich alles allein durch die Vernunft erklären wollte.“

Aber heute weiß ich es: Diesen Instrumenten entgeht das Sinnliche, die Nuance, die Liebesseite der Kunst.“¹⁰⁶

Vielleicht lässt sich in der Entwicklung der gekrümmten Perspektive und in der Verwandlung der platonischen Körper – aus abstrakten Linien konstruiert – in schraffierte Kugeln der Wunsch erkennen, die Strenge der Ordnung zu mildern, ihr jene Krümmung und Geschmeidigkeit einzufügen, die sowohl den textilen Figuren (Knoten und Netzen) als auch den weiblichen Körpern eigen ist, deren Geodäsien Flocon in der wunderschönen Radierfolge *Paysages* von 1950 erforschte. Bemerkenswert ist, dass im Album *Topo-Graphies* von 1961 sowohl die erste gekrümmte Perspektive als auch der erste Knoten Flocons erscheinen: Die Folge von Stichen, aus der sich dieses Album zusammensetzt, entstand im Laufe der gesamten 1950er Jahre, ausgehend von der Veröffentlichung des *Traité du burin*.

So findet sich bereits 1956 in einem kleinen, von Louis de Broglie verfassten und an der École Estienne, wo Flocon tätig war, veröffentlichten Ineditum ein Holzschnitt, in dem der Künstler zugleich ein Möbiusband und den Kleeblattknoten darstellt – letzterem weist er im Stich, den wir nun analysieren werden, die zentrale Position zu. Diese Analyse wird es uns ermöglichen, die Idee eines geometrischen Traums zu vertiefen, diesmal jedoch nicht durch die Poetik des Unendlichen, die mit dem Fluchtpunkt verbunden ist, sondern durch die Poetik des Raumes, die an topologische Figuren gebunden ist.

Werkbetrachtung IX: *Nœuds*

„Diese hermetische Figur (das Labyrinth), so gezeichnet, dass ihr Anfang überall und ihr Ende nirgends ist, symbolisiert ein Denken, das – nachdem es das Universum durchlaufen hat – zu sich selbst zurückkehrt: das ist das Geheimnis des universellen Knotens, des unendlichen Lichtbandes, des *vinculum universi*, von dem Marsilio Ficino spricht.“¹⁰⁷

Der auf 1961 datierte Stich (Abb. 12) präsentiert sich wie eine Collage aus verschiedenen Knotenformen. Im Zentrum steht ein durchbrochener Kleeblattknoten, gebildet aus einem Kreuzband – einer rechtwinkligen Überkreuzung zweier flacher Bänder. Rechts daneben erscheint derselbe Knoten erneut, diesmal aus einem zylindrischen Band geformt, und bildet so eine volle Figur. Im unteren Register spannt sich ein Netz über den Hintergrund; in der

¹⁰⁶ Albert Flocon, „Un artiste devant la psychanalyse“, S. 6.

¹⁰⁷ Albert Flocon, « Géométrie et inquiétude », étude précédant la réimpression de *Perspectiva corporum regularium* de Wenzel Jamnitzer (1568), Paris, Alain Brieux, 1965, S. 13. Archives Albert Flocon, IMEC, FLN11.

rechten Ecke liegt darauf ein abgeflachter Kleeblattknoten, dessen fünfeckige Kontur durch eine zweidimensionale geometrische Figur, die als Unterlage dient, verdoppelt wird. Im oberen Register ist ein geknotetes Seil dargestellt – ein Kreis (oder Knoten vom Grad 0), um den der triviale Knoten vom Grad 1 (das Unendlichkeitszeichen) geschlungen ist. Eine der beiden Schlaufen geht in ein offenes Seil (oder eine offene Kurve) über, das sich in feinen Fäden verliert. Dieses Motiv der offenen Kurve findet sich auch gegenüber einer Darstellung eines umschlungenen Paares, das im Hintergrund des zentralen Knotens erscheint.

Geflochtene Knoten gehören seit Jahrhunderten zum künstlerischen Erbe – man findet sie in der keltischen, der griechisch-römischen und der arabischen Kunst. Die Knotentheorie hingegen ist eine mathematische Disziplin, die sich erst im 19. Jahrhundert herausbildete. Sie ermöglicht die Untersuchung verwandter Strukturen wie Ketten und Zöpfe, aber auch von Verschlingungen, die als Verbindungen disjunkter Knoten definiert werden. Als Teilgebiet der mathematischen Topologie befasst sie sich mit der Fortführung des Kreises aus dem dreidimensionalen euklidischen Raum in nichteuklidische Räume, in denen der Kreis Deformationen erfährt. Knoten werden nach der Zahl ihrer Kreuzungen klassifiziert: Der Kreis entspricht der Null, der Kleeblattknoten hat drei Kreuzungen; Primknoten weisen sieben oder weniger Kreuzungen auf. Im Unterschied zu materiellen, greifbaren Knoten mit Enden sind mathematische Knoten geschlossen und bestehen aus einer einzigen kontinuierlichen Kurve. Diese Knoten der mathematischen Topologie sind abstrakte Linien ohne physische Eigenschaften wie Dicke oder Abnutzung durch Reibung.

Auf Flocons Stich verschränken sich Abstraktes und Konkretes: Der zentrale Kleeblattknoten, grafisch nur aus Linien aufgebaut, die negative Flächen definieren, erscheint als greifbare Form, auf der Kugeln rollen. Ihre Bahn lässt sich aufgrund der Bandverdrehung kaum vorhersagen – vermutlich wechseln sie unablässig von der Horizontalen in die Vertikale, von der Ober- auf die Unterseite des Bandes. Der abgeflachte Kleeblattknoten in der rechten Ecke verweist hingegen auf das Möbiusband, ein einseitiges, nicht orientierbares Band: Wie die Kugeln des Hauptknotens würden auch diese sich auf derselben Fläche bewegen, zugleich innen und außen, drinnen und draußen. Beide Knoten, mathematische Figuren der Topologie, sind von zwei konkreten Ausführungen im physischen Seil eingerahmt: im unteren Register das Netz, im oberen Register das geknotete Seil, dessen Stränge sich an der Schlaufe auflösen –

ebenso wie die darüberliegende Figur, deren offene linke Seite die beiden Enden eines realen Seils zeigt.

In der mathematischen Topologie ist der Knoten die Figur des Kreises im nichteuklidischen Raum; zugleich ist er seit Jahrhunderten ein zentrales Symbolobjekt in Architektur und angewandten Künsten – insbesondere in der Goldschmiedekunst, aus der die Technik des Kupferstichs hervorging. Er steht für Bindung und Unendlichkeit und verkörpert die gezähmte Komplexität, die dem Chaos der natürlichen Welt entgegentritt. Diese Spannung tritt im Stich deutlich hervor: zwischen den Idealitäten des abstrakten Denkens, die Kontinuität und Kohärenz einer Einheit ohne Rest verkörpern, und den physischen Verflechtungen – heterogenen Gebilden mit mehreren Fäden und Enden, die sich lösen oder auflösen können und weder ein einheitliches Prinzip noch absolute Kohärenz noch die Gewissheit unendlicher Kontinuität bieten. Während sich abstrakte Idealität endgültig definieren und darstellen lässt – da sie nicht der Zeit unterworfen ist –, müssen menschliche Verflechtungen stets neu geknüpft werden; das Werk muss immer wieder von Neuem beginnen, um Bestand zu haben. Entscheidend ist daher nicht der Knoten als solcher, sondern die wiederholte Handlung des Knotens. Dieser Zyklus der Wiederholung – das Gleiche, das sich unverändert in vielfältigen Iterationen wiederholt – ist im Grunde die eigentliche Unendlichkeit: nicht die ohne Anfang und Ende, sondern die, die ewig unvollendet bleibt.

„Ich habe Baustellen immer geliebt, Werke im Entstehen; ich habe unaufhörlich gebaut – eher Luftschlösser, denn diese, so hoch sie auch sein mögen, erdrücken niemanden. Lineal und Zirkel zähmen das Überbordende; die Konstruktion ist so beschaffen, dass selbst der kühnste Überhang bestehen bleibt. Immer berührt mich die Baustelle mehr als das vollendete Monument, weil Menschen zusammenarbeiten, weil die Gerüste luftig sind und schließlich, weil das werdende Objekt bewegender ist als das für immer abgeschlossene. Die Unvollendung ist das eigentliche Kennzeichen allen Lebens.“¹⁰⁸

In unserem Stich erscheint im Hintergrund ein umschlungenes Paar. Diese Motiv wird zu einem wiederkehrenden Motiv in Flocons geometrischem Werk: Sowohl in seinen *Entrelacs* (1975) als auch im Album *En-Corps* (1980er Jahre) teilen sich konstruktive Formen den konkreten Raum der Seite mit menschlichen Gestalten, häufig umschlungen und von hinten gesehen. Im

¹⁰⁸ Flocon, *Traité du burin*, Faks. 1982, S. 116.

Bildraum schweben die monumentalen Polyeder und anderen Raumkörper in dem „Himmel“, den die Horizontlinie evoziert – ein Relikt des perspektivischen Raums, den Flocon weiterhin als Schaltstelle in diesen hybriden Kompositionen nutzt, in denen sich konstruktive Objekte und Körperperformen überlagern. Das umschlungene Paar ist hier nicht nur eine menschliche Figur, sondern eine Variation des Knotens: Es verankert die abstrakten Körper in einer Meditation über die Existenz. Diese sind für den Künstler einerseits bevorzugte Objekte konstruktiver und grafischer Arbeit – aufgrund der Strenge, die sie erfordern –, andererseits auch Sinnbilder: für Ordnung, Klarheit, Utopie, abstraktes Denken und Unendlichkeit.

Ein Bruder im Geiste: Escher

In einem Brief vom 9. April 1965 schreibt Escher an Flocon:

„Ich will nicht länger warten, Ihnen zu schreiben, da ich inzwischen Ihren *Topo-Graphies*-Text aufmerksam zu Ende gelesen habe. Es ist so selten, einen geistigen Bruder zu treffen – nein, stärker noch: Es ist das erste Mal, dass mir so etwas passiert. (...) Ich konnte Ihnen ausreichend folgen, um mich ungeheuer für Ihre Ideen zu interessieren. Zwei davon haben mich besonders begeistert, so sehr, dass ich große Lust habe, sie auf meine Weise zu adaptieren: das Möbiusband, das ich, wie Sie wissen, bereits zweimal dargestellt habe, das Sie mir aber auf eine Weise zeigen, die ich bisher nicht kannte; und vor allem der Knoten – Ihr Knoten ist faszinierend, und sobald ich Zeit habe, werde ich eine Platte dazu machen, natürlich nicht vergessend, dass ich sie Ihnen verdanke.“¹⁰⁹

Beide Künstler teilten die Vorliebe für geometrische Konstruktionen sowie für praktische Überlegungen und sogar empirische Erkundungen direkt am Bildträger, in denen die unauflösbare Spannung zwischen der zweidimensionalen Zeichenfläche und der Darstellung einer räumlichen Situation zum Tragen kommt. Der Kontakt entstand 1959, als Flocon in dem Band *Grafiek en tekeningen* von Escher dessen Verwendung gekrümmter Perspektiven entdeckte; zu dieser Zeit arbeitete er selbst gemeinsam mit André Barre an seinen Forschungen zur Kurlinienperspektive: „Auch Escher hatte in seinen so erfrischend unzeitgemäßen Arbeiten kurvenlineare Raumgebilde gezeigt, die sich im Wesentlichen um Verpackung, Umkehrung und Verschachtelung drehten.“¹¹⁰

¹⁰⁹ Brief von M.C. Escher an A. Flocon, 9. April 1956, in: Catherine Ballester, *Albert Flocon dans ses livres*, Ides et Calendes, Neuchâtel, 1997, S. 65.

