



Hannelore Paflik-Huber **Venezia – La città dell'occhio**

2000/1959





Also einmal nicht die Stadt der Verliebten, sondern die Stadt des Sehens, eine Stadt, gesehen mit den Blicken eines Malers und natürlich auch von uns. Occhio steht im Italienischen nicht nur für das Auge, occhio ist auch der Blick und der Beobachter. Diese drei Bedeutungsebenen des Wortes benennen das Thema dieser Serie von Martin Noël. Das Auge ist das aktive Organ, das zwischen den Menschen und der Welt überhaupt erst eine kommunikative Ebene herstellt. Dabei entscheidet jeder für sich, was er wahrnimmt und was nicht. Die optischen Informationen, die wir bei einem Wahrnehmungsprozeß extrahieren und filtern, unterscheiden sich von denen, die wir nach diesem Prozeß weitergeben.

Immer wieder wurde von Kunstkritikern die unerfüllbare Forderung nach dem »unschuldigen Blick« gestellt, so zum Beispiel von dem englischen Schriftsteller und Kunstkritiker John Ruskin. Der französische Lyriker Jules Laforgue glaubte gar, daß die Kunst die Aufgabe erfüllt, das Auge in ein Organ zurückzuverwandeln, das nicht zum Denken, sondern nur zum Sehen bestimmt ist.¹

Aber es gibt kein neutrales Sehen und schon gar keines ohne Wissen.

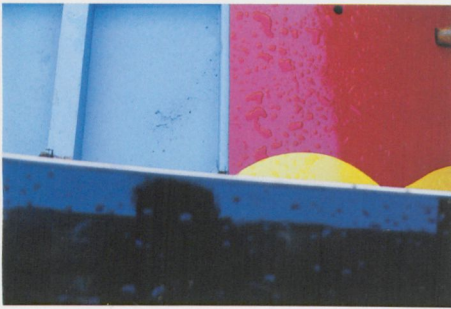
Jeder ist an eine Biographie geknüpft, und demnach ist jedes Sehen auch ein biographisches Sehen, vorbestimmt von unserem bisherigen Lebensweg und unseren Seherfahrungen, die individuell sehr unterschiedlich sind.

Martin Noël stellt keine Hierarchie auf, die in einer Rangordnung zwischen dem Blick des Künstlers und dem unsrigen unterscheidet. Seine Absicht ist es, uns zu zeigen, daß es sich lohnt, immer wieder hinzusehen, und daß es, ganz im Sinne der bildenden Kunst, mehr zu sehen gibt, als sich sagen oder wissen läßt.

Die künstlerische Position von Martin Noël hat ihren Reiz unter anderem darin, daß sie uns nicht mit der Nasenspitze auf das eigentlich Sehenswerte Venedigs stößt. Sie gibt uns einen Anreiz, dem eigenen Sehen zu vertrauen und am eigenen Blick Gefallen zu finden.

Durch diese Konzentration auf das Sehen als Tätigkeitsform wird aber auch deutlich, daß das Gesehene nicht in ein begrifflich Ausweisbares

¹ Jules Laforgue, *Œuvres Complètes*, Nachdruck der Ausgabe Paris 1922–1930, Genève 1979.



zu übersetzen ist. Die Frage nach dem Vorrang von Gesehenem, Sprachlichem oder Begrifflichem entscheidet Martin Noël eindeutig, und zwar indem er das Sehen selbst zum eigentlichen Sujet seiner Arbeiten erhebt.

Georg Christoph Lichtenberg hat es in seinen »Sudelbüchern«² in einem Aphorismus auf den Punkt gebracht: »Philosophieren können sie alle, sehen keiner.«

Die Augen sind die Sinnesorgane für das Sehen. Jedes Augenpaar befindet sich in einem Kopf und der wiederum auf einem Körper. Sehen ist also ein komplexes Wahrnehmungssystem und nicht nur ein Sinnes»kanal«. Der amerikanische Wahrnehmungspsychologe James J. Gibson konstatiert, daß wir »... nicht mit den Augen sehen, sondern mit den Augen-im-Kopf-auf-einem-Körper-unterstützt-durch-den-Boden.«³

