

Manuel Mayer

Die Erschöpfung des Kaisers

Jacques-Louis Davids Napoleon im Washingtoner Tuilerien-Portrait

05. April 2019

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-63690

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2019/6369>

DOI: 10.11588/artdok.00006369



Jacques-Louis David, *The Emperor Napoleon in His Study at the Tuileries*, 1812, Öl auf Leinwand, National Gallery of Art, Washington. Artwork in the public domain; image courtesy of the National Gallery of Art, Washington.

Gemeinhin gilt die Herrschaft Napoleons als Wendepunkt der politischen Geschichte. Damit ist sie zugleich Fundament und Rechtfertigung unseres eigenen, bürgerlich-modernen Selbstverständnisses. Jacques-Louis Davids Kunst, heute zumeist als visuell illustrierendes Indiz jener Zeitenwende verstanden, wird damit zum Argument für politische Ziele von heute. In der aktuellen David-Forschung befrachtet daher das politisch Gemeinte und folglich der eng begrenzte Bezirk der Meinung die Betrachtung. Die Kunst des Werkes rangiert hinter ihren politischen, sozialen, ökonomischen, kulturellen und zahllosen übrigen Voraussetzungen und Konsequenzen. Diffundiert in die Peripherie ihrer Umstände verliert sich die Kunst ins Gespenstische.

Jacques-Louis David jedoch malte wirkliche Gegenstände. Sein Portrait Kaiser Napoleons im Schreibkabinett des Tuilerien-Schlusses – heute in der National Gallery of Art zu Washington – zeigt deutlich, dass er seine Sinne der Fülle der Dingwelt durchaus nicht verschloss.

Sobald wir uns fragen, wodurch der massive, gold-rote Empire-Thronsessel an den rechten Bildrand gerückt wurde, sehen wir aus dem realistisch gegebenen Möbel von klassizistisch rechtwinkliger Strenge ein so fein geschwungenes Hinterbein herabtreten, das nur deshalb so klar und deutlich auf den Boden des dargestellten Arbeitszimmers niedersteht, weil es gerade in der Belastung des dazwischenliegenden, grünen Samtteppichs – dank eines kleinen, bogigen Faltenwurfs – exakt in der rechten, unteren Bildecke verankert ist.

Die in sich selbst gegensätzliche Rechtwinkeligkeit des Sessels ruht somit auf Basis ihres Gegensatzes zum Rund des Hinterbeins in der Rechtwinkeligkeit dessen, was als ebenfalls in sich gegensätzlich gerichteter Bildträger die letztendlich erste Realie unseres Untersuchungsgegenstandes ist. In dieser Bild-Gegenständlichkeit setzt sich die Darstellung ihrem eigenen Gegensatz, der Betrachterwelt, aus.

Der sogenannte Klassizist David erliegt folglich nicht der Mode klassizistischer Rechtwinkeligkeit, wenn er dem geschwungenen, linken Hinterbein sein gegensätzliches Pendant, das geradlinige, linke Vorderbein deutlich gegenüberstellt. Aus dem Spannungsfeld der beiden Stuhlbeine umfasst er einen Durchblick, der zur Passage für eine große, gebogene Falte des sammetgrünen Teppichs wird. Diese zieht schon deshalb unsere Aufmerksamkeit magnetisch an, weil sie genauso sichelförmig gekrümmt ist wie das hintere Stuhlbein. Gerade aus rechtwinkliger, bildflächiger Gegenläufigkeit zu diesem Bein gewinnt die Falte ihren räumlich anschaulichen Schwung. Was der Kontrast der beiden Beine zu einer Fläche vor unserem Blick aufspannt, das wird von der grünen Teppichfalte tiefenräumlich zur Körperlichkeit des Stuhles und damit zur Plastizität des Bildraums aufgeschlossen.

Dabei wird die dominierende Falte nach links hin von einer kleineren, ebenso bogigen Nebenfalte parallelisiert. Diese folgt dem Kurvenverlauf des Vorbildes bis zum Konflikt mit der hart niederlastenden Wucht des vorderen Stuhlbeines. Auf diese Weise in ihrem Verlauf unterbrochen wird die Nebenfalte, obwohl sie in voller Parallelisierung zur großen Faltensichel kurviert ist, im Aufprall auf die Geradheit des Stuhlbeins auch zu einer Geraden. Denn Stuhlbein und Nebenfalte stehen im Bildraum rechtwinkelig zueinander. Dadurch öffnen sie – in Erinnerung an das in die Bildtiefe eingedrehte Flächenfeld zwischen den Stuhlbeinen – eine in der Bildtiefe stehende Rechtecksfläche, die das Niederstehen des Kaisers vom Teppich herauf wie in einem eigenen Gemäldefeld präsentiert.