¹¹⁰ Flocon, Albert & Barre, André, *Die kurvilineare Perspektive*, S. 22.

Die Korrespondenz setzte sich von diesem Zeitpunkt an bis zu Eschers Tod im Jahr 1972 fort. Anfang der 1960er-Jahre schickte Flocon ihm sein jüngstes Album *Topo-Graphies*, dessen Platte *Nœuds* – die wir oben untersucht haben – Escher dazu anregte, sich selbst mit Knoten zu befassen, insbesondere mit der Frage, wie sich der Kleeblattknoten so darstellen ließe, dass alle seine Teile in der Bildebene sichtbar sind (Abb. 13). Zwar spielte der Knoten damals noch keine Rolle in Eschers Werk, doch hatte er bereits erforscht, wie sich mithilfe perspektivischer Konstruktionen unmögliche Welten erschaffen lassen: dreidimensionale Räume und Gebäude, die nur auf der zweidimensionalen Fläche existieren können. Beispiele hierfür sind *Oben und unten*, eine Architektur, die innerhalb desselben Raumes zugleich aus der Aufsicht und aus der Vogelperspektive gezeigt wird, oder der berühmte Stich *Belvedere*, in dem einige Säulen gleichzeitig außen und innen im Bauwerk stehen. Auch die Darstellung der platonischen Körper faszinierte Escher, und seit einigen Jahren war ihm das Möbiusband durch einen befreundeten Mathematiker nahegebracht worden.

Obwohl Escher und Flocon in ihren Interessen an Geometrie und Bildraum eng verwandt sind und sich beide in einem kunstkritischen Umfeld bewegten, das ihre Arbeit oft nur schwer einordnen konnte, müssen die Unterschiede zwischen ihren Werken deutlich hervorgehoben werden. Eschers Ansatz – er selbst gab zu, nichts von Mathematik zu verstehen und sich mit Abstraktionen unwohl zu fühlen – war zugleich rein empirisch und zugleich von einer strengen Methodik geprägt: Fragen der Schönheit standen für ihn nicht im Vordergrund; vielmehr ging es ihm darum, zu überraschen und visuelle Paradoxien zu inszenieren. Die ästhetische Wirkung seiner Arbeiten ergab sich dabei aus der Präzision und inneren Logik ihrer Konstruktion. Die Lithografie erlaubte ihm, Drucke mit sämtlichen Tonwertnuancen einer Bleistiftzeichnung zu schaffen – naturalistische, illusionistische Blätter also, mit denen er jene Trompe-l’œil-Effekte ausloten konnte, die auf dem Wechselspiel oder der zyklischen Transformation zwischen Zweidimensionalität und Dreidimensionalität beruhen. Solche Drucke lassen sich als empirische Demonstrationen der Probleme und Herausforderungen begreifen, die mit der Darstellung von Raum auf einer Fläche verbunden sind.

Flocons Ansatz – so sehr er die Strenge der Geometrie, die zentrale Rolle der Zeichnung und die Reflexion über den konstruierten Bildraum mit Escher teilt – ist weitaus stärker der poetischen Evokation als der analytischen Demonstration verpflichtet. Der Kupferstich ist dabei von Natur aus abstrakter als die Lithografie: Er ermöglicht nur präzise Linien, nicht

jedoch die für realistische Effekte erforderlichen Tonwertübergänge. Flocon nutzt bevorzugt den Negativraum, der das Weiß des Blattes als offene Bildfläche ins Zentrum rückt – im Gegensatz zu Eschers Blättern, deren Bildraum meist bis an den Rand vollständig gefüllt ist. Diese knappe Gegenüberstellung stützt die These eines *onirisme géométrique* bei Flocon; auf Eschers Werk ließe sich dieselbe Bezeichnung – paradox genug, da es in vielerlei Hinsicht intellektueller ist – weniger treffend anwenden, da es weniger der Träumerei und poetischen Offenheit zugewandt ist.

Anfang der 1960er-Jahre begann Flocon, Eschers Werk dem französischen Publikum näherzubringen: zunächst mit einem Vortrag an der ENSBA bei ihrer ersten Begegnung in Paris 1965, später mit einem Artikel in *Jardin des arts* unter dem Titel *À la frontière de l'art graphique et des mathématiques: M.C. Escher*. Darin betont er besonders die topologische Dimension von Eschers Konstruktionen: „Begriffe, die so fest etabliert sind wie oben und unten, innen und außen, rechts und links, nah und fern, erweisen sich als völlig relativ, beliebig austauschbar. Ganz neue Verbindungen zwischen Punkten, Flächen und Volumen, zwischen Ursachen und Wirkungen ergeben hier eine kombinatorische Topologie, die seltsame, aber vollkommen mögliche Welten entstehen lässt.“¹¹¹

Sicherlich war die Inspiration wechselseitig: Eschers gekrümmte Perspektiven bereicherten Flocons Forschungen zur Kurlinienperspektive, während Flocons Kleeblattknoten Escher zu eigenen Erkundungen anregten. Auch Flocons *Entrelacs*, die er 1975 – drei Jahre nach dem Tod seines Freundes – veröffentlichte, wurden von diesem Austausch geprägt. Ein Stich aus diesem Album ist Escher ausdrücklich gewidmet; seine Analyse wird es uns zudem ermöglichen, die Poetik des Gewebes bei Flocon weiter auszuloten.

Das Netz und das Gewebe

Wie der Knoten, den wir eben betrachtet haben, gehört auch das Netz zu jenen Figuren, in denen sich Bindung, Durchdringung und räumliche Komplexität verbinden. Es erscheint bereits in Flocons früherem Werk, insbesondere im Album *Châteaux en Espagne*. In einer Strandlandschaft ist der nackte, ausgestreckte Körper einer Frau im Vordergrund im Kegel eines Fischernetzes gefangen, ihr Arm ragt durch die Maschen (Abb. 14). Das Netz nimmt den

¹¹¹ Albert Flocon, « À la frontière de l'art graphique et des mathématiques : Maurits Cornelis Escher », *Jardin des Arts*, Nr. 131, Okt. 1965, S. 9–17.

größten Teil des Bildes ein und überlagert auch den Hintergrund, in dem Steinkonstruktionen skizziert sind; nur im linken Bildteil entzieht sich eine Treppe, die zu einem Platz am Meeresufer hinabführt, wo sich drei schematische Figuren befinden, dem Netz. Rechts liegen einige Boote am Kai. Bemerkenswert ist – im Rahmen unserer gegenwärtigen Diskussion – der heterogene Charakter des Netzes: Es besteht aus verschiedenen Gittern; sein linker Teil scheint sich in betonter Perspektive in die Tiefe fortzusetzen, während sich rechts eines der am Boden liegenden Seile plötzlich in dicke schwarze Linien mit scharfen Winkeln verwandelt.

Emmanuel Alloa erinnert in dem Sammelband *Hubert Damisch. L'art au travail* daran, dass die lateinischen Ärzte den Begriff *tunica* verwendeten, um die Netzhaut zu bezeichnen – jenen hinteren Augenbereich, auf dem die Strahlen, die sich an der Spitze des Sehkegels treffen, vom Geist aufgenommen und geordnet werden. Der Begriff *rétine* (Netzhaut) stammt aus der arabischen Tradition: Arabische Ärzte benannten den Augenhintergrund nach dem Muster einer netzartigen Schicht, aufgrund seiner Ähnlichkeit mit der Form eines Netzes. Im 12. Jahrhundert übersetzte Gérard de Crémone die Traktate von Avicenna und führte in die lateinischen Sprachen nicht nur das Adjektiv *réticulaire*, sondern auch das Substantiv *réticule* bzw. *rétine* ein. Etymologisch verweist die Netzhaut somit auf das Netz – auf die Vorstellung des Einfangens: „In welche Verstrickungen gerät das Sehen? Welche Netze ermöglichen es dem Auge, das Sichtbare zu sich zu holen, so wie es der Fischer täte, der seinen Fang heraufzieht, indem er die Reuse einholt? Welche Maschen sichern die Erfassung, während sie gleichzeitig jederzeit den Fischer zu gefährden drohen, sich derart zu verfangen, dass er sich nicht mehr daraus befreien kann?“¹¹²

Das Netz ist bei Flocon auch ein Symbol des Sehens: Es wirft seine Maschen über die Welt, um sie zu formen, zu ordnen und Rechenschaft von ihr zu geben – wie das Messgitter in Dürers *Underweisung der Messung*, das in dem berühmten Holzschnitt den Blick des Künstlers auf den Körper einer Frau durch die Quadrate einer Zeichenrahmung leitet. Es legt sich über die Dinge, wie in unserem Stich, fängt ihr Fleisch ein – das Fleisch des Begehrens, hier verkörpert durch den ausgestreckten weiblichen Körper. Eine Variation dieses Motivs findet sich in der Serie *Châteaux en Espagne*: das Spinnennetz (Abb. 15). Auch hier ist es im Vordergrund platziert, doch es überzieht den gesamten Bildraum. Auf seinen Fäden hat es eine Fliege –

¹¹² Alloa, Emmanuel, « Florence 1425 : Le stade du miroir de la peinture », in : Careri, G. & Didi Huberman, G. (dirs.), *Hubert Damisch : l'art au travail*. Paris : Mimésis, 2016, S. 18.

Sinnbild des Lebendigen – und eine Vogelfeder – Symbol des Himmels, der Leichtigkeit und der Freiheit – gefangen. Es legt sich über die vom Menschen errichteten Strukturen im Hintergrund, der an dieser Stelle des Bildes von einem noch dichteren Gewebe überzogen ist. Das Spinnennetz hat die Welt eingefangen: das Lebendige, den Himmel, die von der menschlichen Gesellschaft geschaffene Ordnung. Doch die Spinne fehlt, bleibt unsichtbar – wie das Subjekt, das die Welt in Transparenz erfasst und dabei mitunter vergisst, dass auch das Auge, das heißt der Geist, seine eigene Arbeit der Konstitution vollzieht.

Ein Holzschnitt (Abb. 16), den Flocon im Jahr zuvor als Illustration für die Erstausgabe von *Que sommes-nous, où allons-nous?* von Louis de Broglie anfertigte¹¹³, verbindet diese beiden Motive – den menschlichen Körper im Netz und das Spinnennetz. Er zeigt einen männlichen Körper, der ausgestreckt am Strand liegt, während sich im Vordergrund das Netz einer Spinne spannt, die in seiner Mitte thront. Der Körper ist in Verkürzung dargestellt, Kopf und linker Arm sind dem Betrachter zugewandt und in der linken unteren Bildecke platziert. Der ausgestreckte Arm verdoppelt diese Ecke durch den rechten Winkel, den er zu einem Holzstück bildet, das parallel zur Bodenlinie verläuft. Dieser Bildausschnitt ist zugleich vom Spinnennetz gerahmt und von ihm befreit: Die mit Werkzeugen arbeitende Hand – auch in Ruhe – erscheint als jenes Organ, das den Menschen sowohl diesseits der Maschen des Sehens als auch an deren Ursprung verortet. Denn es sind die sinnlichen Erfahrungen und empirischen Erkundungen, die die abstrakten Konstruktionen des Denkens nähren und jene Figuren hervorbringen, die dieses wie ein Netz über die Welt wirft.