Unser Wahrnehmungssystem kann man folglich als ein System mit ineinandergeschachtelten Funktionen bezeichnen, von den Augen initiiert. Der Augensinn ist davon nicht zu isolieren. Und auch Martin Noël reduziert seine Blickbilder nicht auf diesen einen Augensinn. Daß das Sehen nicht vom Riechen oder Hören abzukoppeln ist,

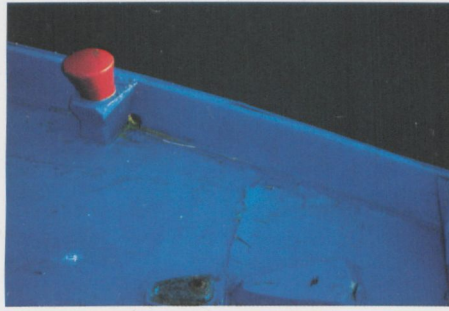
kennzeichnet er mit der Andeutung eines »Augen-zum-Kopf-Gehörens«. Augenpaare sind z. B. mit einer angedeuteten Nasenpartie verbunden. Bei anderen Arbeiten glauben wir neben den Augenpaaren selbst die Augenhöhlen wahrzunehmen.

Womit sehen wir also die Welt? Nie nur mit den Augen.

Die Augenhöhlen liegen im menschlichen Schädel frontal nebeneinander und nicht wie bei Pferden oder Raubtieren lateral. Dies hat die Folge, daß wir den Kopf drehen müssen, um *herumzuschauen*. Das hat zwar den Vorteil, daß bei frontaler Ausrichtung eine Überlappung von Sehfeldern gegeben ist, daß aber andererseits ein gesamter, gleichzeitiger Überblick über die umgebende optische Anordnung unmöglich ist. Der blinde Fleck unserer Wahrnehmung begleitet ständig unsere Existenz.

2 Georg Christoph Lichtenberg, Sudelbücher, verfaßt 1775/1776, abgedruckt in: W. Promies (Hrsg.), Schriften und Briefe, 1968, S. 425.

3 James J. Gibson, Wahrnehmung und Umwelt, München, Wien, Baltimore 1982, S. 221.



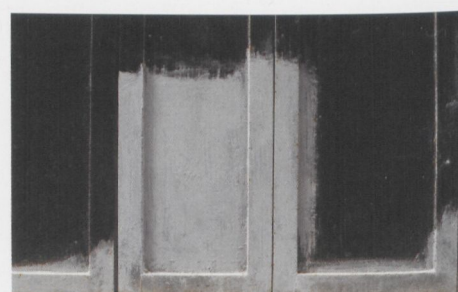
Eine Aufgabe der Künstler ist es immer wieder, unsere blinden Flecken zu verringern. Durch Noël's Bilder, die uns gerade nicht Venedig zeigen, assoziieren wir unsere eigenen Bilder der Lagunenstadt, die wir ohne die seinen nicht sehen würden. Sie lösen bei uns die Wahrnehmungsprozesse aus, welche die so leicht abrufbaren Bilder der Città dell'occhio um solche erweitern, die ins Detail gehen, gleichzeitig aber unbeschreibbar sind, weil allein die unsrigen. So bleiben Noël's Blicke analog zu dem eher intim gewählten Format der Postkarte allein die seinen.

Und Noël will eben auch nicht ein »unschuldiges Auge« evozieren und kein Sehen erzeugen, das neutral ist oder gar frei wäre von wie auch immer geartetem Wissen. Nehmen wir zum Beispiel unseren Blick ins Gewölbe einer Kirche in Venedig. Wir können nicht sehen, daß die Steine eine stützende Funktion haben. Wir wissen es, und durch das Wissen sehen wir es. Die einzelnen Arbeiten Noël's zeigen uns nicht einen Blick, eine auf einen Punkt fixierte Sehweise. Es ist nie der Augenblick oder das Augenblickhafte. Es ist die Augenbewegung, der Akt des Sehens, der viele Blickpunkte in einem Bild zusammenfügt. Das dichte Gefüge