Dabei parallelisiert der prominent im Vordergrund platzierte linke Fuß Napoleons die Lage der Nebenfalte und somit auch die Ausrichtung des vorderen Stuhlfußes. Aber nicht nur der Fuß des Sessels, sondern das ganze vordere Stuhlbein aus Fuß, Beinschaft und bekrönender Armlehnkugel prägt die Grundgestalt des Kaisers aus Füßen, Körperaufrichtung und Haupt aus. Deshalb ist das Winkelverhältnis von Stuhlbein und Nebenfalte nicht nur die räumliche Aufspannung des Bildformats, das mittels des Konfliktes der beiden gegensätzlichen Stuhlbeine direkt aus dem ebenbürtigen Konflikt der vertikalen und waagrechten Bildgrenze in der unteren rechten Bildgrenze hervorgetreten ist. Es ist als Bildfeld im Bilde Teil der körperlichen Aufrichtung des kaiserlichen Standes.

Beachtlich, wie aus dieser lotrechten Erscheinung heraus die Sichelkurve aufersteht. Ausgehend von der Hauptfalte zwischen den beiden Stuhlbeinen wird aus der Unterbrechung der ersten Nebenfalte durch das vordere Stuhlbein ein Strahlenfächer aus Teppichfalten zum Stand des Kaisers hin freigesetzt. Dieser Faltenfächer-Bogen, entstanden aus dem Richtungskonflikt in der rechten, unteren Bildecke, strömt nun – bei Umkehrung der Krümmungsrichtung der Hauptfalte – im Passieren der linken, unteren Gegenecke in den übrigen Bildraum hinauf.

Durch den Widerstand des linken Napoleon-Fußes krümmt sich dabei der Faltenradius dem linken, vorderen Fuß des Schreibtisches so zu, dass die unmittelbar rechts dahinter befindliche, helle und papierne Oberfläche des Buchkopfschnitts den Radius zu der von David signierten und datierten Schriftrolle hinter dem Schreibtisch fortführt. So vollzieht der Faltenfächer in der Fortsetzung der im Kopfschnitt erkennbaren Buchstärke ein Kreisen, das sich im räumlich gegensätzlichen Empordrehen der Schriftrolle vom Teppich fort schlüssig vollendet, da die runde Einrollung des langgestreckten Papiers selbst eine geradlinige Erstreckung im Sinne einer großen Teppichfalte darstellt.

Die Aufrollung erweist sich dabei zugleich als eine gezielte Ausrichtung auf den Fußboden des Bibliotheksanraumes links in der Ferne der Darstellung und damit als eine Fortsetzung der geraden Fläche des Schreibkabinettfußbodens.

In dieser Gegensätzlichkeit aus Rund- und Geraden-Wirkung erweist sich die eingerollte Landkarte als eine Sichelform, wie sie im hinteren Stuhlbein des Schreibtischsessels bereits zu Beginn kontrastierend in die strenge Beschaffenheit der Sitzgelegenheit Napoleons eingetreten ist. Mit der symmetrischen Entsprechung der Sichelformen von Sessel und Landkartenrolle ist folglich eine erste Etappe erreicht.

Denn das runde Kreisen der Teppichfalten im Zusammenhang aus Schreibtischfuß, Buch und Landkarte hat seinen ersten, entscheidenden Halt in der geraden, tiefenräumlichen Achsenverbindung gefunden, die sich aus Sessel, Napoleon-Stand, Tischfuß, Buchkopfschnitt und Kartenrolle ergibt.

Dabei ist es bedenkenswert, wie die Füße Napoleons in diese aus rundem Kreisen entstandene Achsengerade hineintreten, wo sie doch den eigenen Widerspruch aus Kreis und Gerade an sich selbst aus- und somit in den Gegensatz hineindrücken. Denn in ihrer an sich gegensätzlichen Stellung gehören die beiden Fußgeraden des Kaisers dem Kreisradius der Falten genau dann zu, wenn sie deren Geradheit zugunsten einer Rotation stören, die zur geraden Achsenverbindung führt.

Durch Fortsetzung des Achsenverlaufes und die klare Farbassoziation von Landkarte und Fliesenboden des knapp angedeuteten Bibliotheksraumes links im Hintergrund wird die Entrollung der Landkarte zu einer geraden Beziehung auf das Flächige des Bodens. Interessanterweise wird auch hier – wie schon bei den Füßen – die Verbindung erst durch eine Störung der braunen Türschwelle zum Anraum hin möglich, indem sie die hintere Fußstellung Napoleons parallelisiert. Dadurch gelangt die Türschwelle aus eigener Widerstandskraft in ein Achsengefüge, bei dem sich Schreibkabinett und Bibliotheksanraum konsequent miteinander verbinden.