Auch die Umgebung ist nicht ohne Bedeutung: Sand und Wasser, zwei Elemente, die sich jeder Formgebung widersetzen, stehen emblematisch für einen Zustand „vor der Vernunft“, in dem das Chaos flüssig, formlos und ständig in Bewegung ist, der Erfassung abgeneigt. Sie treten in Resonanz mit dem Zustand des Mannes – ausgestreckt, schlafend oder bewusstlos –, der sich ebenfalls in einem nicht-rationalen Bereich befindet: der Welt des Traums, deren Dynamik der von Wasser und Sand ähnelt.

„Ein Meer, das atmet. Ich höre es unermüdlich gegen die Felsen schlagen, sie abrunden, aushöhlen. Es formt daraus die schönsten je gesehenen abstrakten Formen, niemals vollendet

¹¹³ Louis de Broglie, *Que sommes-nous, où allons-nous ?*, Éditions Estienne, Reihe « Les Inédits d'Estienne », Paris, 1956. Erstausgabe in einer Auflage von 200 Exemplaren. Gestaltung und drei Holzschnitte von Albert Flocon. 30 Seiten, 24 × 16 cm.

– es sei denn, man sperrt sie in ein Museum – immer kleiner werdend, bis sie schließlich als Sandkörner am Strand enden.“¹¹⁴

Werkbetrachtung X: *Für einen Apfel*

Dieser 1973 datierte und 1975 im Album *Entrelacs* veröffentlichte Stich (Abb. 17) zeigt den Bildraum in einer kreisförmigen Begrenzung, deren Ränder vom quadratischen Format der Kupferplatte angeschnitten werden. Der geometrische Mittelpunkt der Platte fällt genau auf den Mittelpunkt des Kreises – über dem Kopf eines Mannes, der uns den Rücken zukehrt. Im Vordergrund spannt sich ein gekrümmtes Gitter, auf dem menschliche und geometrische Figuren verteilt sind: links drei Frauen, die sich an den Armen fassen; ihnen gegenüber einem Mann mit Apfel und Stock, die Beine überkreuzt. Zu seinen Füßen ein Quader mit zwei Kleeblattknoten, den Initialen des Künstlers und dem Datum; daneben eine unmögliche Figur aus Eschers „Bestiarium“ und eine Kiste, auf der eine weitere Rückenfigur sitzt. Ihr Blick führt in einen Hintergrund, wo ein General auf einem steigenden Pferd seiner mit Lanzen bewaffneten Armee entgegenreitet.

Ebenfalls im Hintergrund, diesmal links, zeichnet sich auf der Horizontlinie eine Andeutung städtischer Bebauung ab, über der sich Voluten erheben, die ebenso gut Wolken wie lose Seilenden sein könnten – bereit, verflochten zu werden. Die zentrale Struktur besteht aus zwei unterschiedlich großen, miteinander verbundenen, gerasterten Sphären. Bei näherem Hinsehen werden die drei Fluchtpunkte sichtbar, die durch gestrichelte Linien markiert sind und zu ihrer Konstruktion dienten: Diese scheinbar kugelförmigen Objekte sind in Wahrheit keine Vollkörper, sondern stark nach vorne gekrümmte Raster. Das Bodengitter scheint – trotz der Unschärfe, die durch die dichte Schraffur der Schatten der Hauptstruktur entsteht – mit den gekrümmten Bändern des Rasters in Verbindung zu stehen.

Im Vordergrund steht das „unmögliche Rechteck“, das unmittelbar von Eschers Werk inspiriert ist. Diese quaderförmige Figur findet sich auch im Vordergrund einer seiner bekanntesten Lithografien, *Belvedere* (1958), wo sie das Leitmotiv der gesamten Komposition bildet: Die Säulen stehen zugleich im Vorder- und Hintergrund der Architektur, so wie auch die Leiter, auf der zwei Figuren klettern, sich gleichzeitig innerhalb und außerhalb des Gebäudes befindet (Abb. 18). Zugleich verweist die Komposition von Flocons hier besprochenem Stich deutlich

¹¹⁴ Flocon, *Topo-Graphies*, S. 66.

auf ein weiteres berühmtes Werk Eschers, *Balcony* (1945), in dem der zentrale kreisförmige Ausschnitt einer Küstenlandschaft wie unter einer unsichtbaren Lupe vergrößert erscheint (Abb. 19). In ähnlicher Weise sind auch die Rasterstrukturen in Flocons Stich keine Sphären, sondern vergrößerte Abschnitte eines Gitters.

Kehren wir zu den narrativen Elementen des Stiches zurück: Links eine Stadt am Horizont, im Vordergrund drei Frauen einer männlichen Figur mit einem Apfel gegenüber, rechts ein sitzender Mann, der in der Ferne eine formierte Armee betrachtet. Die wie Freskofragmente komponierte Szene zeigt das Urteil des Paris: Der goldene Apfel der Göttin Eris, Streit unter den Göttinnen, Paris' Entscheidung für Aphrodite – und damit der Ursprung des Dramas um Helena. Dies sind die Fäden einer Erzählung, die nach zehn Jahren Krieg im Fall Trojas enden wird. Diese Fäden – Sinnbilder für die Vielzahl individueller Entscheidungen, so heterogen und unterschiedlich wie die Maschen in jenem Stich, in dem der Körper einer Frau im Album *Châteaux en Espagne* von einem Fischernetz gefangen wird – verweben sich zu einer Geschichte, die erst im Rückblick zu einer klaren Linie, zu einem scheinbar linearen, vollkommen kausalen Verlauf reduziert werden kann. Doch lässt sich ein Krieg wirklich auf einen einzigen Wurf zurückführen?

Doch Flocons Komposition scheint eine andere Perspektive zu eröffnen: Am Horizont eine Stadt und der Krieg; im Vordergrund, auf dem gekrümmten Gitter, vier Figuren, die nur einen Augenblick der Geschichte festhalten. Die vergrößernde Wirkung der „Lupe“ wirkt hier wie eine Hand, die in das Geflecht greift und einen einzelnen Knoten herauszieht, um ihn genauer zu betrachten. So erhält dieser Moment besonderes Gewicht, wird auf die Bühne gestellt – und bleibt doch nur ein Abschnitt eines Bandes, das hier über ein anderes läuft und sich ansonsten im unendlichen Raster verlieren würde, wäre da nicht dieser fokussierende Blick, der ihn aus dem Netz hebt.

Wie in seinen Gravuren verwebt Flocon auch in seinen Schriften Linien und Fäden – diesmal aus Worten. Er zieht sie aus der Etymologie wie aus einem unsichtbaren Gewebe, um sie neu zu verknoten. In seinen eigenen Worten: „Diese Entdeckung: Der Text, das Gewebe der Worte und die Textur der Dinge sind so eng miteinander verflochten, dass man einen guten Entwirrer braucht, um ihre Verbindungen zu erfassen. Gebilde, die geknüpft, gestrickt, gewebt, getäfelt, gehäkelt, geflochten sind; alles, was durch gekreuzte Fäden zusammenhält – darüber und darunter. Von einem Wort seine Etymologie suchen (*etoumos*, griechisch = wahr) und die

verwandten Wörter entdecken; von einem Bild zum anderen. Dann die Fäden gravieren; Polygone und Polyeder knüpfen, darunter hindurch- und darüber hinweggehen; die Ebene pflügen und zum Ausgangspunkt zurückkehren; seine Penelope und seinen Teufelskreis machen; in regelmäßigen und wohltemperierten Figuren, gemäß der Teilung im goldenen Schnitt. Sein Schicksal besticken, segeln, abschweifen, fragen.“¹¹⁵

Schlussfolgerung

„*Durch-sehen*‘ – ursprüngliche Bedeutung der Perspektive – voraus-sehen, scharfsinnig sein, von spicatus ‚spitz‘; im Allgemeinen: mit dem Blick durchdringen, wissen wollen, sorgfältig beobachten, meditieren, entwirren, erkennen: welch ein Programm.“¹¹⁶

Im Zentrum dieser Untersuchung stand ein Korpus von Kupferstichen, in denen Flocon die Darstellung des Raumes auf der Fläche erforscht, indem er die geometrische Strenge – linear wie kurvenlinear – mit grafischer Erfindungskraft verbindet. Dieser Ansatz führte uns dazu, Flocons – im Anschluss an Bachelard so benanntes – „onirisme géométrique“ zu untersuchen: eine Synthese zwischen dem klassischen Modell der perspektivischen Raumkonstruktion und modernen Kompositionsprinzipien wie Fragmentierung, Collage, Heterogenität sowie der Inszenierung euklidischer und topologischer Figuren (Platonische Körper, Knoten, Gewebe und Band). Die visuelle und technische Analyse, genährt durch die theoretischen Impulse Bachelards und Damischs, hat gezeigt, dass die Perspektive bei Flocon nicht mehr eine bloß illusionistische Konvention ist, sondern ein grafisches Kompositionsprinzip, eine Matrix des Nachdenkens über die „Gestaltwerdung“ selbst im und durch den Akt der Darstellung. Weit davon entfernt, eine „antimoderne“ Nachahmung klassischer Lösungen zu sein, macht Flocon die konstruktive Strenge zum Motor poetischer Erfindung.

Flocons Radierungen sind eingebettet in das Gefüge des Albums: Anders als museale Werke erweitert die bibliophile Praxis die Kontemplation durch den taktilen Kontakt mit Papier und den erhabenen Linien der geätzten Burinschnitte. Das Album entfaltet sich im Raum der Intimität, und der Blick, gefangen im Netz der Schraffuren, findet zur meditativen Langsamkeit

¹¹⁵ Flocon, Albert, *L’Œil du graveur*, Ausstellung des Syndicat national de la librairie ancienne et moderne, Conciergerie, Paris, 1985–1986. Archiv Albert Flocons, IMEC, 562FLN/43/2.

¹¹⁶ Flocon, *Traité du burin*, Faks. 1982, S. 133.

des Graveurs zurück. Die zwischen den Seitenfalten entdeckten Drucke sind nicht Projektionen eines Abschnitts des Gesichtskegels auf die Fläche: Es sind „reizende“ (im Sinne Joseph Abrams) grafische Kompositionen, die dem Blick entweder auf engem Raum der Seite unendliche Wanderungen eröffnen oder seinen Weg beständig durch Diskontinuitäten unterbrechen.

Diese Tätigkeit des Blicks, der auf der Fläche eine Synthese des virtuellen Darstellungsraums sucht, ihn „lösen“ möchte, um zu seiner Evidenz zu gelangen, artikuliert eine Reflexivität über jene reale Interaktion, die durch den Blick die Beziehungen zwischen gelebtem Raum und Subjekt webt. Vielleicht entdeckt dieses darin jenes große Prinzip wieder, dass die einzige Einheit, die man postulieren kann, jene stets unvollendete Synthese ist, die das Subjekt aus den Fragmenten der Welt, die es in seinen Netzen einfängt, in sich selbst erarbeitet. Wir haben die poetische Kraft des Netzmotivs gesehen: Knoten und Geflecht, Gegenstände der mathematischen Topologie, sind ihrerseits zu operativen Denkfiguren für die Phänomenologie wie für die Psychoanalyse (Lacan) geworden. Sie besitzen die rhetorische Kraft, neue Denkweisen über die zentralen Begriffe der westlichen Philosophie – Subjekt, Raum und Zeit – anschaulich und greifbar zu machen: So evoziert etwa das aus einer einzigen Fläche bestehende Möbiusband das „Innen-Außen“ der Weltbeziehung für ein Subjekt, dessen leibliche Dimension im Vordergrund steht (Merleau-Ponty). So schließt übrigens Flocon selbst das Nachwort, das er 1982 zur Neuauflage seines *Traité du burin* nach mehr als 30 Jahren Karriere verfasst: „Da ist es nun, dass dreißig Jahre später das unerreichbare und zugleich greifbare Ziel weiterhin vor mir liegt – wie der Fluchtpunkt des Perspecteur-Graveurs: die Bilder des dedans-dehors zu bauen, Fragmente der Welt, so weit das Auge reicht, mit unzähligen Aspekten, flüchtigen Prospekten, solange der Horizont offen bleibt.“

Sein grafisches Werk, das sich in Verfahren und Wertmaßstäben deutlich von der modernen wie auch der zeitgenössischen Kunst absetzt, steht dennoch in enger Resonanz zu den philosophischen Themen und konzeptuellen Werkzeugen, die sich zeitgleich in den Geisteswissenschaften entwickeln. Hubert Damisch führte in die Kunstgeschichte und die philosophische Ästhetik selbst operative Figuren der Topologie ein: Er entwickelte die Idee des *tressage* (Flechtens) als formales und theoretisches Dispositiv, um Malerei als Gewebe zu denken – an der Schnittstelle von Fläche und Tiefe. So wurde die, aus der Mathematik stammende und für Literatur- wie Kunsthistorik adaptierte Topologie zu einer Methode

der Bildanalyse, die den heuristischen Wert eines Repertoires von Strukturen bestätigte, das die Mathematik einst aus dem kulturellen und künstlerischen Erbe der Menschheit gewonnen hatte. In diesem Geflecht aus Kunst und Wissenschaft spiegelt sich die Geschichte des menschlichen Denkens.