von komplexen Liniengeflechten ist dasjenige, das sich konzentriert; ob auf das Sehen oder auf die davor befindliche Sache, ist erst einmal zweitrangig. Es ist ein gleichzeitig Wahrzunehmendes, ein Blickgefüge, das umherschaut, es ist das verdichtende, weiträumig Wahrzunehmende. Und dies ist ein mit wenigen Strichen, gerade durch die Andeutung des Weggelassenen faszinierendes Sehen. In dieser Verdichtung, Konzentration und Unbestimmtheit liegt für uns Betrachter die Freiheit für unser Sehen begründet. Es bleibt uns gar nichts anderes übrig, als unsere Phantasie einzusetzen und unsere Bilder von Venedig in der Erinnerung abzurufen.

Den jeweiligen Ausschnitt, den Noël sieht, zeigt er uns in seinen Pigmentarbeiten also nicht, und er zeigt uns auch nicht das Objekt des Sehens, das Auge selbst. Es bleibt offen, ob es der Markusplatz ist, die Rialto-Brücke, die Mosaiken in der Markuskirche, die Fassade der Frarikirche, der Schmutz in den Hinterhöfen, die Antipasti-Auslagen im Restaurant, eine Parkbank, die Giudecca, der Lido, S. Francesco della Vigna oder die Touristenströme, die Schuhgeschäfte, ein Tizian, ein Giorgione oder ein Veronese?

Die Photographien, die er während seines Venedig-Aufenthaltes gemacht hat, zeigen deutlich, wie



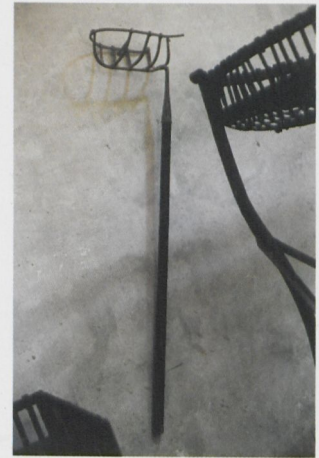
anders das Sehen eines Malers ist. Es sind keine Erinnerungsphotos für das Album, die man stolz dem Freund zeigt. Es sind Details, die eine Konzentration auf Nebensächliches zeigen. Noël ordnet sie selbst eher dem Medium der Gedankenskizzen zu, die eben wie in einem Skizzenbuch Momente des Sehens festhalten. Die Photographie macht uns im Vergleich zu den gemalten Blicken Noëls deutlich, wie kurz die Zeitspanne ist, um einen Blick scharf zu fixieren. Welchen Blick hat er festgehalten? Den, der ihn gerade so fasziniert hat? Mit Sicherheit nicht, das ist und bleibt ein unbefriedigendes Unterfangen. Jeder von uns weiß um die Enttäuschung, wenn wir unsere Erinnerungsphotos zu Hause betrachten und immer wieder feststellen müssen, daß sie wenig von dem vermitteln, was wir gesehen haben und für die Dauer festhalten wollten. Diese Momentaufnahmen verdeutlichen, daß ein eingefangener kurzer Augenblick von, sagen wir, $\frac{1}{250}$ Sekunde zuwenig ist, um Gesehenes in seiner zeitlichen und räumlichen Komplexität dem Betrachter zu vermitteln.

Noëls gemalte Blicke können dagegen unseren Blick schärfen. Nicht lenken, denn der gesamte Vermittlungsprozeß bleibt ein freiwilliger. Wir können, vermittelt durch die Augen eines Malers,

auf Farbnuancen achten, seien es die differenzierten auf einer Fassade, die eine Geschichte erzählen, oder seien es diejenigen, die uns eine Auslage in einem Gemüsegeschäft zeigen und den Geschmackssinn via Farben anregen. Mit ihm beachten wir die verschiedenen Stimmungsbilder, die sich je nach Lichteinfall und Tageszeit in einer der Calli bilden. Wir können mit den Augen eines Zeichners den Blick auf Details fokussieren, die uns ansonsten entgehen. Seien es die Konturen, mit denen wir die Oberfläche einer Fassade beschreiben können, sei es die Linienführung eines Tintoretto in der Scuola Grande di S. Rocco.