Die philosophische Aktualität jener von Bachelard so genannten „Träume der Vernunft“, die Flocon in Kupfer gegraben hat, verleiht seinem Werk einen besonderen Platz in der Geschichte der Druckgrafik des 20. Jahrhunderts: an der Schnittstelle einer Tradition geometrischer Strenge und eines Willens zur formalen Erfindung, abseits sowohl der Codes des medialen Bildes als auch der dominierenden Positionen der Moderne. Seine Forschungen zur Perspektive, insbesondere zur Krümmung und Modulation des konstruierten Raumes, finden heute ein unerwartetes Echo in der Entwicklung computergenerierter Bilder: Wie seine Radierungen beruhen auch diese virtuellen Umgebungen – ob wissenschaftliche Visualisierungen oder Landschaften von Videospielen – auf geometrischen Netzen, berechneten Blickpunkten und mehrfachen Projektionen. In diesem Sinne antizipiert Flocon mit Grabstichel und Kupferplatte imaginäre Strukturen, die die visuelle Kultur des 21. Jahrhunderts prägen werden.

Der begrenzte Korpus, den wir zur Untersuchung des roten Fadens des Raumes bei Flocon ausgewählt haben, zwang uns dazu, jenen Teil seines grafischen Werkes auszuklammern, der stärker surrealistisch geprägt ist – in der Spur jener Metamorphosen, die seine Lektüre von Bachelards Schriften zur elementaren Imagination inspirierten –, aber auch sein malerisches Werk. Ein Vergleich mit zeitgenössischen Künstlern wie Escher, Yersin oder Sarto könnte seine Position im künstlerischen Panorama der Jahre 1950–1990 weiter erhellen. So erscheint das Werk Albert Flocons als ein Raum der Vermittlung zwischen Maß und Imagination – ein Werk, das zeigt, dass Geometrie nicht nur ein rationales Werkzeug, sondern auch eine poetische Sprache sein kann. Getreu seiner Vorliebe für permanente „Baustellen“ will diese Arbeit keine abschließenden Antworten geben, sondern Orientierungspunkte und Impulse, um die Erforschung dieses in der Geschichte der modernen Druckgrafik noch zu wenig verankerten ehemaligen Bauhäuslers fortzuführen.

Ausgewählte Primärquellen (in der Arbeit verwendet)

Archiv

Fonds Albert Flocon, Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), Caen ; Konsultationen vor Ort, März und April 2025.

Alben mit Radierungen

À la gloire de la main. Gemeinschaftswerk mit Texten von A. Flocon, G. Bachelard, P. Éluard, J. Lescure, H. Mondor, F. Ponge, R. de Sollier, T. Tzara, P. Valéry und Radierungen von C. Boumeester, R. Chastel, P. Courtin, S. Durand, J. Fautrier, M. Fiorini, A. Flocon, H. Goetz, L. Prébandier, G. Richier, J. Signovert, R. Ubac, R. Vieillard, J. Villon, G. Vuillamy, A. E. Yersin. Paris : Aux dépens d'un amateur, 1949. Limitierte Auflage von 164 Exemplaren.

Éluard, Paul, *Perspectives. Poèmes sur des gravures d'Albert Flocon.* Paris: Maeght Éditeur, 1949. 12 Kupferstiche (1 als Frontispiz, 1 auf dem Umschlag), Textdruck: Imprimerie de l'Union, Kupferdruck: Georges Visat.

Bachelard, Gaston & Flocon, Albert, *Paysages. Notes d'un philosophe pour un graveur.* Paris: Eynard, 1950. Mit 16 Kupferstiche von A. Flocon; Textdruck: Féquet & Baudier, Paris; Kupferdruck: Georges Leblanc.

Flocon, Albert, *Traité du burin.* Vorwort von Gaston Bachelard. Paris : Librairie Auguste Blaizot, 1952. 260 Exemplare, 23 Kupferstiche.

Bachelard, Gaston & Flocon, Albert, *Châteaux en Espagne.* Paris : Cercle Grolier – Les Amis du livre moderne, 1957. Mit 16 Radierungen sowie 13 mehrfarbigen Holzschnitt-Initialen; Textdruck: Féquet & Baudier; Kupferdruck: Georges Leblanc.

Flocon, Albert, *Topo-Graphies. Essai sur l'espace du graveur.* Paris : Aux dépens d'un amateur / Lucien Scheler, 1961. 120 Exemplaren. Mit 38 Kupferstiche. Imprimerie Union; Kupferdruck: Georges Leblanc.

Flocon, Albert, *Entrelacs ou les divagations d'un buriniste.* Paris : Lucien Scheler, 1975. 130 Exemplare. 30 Kupferstiche.

Bücher, Ausstellungskataloge, Vorträge

Albert Flocon, „Un artiste devant la psychanalyse“, Vortrag, gehalten bei der ORTF, 1962: Typoskript. Archives Albert Flocon, IMEC, 562FLN/11.

Flocon, Albert & Barre, André, *La Perspective curviligne. De l'espace visuel à l'image construite,* Paris : Flammarion, 1968.

Flocon, Albert & Taton, René, *La perspective*, Paris : Presses Universitaires de France (coll. « Que sais-je ? », n° 101), 1978.

Flocon, Albert & Barre, André *Kurvilineare Perspektive. Vom gesehenen Raum zum konstruierten Bild,* Stuttgart: Medusa Verlag, 1983.

Flocon, Albert. *Suites expérimentales*. Wien : Medusa/Bauhaus, 1983.

Une poétique de la vision : du Bauhaus à la perspective curviligne. Ausstellungskatalog, Galerie de l'Esplanade, École des Beaux-Arts de Metz, 13. Mai – 31.Juli. Metz : Galerie de l'Esplanade / École des Beaux-Arts de Metz, 1992.

Flocon, Albert, *Points de fuite. Tome 1 : 1909–1933*. Neuchâtel : Ides et Calendes, 1994.

Flocon, Albert, *Points de fuite. Tome 2 : 1933–1994*. Neuchâtel : Ides et Calendes, 1995.

Artikel

Flocon, Albert, "L'Éloge du burin", *Art d'aujourd'hui*, n°9, 1950, p. 13.

Bouligand G., Flocon A., Barre A., "Étude comparée de différentes méthodes de perspective : une perspective curviligne", *Bulletin de la Classe des sciences*, 50, 1964, S. 294-308.

Albert Flocon, "Main ouvrière et main rêveuse. Entretien avec Gil Jouanard", in : *Bachelard ou le droit de rêver*, numéro spécial *Solaire* 10 (1983), S. 57–65.

Flocon, Albert & Jimenez, Marc, "Entretien avec Albert Flocon", *Inharmoniques*, n° 5 (Juni 1989), Paris : IRCAM, Centre Pompidou, 1989, S. 219–228.

Sekundärliteratur

Alloa, Emmanuel, *Partages de la perspective*, Paris : Fayard, collection *Ouvertures*, 2020.

Bachelard, Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris: José Corti, 1948.

Baglioni, Leonardo & Migliari, Riccardo. « Desargues's Perspective Theory: A Critical Interpretation of the Fundamental Theorem », *Nexus Network Journal*, vol. 25, 2023, p. 495-520.

Ballesteros, Catherine, *Albert Flocon dans ses livres*. Neuchâtel : Ides et Calendes, 1997.

Bois, Yve-Alain, Hollier, Denis, Krauss, Rosalind E. & Damisch, Hubert, « *A Conversation with Hubert Damisch* », October, n° 85, été 1998, p. 3-17.

Bourly-Goussot, Sophie, « Phénomènes entoptiques et « Météorologie » des formes dans l'œuvre gravée d'Albert Flocon », *Nouvelles de l'estampe* n°269, 2023.

Brunet-Weinmann, Monique, « Albert Flocon : un nœud de complexité », *Vie des arts*, V. 32, n° 128, septembre–automne 1987, S. 64-71.

Careri, G. & Didi-Huberman, G. (dirs.), *Hubert Damisch : l'art au travail*. Paris : Mimésis, 2016.

Colmart, Jules, « Mise en perspective de *L'Origine de la géométrie* : Hubert Damisch et la postérité de Husserl en philosophie de l'art », *Revue germanique internationale*, 40, 2024, 153–172.

Colmart, Jules, « Visibilité et lisibilité de la pensée de l'art chez Hubert Damisch », *Trajectoires*, 18, 2025. S. ?

Damisch, Hubert, *L'Origine de la perspective*, Paris: Macula, 1987.

Damisch, Hubert, Careri, Giovanni, & Vouilloux, Bernard, « Hors cadre : entretien avec Hubert Damisch ». *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, no 1, 2013, p. 11-23.

Ernst, Bruno, *Le Miroir magique de M.C. Escher*, Köln : Benedikt Taschen Verlag, 1994.

Herzogenrath, Wulf. (2002). « Von der Bauhaus-Bühne zum kurvenlinearen Raumbild : Albert Flocon ». In Isabelle Ewig, Thomas W. Gaehtgens & Matthias Noell (Éds.), *Das Bauhaus und Frankreich. Le Bauhaus et la France : 1919–1940* (Passagen/Passages 4, pp. 465–478). Berlin : Akademie-Verlag.

Iversen, Margaret, “The Discourse of Perspective in the Twentieth Century: Panofsky, Damisch, Lacan,” *Oxford Art Journal*, 28(2), 191–202, 2005.

Lutz, Helga, « Tableaux tressés. Hubert Damisch, l'art et la topologie », in : *Actes Sémiotiques*, n° 127, 2022.

Melot, Michel. *L'estampe*, Genève : Skira, 1981.

Melot, Michel. *L'illustration*, Genève : Skira, 1984.

Panofsky, Erwin. *Perspective as Symbolic Form*. Traduction de Christopher S. Wood, Zone Books, 1991 (éd. originale 1927).

Pichler, Wolfram, «Topologische Konfigurationen des Denkens und der Kunst», in: Wolfram Pichler & Ralph Ubl (Hrsg.), *Topologie: Falten, Knoten, Netze, Stulpungen in Kunst und Theorie*, Wien : Turia & Kant, 2009.

Pichler, Wolfram & Ubl, Ralph, *Bildtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag, 201

Smith, Pamela H. *The Body of the Artisan. Art and Experience in the Scientific Revolution*. Chicago : University of Chicago Press, 2004.

Rheinberger, Hans-Jörg, *Der Kupferstecher und der Philosoph: Albert Flocon trifft Gaston Bachelard*, Zürich/Berlin: Diaphanes, 2016.

Schlemmer, Oskar, *Théâtre et abstraction : L'espace du Bauhaus* (Éric Michaud, tr.). Lausanne : L'Âge d'Homme, 1978.

Terrapon, Michel, *Le burin*, coll. Les Métiers d'art, Genève : Bonvent, 1974.

Abbildungsverzeichnis

1. Albert Flocon, *Hommage à Gutenberg*, 1944, Kupferstich, 23,3 x 19,2 cm, Album, *Perspectives*.
2. Albert Flocon, X. *La créatrice étincelante*, 1949, Kupferstich, 24 x 17,8 cm, Album *Perspectives*.
3. Albert Flocon, *Variations techniques*, 1952, Kupferstich, Album *Traité du burin*.
4. Albert Flocon, *Variations formelles*, 1952, Kupferstich, Album *Traité du burin*.
5. T. Lux Feininger, *Das Bau als Bühne*, Bauhaus Dessau, 1927, Gelatinesilber-Kontaktabzug, vintage.
6. Albert Flocon, III. *J'écarte de ma terre tout fardeau stérile*, 1949, Kupferstich, 23 x 18,2 cm, Album *Perspectives*.
7. Albert Flocon, *Topo-Graphies*, Vorsatzblatt, 1960, Kupferstich, 23,5 x 32 cm, Album *Topo-Graphies*.
8. Albert Flocon, *La poursuite*, 1961, Kupferstich, 22,4 x 15,3 cm, Album *Topo-Graphies*.
9. Albert Flocon, *Dimensions*, 1961, Kupferstich, 13,5 x 11 cm, Album *Topo-Graphies*.
10. Albert Flocon, *Paysage tordu*, 1961, Kupferstich, 8,8 x 25,2 cm, Album *Topo-Graphies*.
11. Albert Flocon, *Le pur regard*, 1961, Kupferstich, 13,5 x 16 cm, Album *Topo-Graphies*.
12. Albert Flocon, *Noeuds*, 1961, Kupferstich, 17 x 11,5 cm, Album *Topo-Graphies*.
13. M.C. Escher, *Noeuds*, 1965, Holzschnitt, 43 x 32 cm.
14. Albert Flocon, *Le filet*, 1957, Kupferstich, 14 x 18,7 cm, Album *Châteaux en Espagne*.
15. Albert Flocon, *La toile d'araignée*, 1957, Kupferstich, 14 x 19 cm, Album *Châteaux en Espagne*.
16. Albert Flocon, *Que sommes-nous, où allons-nous?*, Holzschnitt, 24 x 16 cm.
17. Albert Flocon, *Pour une pomme*, 1973, Kupferstich, 14,3 x 14,3 cm, Album *Entrelacs*.
18. M.C. Escher, *Belvedere*, 1958, Lithographie, 46,2 x 29,5 cm.
19. M.C. Escher, *Balcony*, 1945, Lithographie, 29,5 x 23,5 cm.

Abbildungen

Abb. 1. Albert Flocon, *Hommage à Gutenberg*, 1944, Kupferstich, 23,3 x 19,2 cm, Album, *Perspectives*.



Abb. 2. Albert Flocon, X. *La créatrice étincelante*, 1949, Kupferstich, 24 x 17,8 cm, Album *Perspectives*.



Abb. 3. Albert Flocon, *Variations techniques*, 1952, Kupferstich, Album *Traité du burin*.

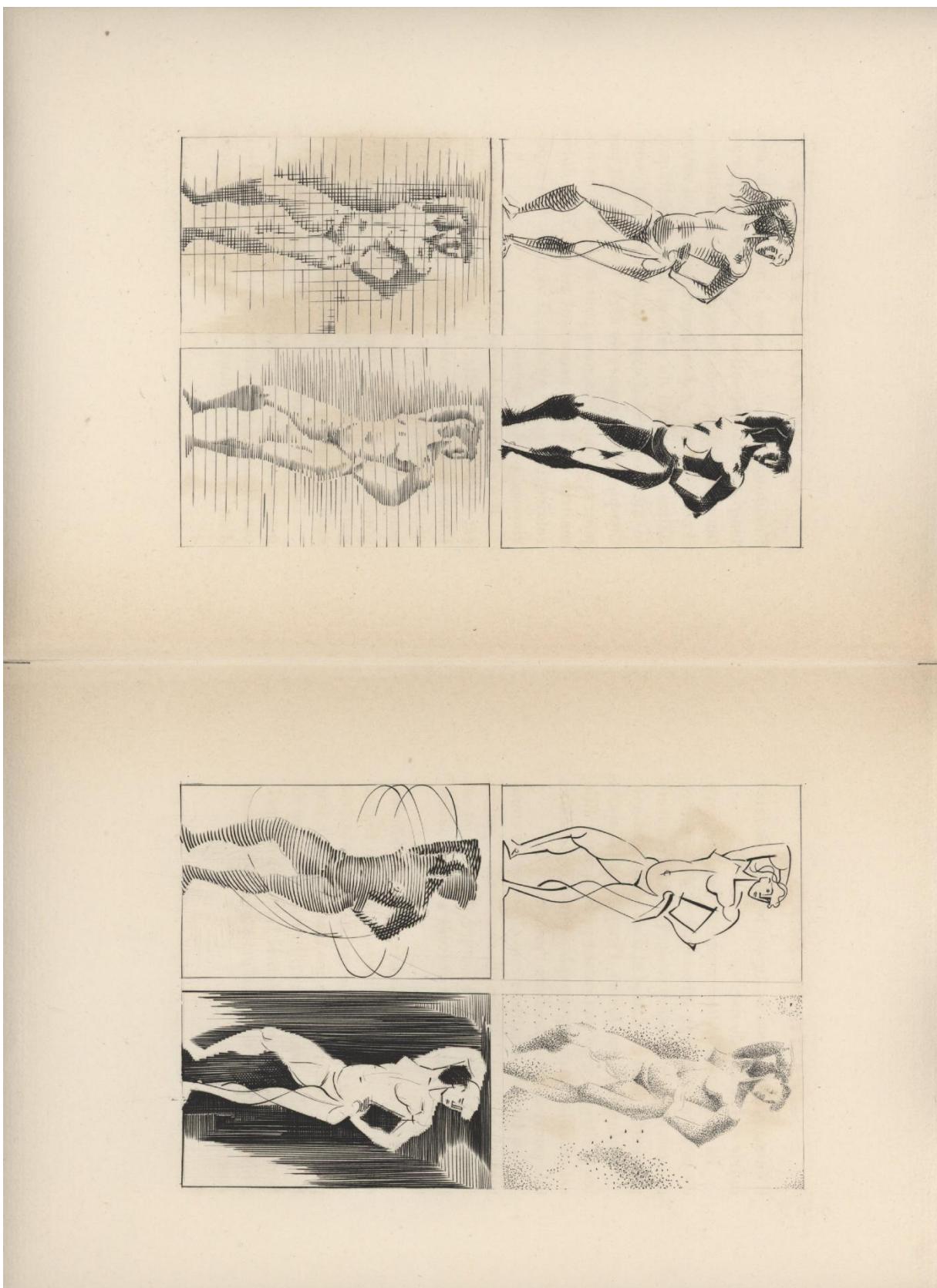


Abb. 4. Albert Flocon, *Variations formelles*, 1952, Kupferstich, Album *Traité du burin*.

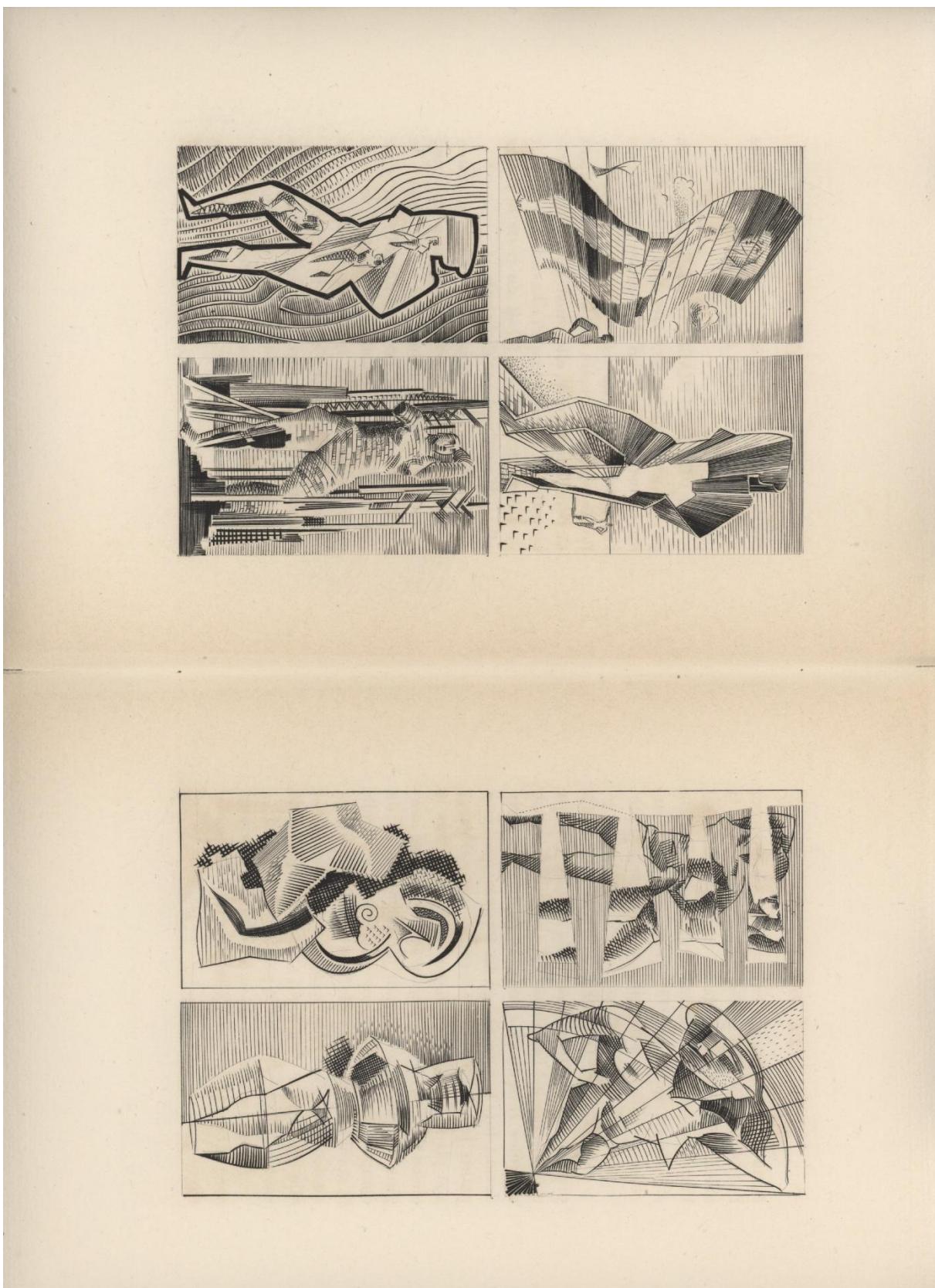


Abb. 5. T. Lux Feininger, *Das Bau als Bühne*, Bauhaus Dessau, 1927, Gelatinesilber-Kontaktabzug, vintage.