Martin Noël besitzt in einer Zeit, in der gerade auch bei den Künstlern der Individualismus, die Selbstverwirklichung in den künstlerischen Positionen dominieren, das Selbstbewußtsein, Vorbilder zu haben und sie auch zu benennen. Es zeichnet ihn des weiteren aus, daß sich hierzu keine Analogien in seinem Werk finden lassen, sondern daß es der Bezug zur Geschichte selbst ist, den er in seiner Arbeit sieht.

Für Venedig wären besonders zwei Maler des 16. Jahrhunderts zu nennen: Tintoretto und Paolo Veronese. Er ist begeistert von der technischen



Virtuosität der beiden Venezianer, ihn fasziniert, wie beide sowohl mit Farbe umzugehen wissen als auch im Pinselduktus vielfältig und einfallsreich sind.

Bereits 1987 finden sich Arbeiten im Œuvre Noëls, die auf die Kunstsprache des Jacopo Robusti (Tintoretto) Bezug nehmen. Seine Verehrung für sie findet er also nicht erst in Venedig, wie er auch hier keine neue Bildsprache für sich entdeckt.

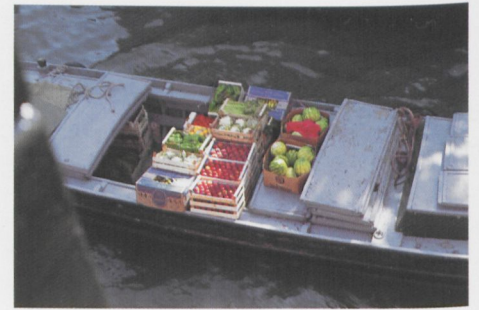
Seine Art des Zeichnens und Malens erklärt, warum er sich von einem Veronese oder Tintoretto begeistern läßt. Anhand seiner breit angelegten Linienführung, anhand seines Farbauftrages läßt sich der Weg zurück in der Kunstgeschichte eben bis zu den beiden Venezianern führen. Und für den Betrachter läßt sich dann die Assoziationskette gleichwertig verfolgen, ob von der Vergangenheit bis zu den Bildern Noëls oder umgekehrt.

1991, ein Jahr nach dem Aufenthalt Noëls in Venedig, veröffentlicht Joseph Brodsky einen literarischen Bericht seiner Aufenthalte in Venedig. Der 1940 in Leningrad geborene Schriftsteller wird 1972 von der Sowjetunion ausgebürgert. 1987 erhält er den Nobelpreis für Literatur. Das Buch

»Ufer der Verlorenen« ist ein literarisches Dokument seiner jährlichen Reisen nach Venedig. Noël aquarelliert im gleichen Jahr fünf dieser Bücher. Er legt transparente Augenpaare über die Seiten, nicht verdeckende. Er kennzeichnet alle Farb-Wörter des Buches mit Aquarellfarbe. In dieser Publikation äußert sich Brodsky mehrmals zu unserem Sehorgan. Es sind Erkenntnisse, die seiner Meinung nach gerade in einer Stadt wie Venedig in Verbindung mit Kunst zu erzielen sind. »Das Auge ist das autonomste unserer Organe ... Das Auge nimmt die Wirklichkeit ständig wahr ... das Auge hält Ausschau auf Sicherheit. Das erklärt die Vorliebe des Auges für Kunst im allgemeinen und für die venezianische Kunst im besonderen. Das erklärt den Appetit des Auges auf Schönheit wie überhaupt die Existenz von Schönheit.«⁴

Noël geht weiter, viel weiter. Er weiß um die Schönheit seiner Arbeiten, er weiß um die Faszination, die seine Bilder in uns auslösen können. Aber er will darüber hinaus auch noch die Neugier in uns wecken. Und dies nicht nur auf sein Werk, sondern auch auf das von ihm gewählte Sujet Venedig und

4 Joseph Brodsky, Ufer der Verlorenen, München und Wien 1991, S. 74.



letztendlich auf den Blick. Er will wissen, was seine Bilder über jedwedes Ästhetische hinaus in uns auslösen können. Was alles gesehen werden kann, wenn wir es verstehen, seine Bilder zu sehen.