Abb. 6. Albert Flocon, III. *J'écarte de ma terre tout fardeau stérile*, 1949, Kupferstich, 23 x 18,2 cm, Album *Perspectives*.

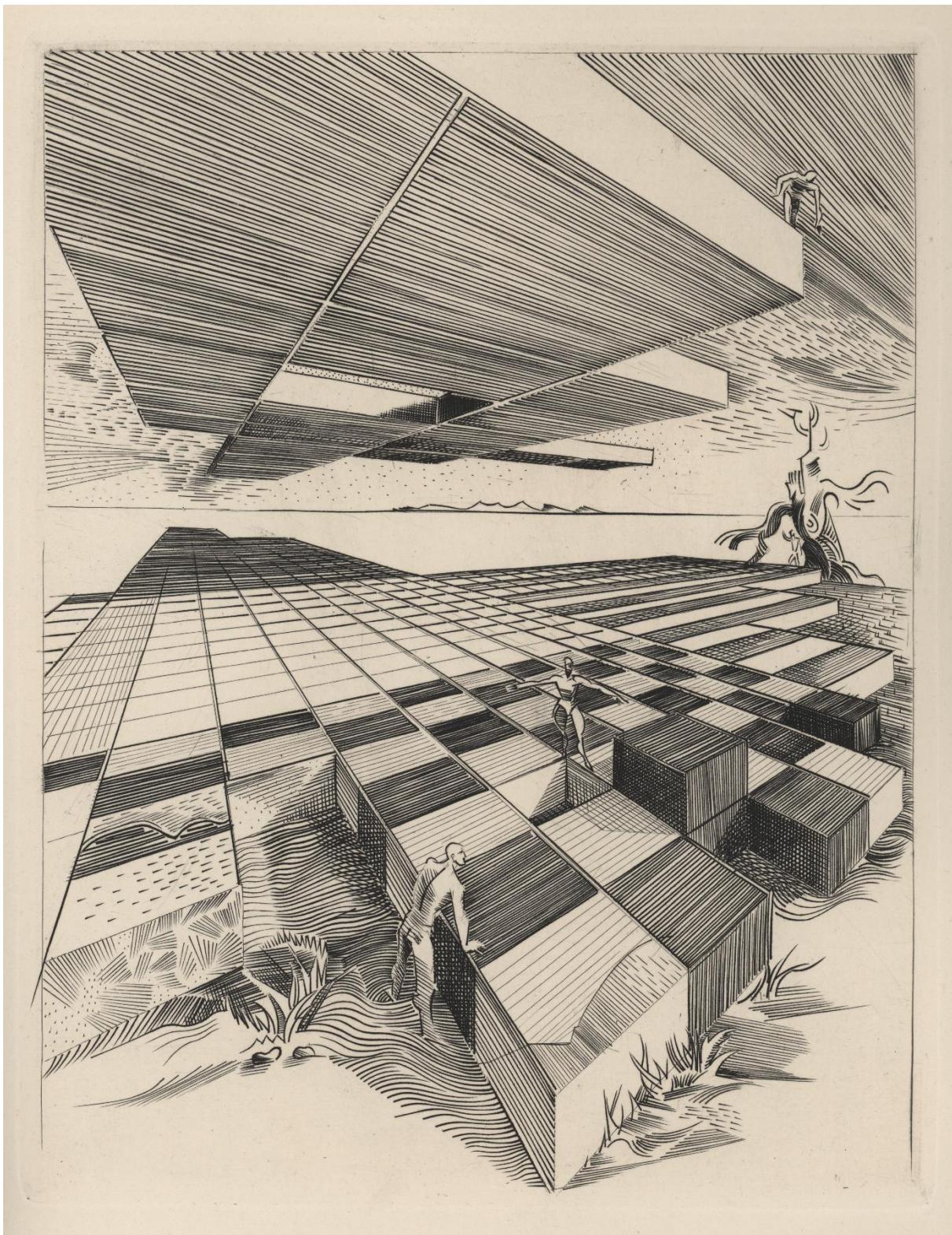


Abb. 7. Albert Flocon, *Topo-Graphies*, Vorsatzblatt, 1960, Kupferstich, 23,5 x 32 cm, Album *Topo-Graphies*.

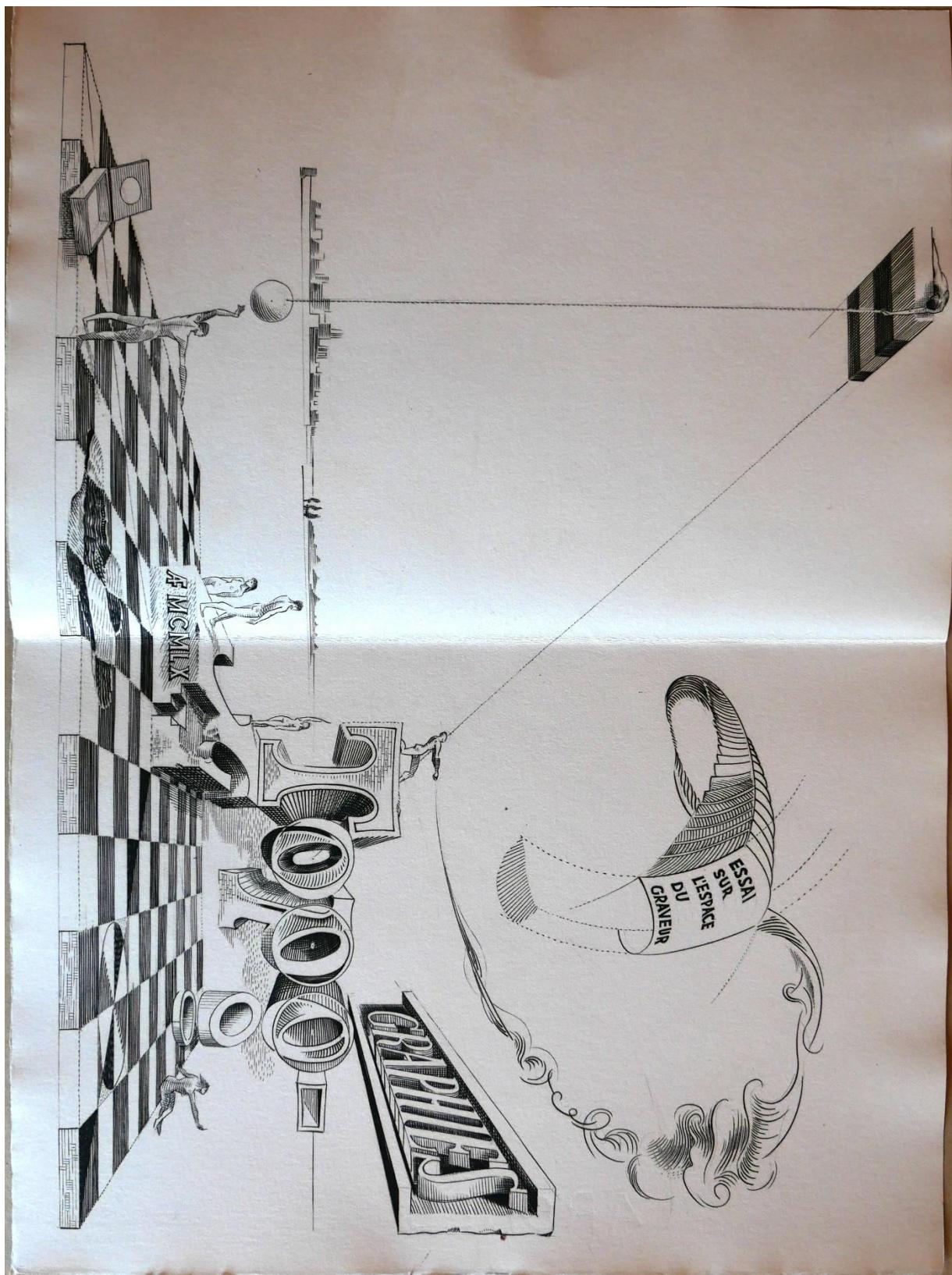


Abb. 8. Albert Flocon, *La poursuite*, 1961, Kupferstich, 22,4 x 15,3 cm, Album *Topo-Graphies*.

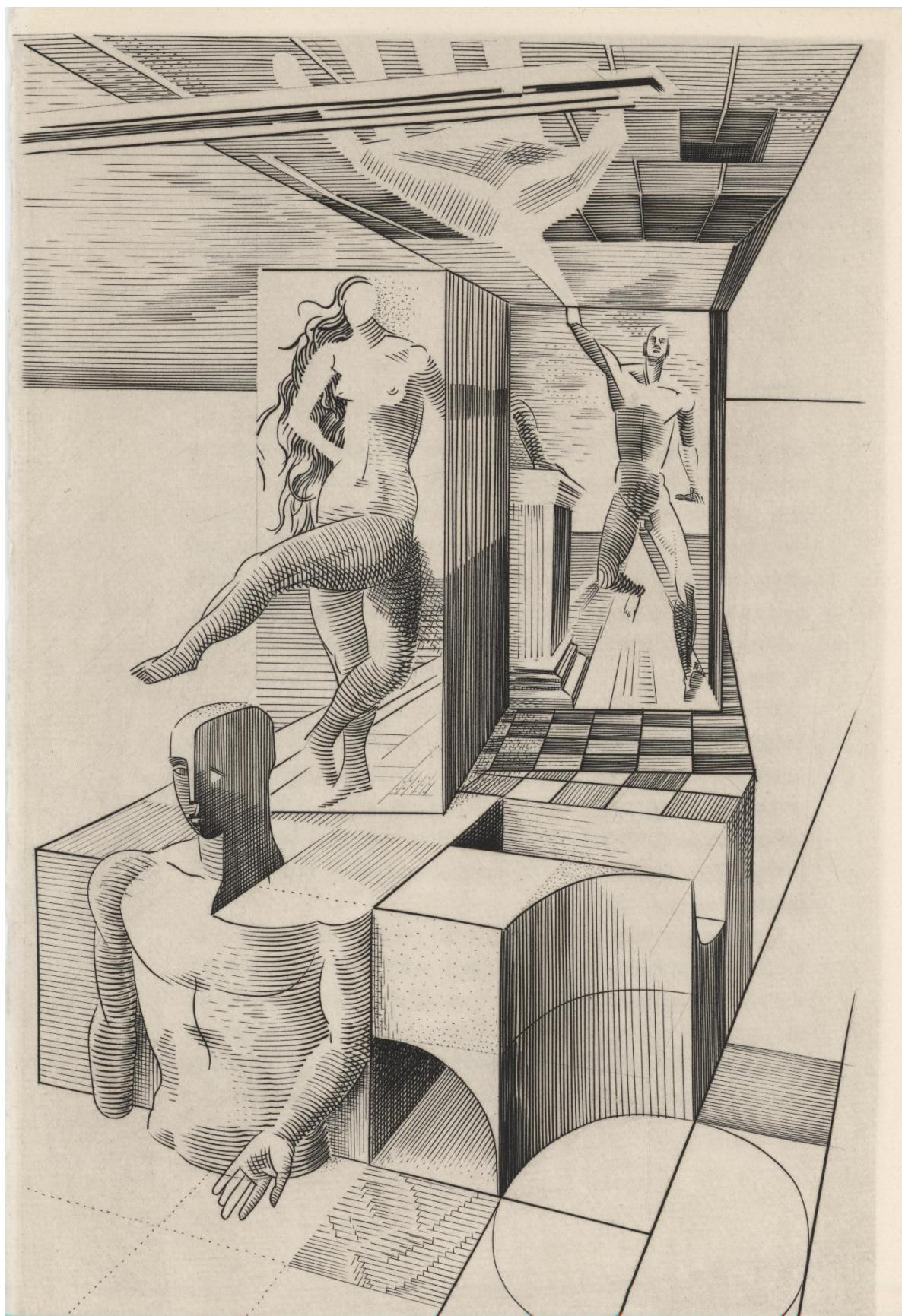


Abb. 9. Albert Flocon, *Dimensions*, 1961, Kupferstich, 13,5 x 11 cm, Album *Topo-Graphies*.