1990 erhält Martin Noël ein Stipendium des Bundesinnenministers für das Deutsche Studienzentrum Venedig.⁵

Das Studienzentrum befindet sich im Palazzo Barbarigo della Terrazza, der direkt am Canale Grande liegt.

Der Palast ist im 16. Jahrhundert vermutlich von Bernardino Contin errichtet worden.⁶ Seinen Ruhm verdankt er weniger der äußerlich zurückhaltenden Gestalt als der kunstgeschichtlich außerordentlich bedeutenden Kunstsammlung, die er bis 1850 beherbergte. Zu dieser gehörten Bilder von Jacopo Palma d. Ä., Tizian, Francesco Bassano, Giovanni Bellini, Giorgione, Tintoretto, Carletto Calari, Rubens, Reni u. a.

Noël lebt und arbeitet eine Zeitlang in einem Atelier in einem Palast in einer Stadt, die als ein einziges riesiges Museum beschrieben werden kann. Hier hängt auch noch in der abgelegensten Kirche mindestens eine Inkunabel der europäischen Kunstgeschichte.

Er bewegt sich in einer Stadt, auf deren Hauptachse sich täglich Tausende Touristen drängeln. Wie man anhand seiner in Venedig entstandenen Photographien sehen kann, führt ihn sein Weg abseits der Touristenströme in die abgelegeneren Winkel der Stadt.

Es sind entsprechend seiner Arbeitsweise Farbphotographien. Künstler wie Lothar Baumgarten, Johannes Muggenthaler oder Otfried Rautenbach, die die Stadt Venedig ebenfalls als Sujet benutzten, haben alle als künstlerisches Ergebnis Schwarzweiß-Photos erstellt. Photos, die das Morbide dieser Stadt unterstreichen. Es sind sehr offene, direkte Kritiken an der heutigen Problematik der Stadt. Ihrer Meinung nach hat der Künstler der

5 Seit 1979 erhalten Künstler, Komponisten und Schriftsteller die Möglichkeit dort zu arbeiten. Das Centro Tedesco di Studi Veneziani bietet bereits seit 1972 jungen Wissenschaftlern, Historikern, Kunsthistorikern, Musikwissenschaftlern, Byzantinisten die Möglichkeit, vor Ort zu Themen der serenissima zu arbeiten. Siehe: Venezianische Bilder, Hrsg.: Verein des Deutschen Studienzentrums in Venedig e. V., 1999.

6 Alvise Zorzi, Paolo Marton, Paläste in Venedig, München 1989, S. 314–321.



Seismograph der Geschichte zu sein. Seine Position sollte nicht dem Tourismus förderlich sein, sondern sozusagen als Gegenpol wirken. Daß aber diese Arbeiten nur einen eingeeengten Blick auf die Lagunenstadt repräsentieren, wird deutlich, wenn wir Noëls Photos betrachten.⁷

Martin Noël sieht jede Seite der Stadt, er übersieht nichts. Seine Bilder und seine Photos sind nicht, nur weil sie die Farbnuancen einer Stadt wiedergeben, einfach in die Schublade des Ästhetischen, des Schönen abzulegen.

In jeder seiner Photographien erkennt man den für ihn typischen Blickwinkel, man sieht, daß er sich Zeit nimmt zu schlendern und zu registrieren. Und wir können uns dadurch um so leichter ein eigenes Bild konstruieren, beziehungsweise die Seiten ausblenden, die wir nicht sehen wollen.

Auf einem seiner Streifzüge durch die Stadt entdeckt er in der Auslage eines Schaufensters Pigmente. Keine chemisch hergestellten Farben, sondern unter anderem aus Siena-Erde, aus Malachit, aus Verde Vagone geriebene farbintensive Pigmente, die ihn außergewöhnlich faszinieren. Er kauft ein und gibt – zum Glück für uns – sein Vorhaben auf, während seines Aufenthaltes in Venedig nichts zu produzieren, sondern *nur* zu

sehen. Die haptische wie visuelle Faszination, die von den Pigmenten ausgeht, veranlaßt ihn, diese Arbeiten noch direkt vor Ort zu produzieren. Er kauft Postkarten mit typischen Motiven wie der Rialto-Brücke, dem Markusplatz etc. Die Postkarte mit den Maßen 14,8 x 10,5 cm gilt für uns als ein Medium der Kommunikation. Wir versenden sie als Beweis, daß wir zum angegebenen Zeitpunkt auch an dem angegebenen Ort waren. Wir bringen unseren Aufenthaltsort in den Wohnraum der Adressaten. Dabei gibt es kein Briefgeheimnis, für jeden ist die bildliche wie schriftliche Nachricht offen lesbar.