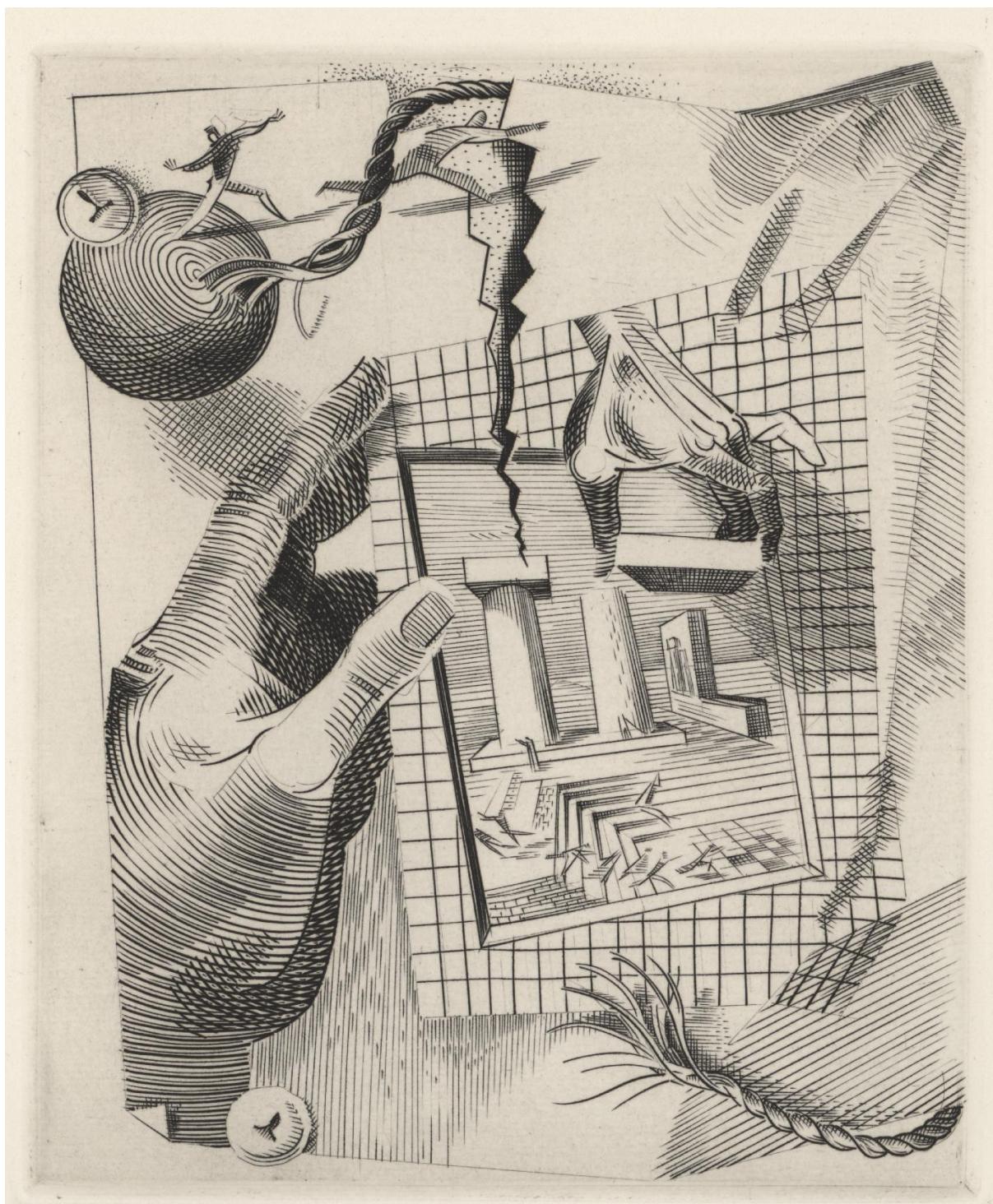


Abb. 10. Albert Flocon, *Paysage tordu*, 1961, Kupferstich, 8,8 x 25,2 cm, Album *Topo-Graphies*.



Abb. 11. Albert Flocon, *Le pur regard*, 1961, Kupferstich, 13,5 x 16 cm, Album *Topo-Graphies*.



Abb. 12. Albert Flocon, *Noeuds*, 1961, Kupferstich, 17 x 11,5 cm, Album *Topo-Graphies*.



Abb. 13. M.C. Escher, *Noeuds*, 1965, Holzschnitt, 43 x 32 cm. (<https://mcescher.com/gallery>)

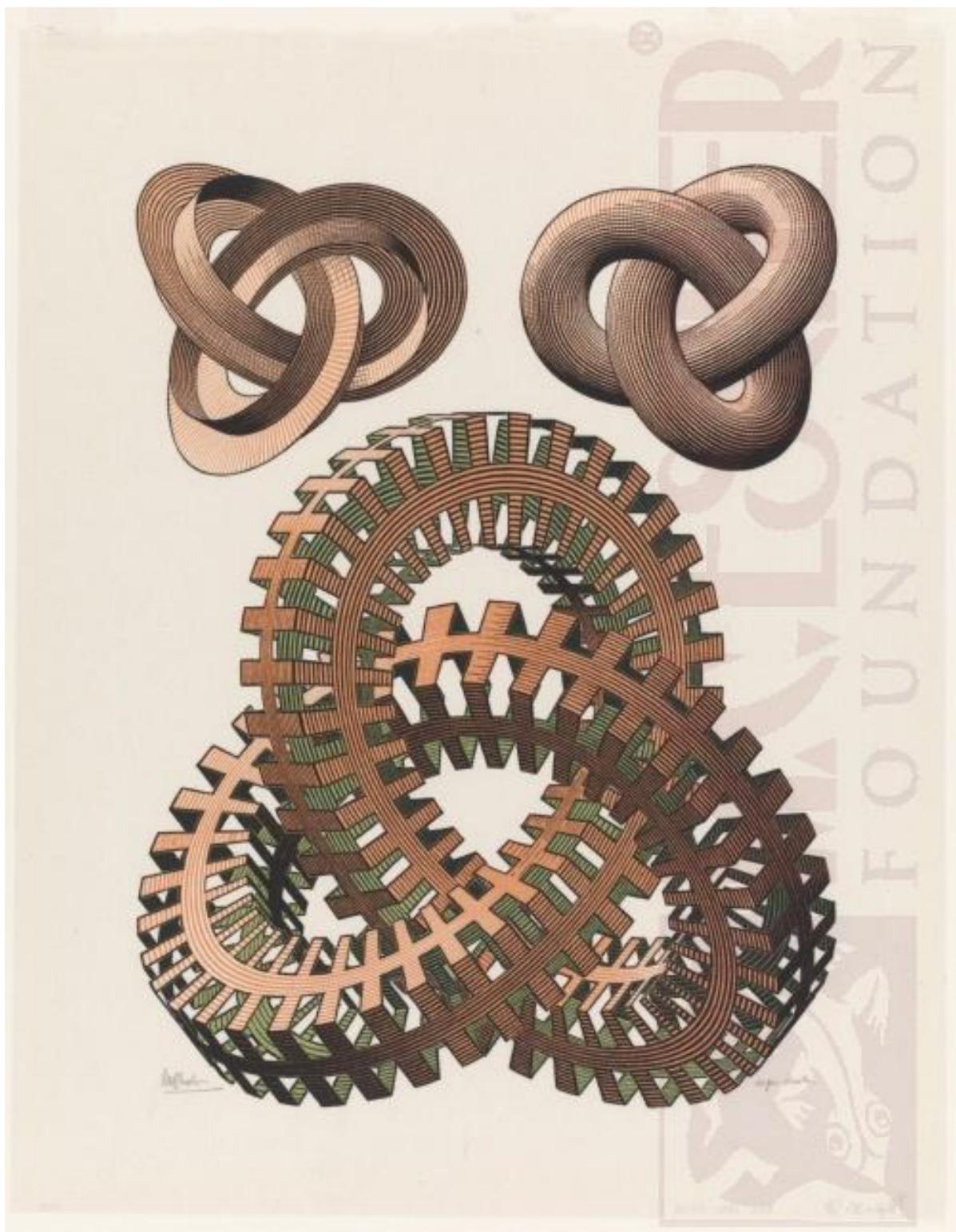


Abb. 14. Albert Flocon, *Le filet*, 1957, Kupferstich, 14 x 18,7 cm, Album *Châteaux en Espagne*.



Abb. 15. Albert Flocon, *La toile d'araignée*, 1957, Kupferstich, 14 x 19 cm, Album *Châteaux en Espagne*.



Abb. 16. Albert Flocon, *Que sommes-nous, où allons-nous?*, Holzschnitt, 24 x 16 cm.

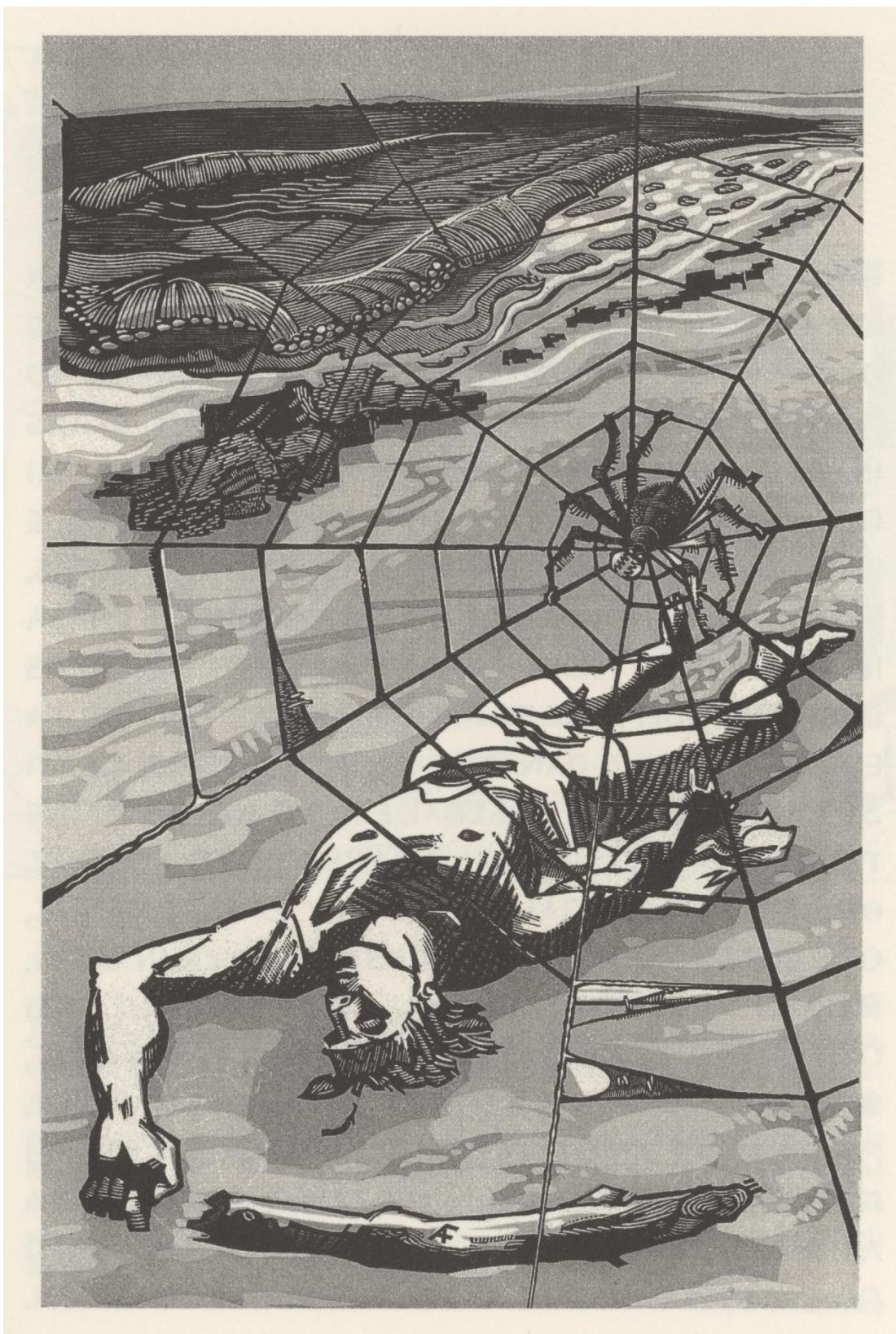


Abb. 17. Albert Flocon, *Pour une pomme*, 1973, Kupferstich, 14,3 x 14,3 cm, Album *Entrelacs*.



Abb. 18. M.C. Escher, *Belvedere*, 1958, Lithographie, 46,2 x 29,5 cm.
[\(<https://mcescher.com/gallery>\)](https://mcescher.com/gallery)

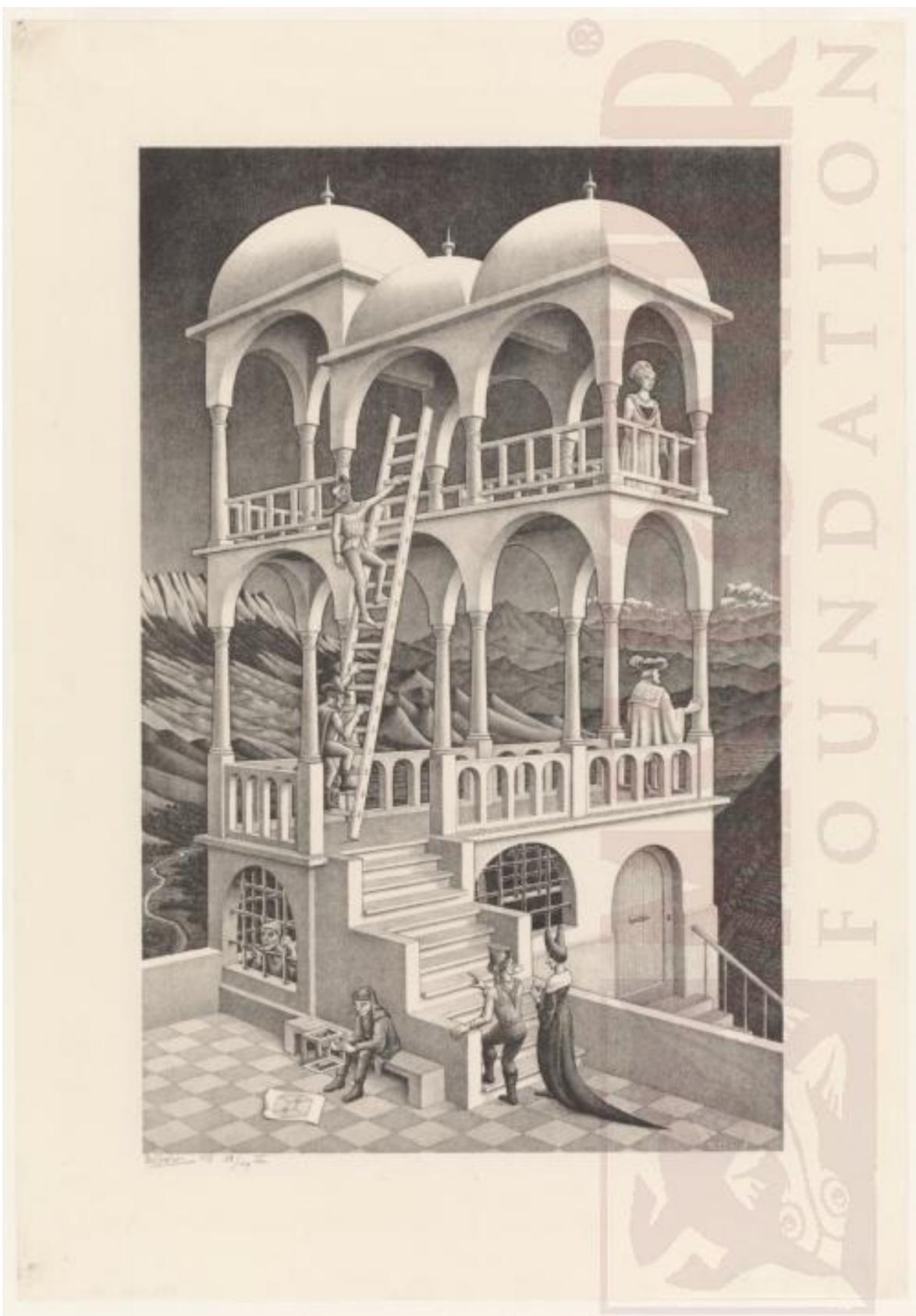
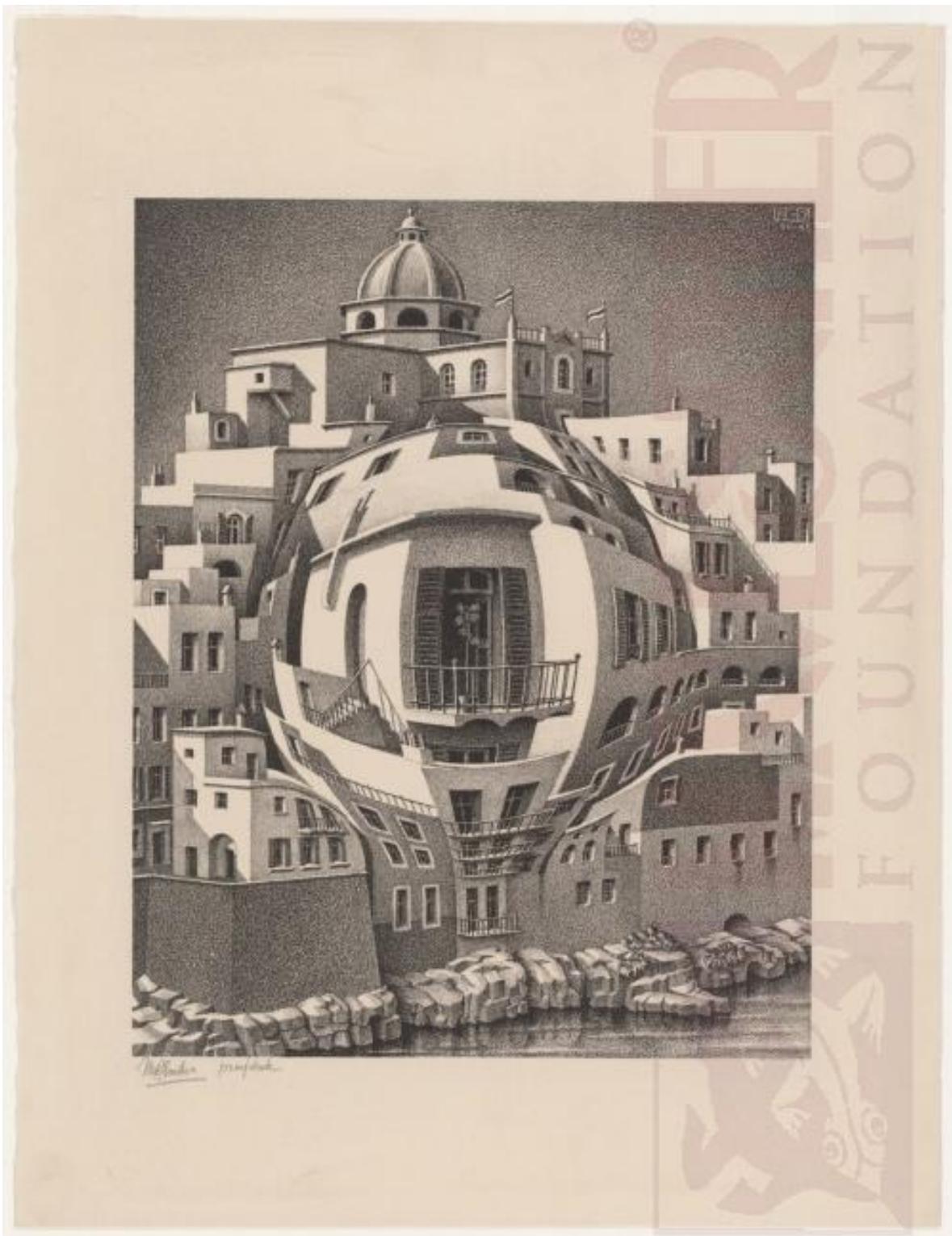


Abb. 19. M.C. Escher, *Balcony*, 1945, Lithographie, 29,5 x 23,5 cm.
(<https://mcescher.com/gallery>)





Universität
Basel

Philosophisch-Historische
Fakultät



Erklärung zur wissenschaftlichen Redlichkeit

Hiermit erkläre ich, dass ich ausser der angegebenen Literatur keine weiteren Hilfsmittel benutzt habe und dass mir bei der Zusammenstellung des Materials und der Abfassung der Arbeit von niemandem geholfen wurde. Ich bestätige hiermit, dass ich vertraut bin mit den Regelungen zum Plagiat der «Ordnung der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel für das Masterstudium vom 25. Oktober 2018» (§25) und die Regeln der wissenschaftlichen Integrität gewissenhaft befolgt habe. Die vorliegende Arbeit ist ausserdem weder ganz noch teilweise an einer anderen Fakultät oder Universität zur Begutachtung eingereicht und/oder als Studienleistung z.B. in Form von Kreditpunkten verbucht worden.

Des Weiteren versichere ich, sämtliche Textpassagen, die unter Zuhilfenahme KI-gestützter Programme verfasst wurden, entsprechend gekennzeichnet sowie mit einem Hinweis auf das verwendete KI-gestützte Programm versehen zu haben.

Eine Überprüfung der Arbeit auf Plagiate und KI-gestützte Programme – unter Einsatz entsprechender Software – darf vorgenommen werden.

Bei begründetem Verdacht auf eine unerlaubte oder nicht gekennzeichnete Anwendung von KI verpflichte ich mich, an der Klärung des Sachverhaltes mitzuwirken, z.B. durch Teilnahme an einem Gespräch.

Ich habe zur Kenntnis genommen, dass unlauteres Verhalten zu einer Bewertung der betroffenen Arbeit mit einer Note 1 oder mit «nicht bestanden» bzw. «fail» und/oder zum Ausschluss vom Studium führen kann.

Ich bezeuge mit meiner Unterschrift, dass meine Angaben über die bei der Erstellung meiner Masterarbeit benutzten Hilfsmittel, über die mir zuteil gewordene Hilfe sowie über die frühere Begutachtung meiner Masterarbeit in jeder Hinsicht der Wahrheit entsprechen und vollständig sind.

Datum: 14. August 2025

Unterschrift: V.Villeminier