7 Otfried Rautenbach, Ruch (neunsechs) 48 Ansichtskarten, Heidelberg 1991. Diese Photos entstanden im Oktober 1990. / Lothar Baumgarten, »wie venedig sehen«, Ausstellungskatalog, Museum Haus Esters Krefeld, Düsseldorf 1992. Diese Photos, Dächer in Venedig, entstanden 1983. / Johannes Muggenthaler, »Der Liebe Pilgerfahrt«, Ausstellungskatalog, Münchner Stadtmuseum, München 1992. Er hatte von der Deutschen Studienstiftung 1990, aber nicht zeitgleich mit Noël, das Stipendium für Venedig.



Materiell gesehen, ist es der verstärkte Karton der Postkarte, in dem Noël den idealen Träger für seine Pigment-Arbeiten findet. Das Format läßt eine fast maßstabgetreue Übertragung der Augenpaare zu. Und für uns ist in dem realen Größenvergleich ein idealer Bildeinstieg durch die direkte Entsprechung, Identifizierung mit den jeweiligen Augenpaaren, gegeben.

In Venedig, wo die Maße eines Tintoretto, eines Veronese, eines Tiepolo und auch eines Vedova überlebensgroß sind, wählt Noël eines, das die maßstabgetreue Betrachtung zuläßt: ein Bild – ein Betrachter. Dieses Verhältnis ist ein intimes und nicht von vorneherein auf Bewunderung angelegt. Es ist der Dialog, die Zwiesprache, die eröffnet werden soll. Dies wird einem um so deutlicher, wenn man sich als Vergleich die Arbeit von Thomas Struth vor Augen führt,⁸ »Galleria dell'Accademia, Venedig, 1992«, wo er einen Blick in den Raum zeigt, mit zahlreichen Besuchern vor dem Werk Veroneses »Das Gastmahl im Hause Levi«, das die Maße 555 x 1310 cm hat.⁹

Martin Noël kann mit seinem Postkartenformat direkt den Bezug zwischen seinem Blick und unserem Blick herstellen.

Das Postkartenmotiv übermalt Noël mit einem schwarzen Ölstift. Es ist ein Akt des abdeckenden Ablenkens vom touristischen *Blick* auf Venedig. Auf diesen fettigen Grund streut Noël nun in mehreren Arbeitsschritten immer wieder ein Pigment, bis der Untergrund gesättigt ist. Jedes Pigment verhält sich anders. Die Erden – Terra di Pozzuoli, Terra di Siena naturale, Terra d'ombra naturale – besitzen eine andere Korngröße wie z. B. das Rosso Malaga oder das Lacca Viola. Der Maler wird hier zum Chemiker, und nicht jede Substanz ist in ihrer Reaktion für ihn vorhersehbar. Er muß genauso experimentierfreudig sein, wie es ihm eben die jeweiligen Substanzen der Farben vorgeben.

Das Occra Giallo entwickelt auf dem schwarzen Grund eine völlig andere Farbintensität als z. B. das Giallo Zinco. Unsere Farbempfindung wird durch

8 Thomas Struth hatte im selben Jahr, aber nach Martin Noël das Stipendium der Stiftung erhalten. Im Katalog der Studienstiftung sind auf Seite 54 alle Stipendiaten, die von 1977–1999 das Stipendium erhalten haben, aufgelistet.

9 Siehe: Thomas Struth, Museum Photographs, München 1992, S. 63.



die Materialität der einzelnen Farbe geleitet. Die sichtbar gebliebenen Farbpigmente ermöglichen ein langsames Abtasten des bewußt intim gehaltenen Bildformates. Ist die Oberfläche gesättigt aufgetragen, ergibt sich der Eindruck eines plastischen Farbkörpers. Nie entsteht durch diese Art des Auftragens von Farbe eine gleichmäßig monochrome Fläche.

Unebenheiten und diverse Schattierungen bilden ein farbliches Spiel, das auf der Oberfläche unseren Blick permanent in Bewegung hält.

Als letzten Arbeitsschritt nimmt Noël mit Hilfe eines Stiftes wieder Farbe weg. Es entsteht eine Zeichnung in Schwarz, manchmal auch in Weiß, je nach dem zuvor gewählten Bildgrund.

Das jeweilige Augenpaar sitzt demnach nicht auf dem Pigment, sondern wird herausgearbeitet. Die zahlreichen Wortgefüge zum Thema Blick lassen eher an ein Dahinterblicken, Durchschauen, an ein Hindurchblicken als an ein Daraufblicken denken. Oberflächlich, um auf den doppelten Wortsinn anzuspielen, kann der Blick hier nicht sein. Die Variationen, die sich ergeben, und die Vielfalt werden nicht allein durch die Farbpigmente bestimmt. Daß wir der einen vor der anderen Arbeit

den Vorzug geben, läßt sich bestenfalls durch unsere persönlichen Vorlieben für die ein oder andere Farbstimmung begründen.

Man muß nahe ans Bild herantreten, um die feinen Abstufungen der Farbe, die Lebendigkeit der Farboberfläche zu sehen. Denkt man sich die Arbeiten nebeneinander in einer Höhe präsentiert, so müßte man bei der Betrachtung der Serie dauernd seine eigene Augenhöhe verändern. Mal sitzt das Augenpaar im oberen Drittel, mal gut proportioniert in der Mitte, mal im unteren Bereich, mal ist die Postkarte im Querformat präsentiert und diese in sich noch einmal unterteilt.

Man wird nicht müde, auf die Arbeiten zu schauen, schon deshalb nicht, weil Noël vermeidet, sein Gegenüber, den Betrachter, mit einem Blick fixieren zu wollen. Er zeigt ein autonomes Sehen, und das ist dann auch übertragbar auf den Betrachter. Dabei sei nur nebenher erläutert, daß die Materialität der beschriebenen Farboberfläche in einem Katalog, mit einem Ektachrome, nicht reproduzierbar ist. Die Oberfläche und auch die Positionierung des Stiftes auf dieser ist allein der direkten Betrachtung, dem intensiven Blick vorbehalten. Mit dem bloßen Auge sehen wir, wie sensibel die Oberfläche gestaltet ist und daß die haptische Qualität allein



der sinnlichen Vorstellungskraft zuzuschreiben ist. Farbe ist als Material sichtbar gemacht. Das sinnlich Ästhetische wird auf direktem Wege via Pigment und Bindemittel an der Oberfläche sichtbar.

Die Namen der Pigmente tragen nicht nur eine Farbzuordnung wie Gelb oder Blau. Sie tragen Titel, die auf den Fundort verweisen: Verde Paolo Veronese, Terra d'Ombra Verdostra oder Nero Roma. Hier ist die Sprache so anschaulich, daß sich bereits beim Lesen Farberinnerungen an Bilder von Veronese oder Landschaften wie um Siena einstellen.

Diese Klangbilder verbindet Martin Noël mit den Namen der Vaporetto-Stationen in Venedig. Ein Sinnzusammenhang ist nicht offensichtlich. Der wohlklingende Name eines Pigmentes wird mit dem Namen einer Haltestelle verbunden, die in uns Bilder an die touristische Entsprechung wachruft: Giudecca, Ca' d'Oro, S. Angelo. Ein Pigment interagiert mit einem Ort des Wartens als Titel für ein gemaltes Bild. Dies mag auf den ersten Blick eine semantische Sackgasse sein. Aber es kommt darauf an, was wir aus diesem Angebot machen. Will ich Venedig sehen, steht mir als Fortbewegungsmittel das Vaporetto zur Verfügung. Es ist aber nicht die Vaporetto-Linie, die Noël im Titel verwendet, sondern die Haltestelle: der Ort des Wartens, der Ort des Innehaltens, des Abwartens, der den Augen Ruhe gönnt.