Die Tiefe des Anraumes wird dabei durch die Aufrichtung des braunen Regals abgesteckt, welches sich lotrecht zur waagrechten Erstreckung des Fliesenbodens erhebt. Die daraus resultierende, raumtiefe Kontrastkonstellation aus waagrechttem Boden und vertikal aufragendem Bücherregal greift dabei, unter Zitierung des Verhältnisses von vorderem Stuhlbein und angeschlossener Nebenfalte, das Hochformat des Bildes erneut als plastische Erscheinung auf. Der uns sichtbare Teil des Anraumes ist also ein wesentlicher Teil der körperlichen Aufrichtung des Bildes selbst.

Vor allem die Tatsache, dass David nur einen schmalen, bandartigen Durchblick gewährt, der auf der rechten Seite durch die dargestellte Wandkontur des Schreibzimmers sowie links und oben durch das Format des Bildträgers selbst begrenzt ist, rückt diese Gegensatzkonfrontation aus Boden und Bücherregalwand unmittelbar in die gegenständliche Assoziation mit dem Bildformat, das sich in den vielen, kleinen und unsichtbaren Tiefenerstreckungen der Bücher aus deren sichtbaren Rücken heraus selbst zum elementaren Aufbaubestandteil wird. In der Assoziation von Bild- und Buchformat erhält der gesamte, schmale Anraum-Durchblick die Gestalt eines Buchrückenformats, dessen bildformatiger Körper in die Tragstruktur der Bildfläche tief eingestellt ist.

Bedeutend hierfür ist die Assoziation von Regal- und Bücherauftürmung des Anraumabschlusses mit der türkisgrünen Wandpilasteraufrichtung des Hauptraumes rechts daneben. Mögen sie auch in der dargestellten Bildtiefe nur mittelbar verbunden sein, so gehen sie doch auf der Bildfläche optisch direkt auseinander hervor.

Dabei gilt es zu beachten, dass das Bücherregal des Anraumes genauso zweiteilig aufgebaut ist wie der Wandpilaster. Es besteht aus einem hohen Sockel, der durch Gebälkabschlüsse dreiteilig und zugleich symmetrisch erscheint. Fuss- und Kopfzone des Sockels entsprechen sich in den Gebälken und umfassen einen tiefer liegenden, flächigen Mittelteil. Diese Sockelgestalt, die selbst aus Sockel-, Mittel- und Kopfteil besteht, trägt das Bücherregal in eben der gleichen Weise, wie der grosse, dreiteilige Wandsockel im türkisgrünen Bereich der Schreibzimmerwand rechts daneben den bis zum oberen Bildrand hin aufragenden Pilaster. Auch dieser Pilaster ist wiederum dreiteilig. Die sockelartige, dreiteilige Fusspartie, die die Bücherwand emporstützt, entspricht also in schmaler Gestalt demjenigen, was als prächtiger Sockel dem Wandpilaster im Schreibkabinett zur Grundlage dient.

Dabei ist zu bedenken, dass uns die Breite dieses Wandpilastersockels nur bedingt geläufig ist. Schließlich wird sie nachhaltig durch den Schreibtisch verdeckt, vor allem durch die rotbraune Holzpartie, welche auf dem löwenartigen Kopf des goldenen Schreibtischfußes lastet.

Diese linke Flanke der Schreibtischfläche stellt in gewissem Masse die Umkehrung der beiden Sockelgestalten von Anraum und Schreibkabinett dar. Wenn bei den Sockeln die beiden waagrechten, gestuft profilierten Gebälkpartien von Fuss- und Kopfzone eine tieferliegende, vertikal aufragende und glatte Fläche umklammern, so umfassen in der Schreibtischecke zwei glatte, tieferliegende und vertikale Partien eine waagrechte hervortretende Gebälkstufenzone. Die Umkehrgestalt dieser Schreibtischecke verdeckt demnach die volle Erscheinung des Wandsockels und reduziert ihn in der eigenen

Gebälkzuspitzung nach links hin auf die linke, vertikale Sockelkante. In dieser Kante wird der Sockel Teil der dahinter liegenden Wandfläche zum Anraum hin. Denn die Sockelkante bildet zusammen mit dem Wandumbruch in den Anraum hinein ein vertikal tiefer liegendes Wandstück, das von den diagonal gestuften Sockelgebälken begrenzt und auf die Türschwelle hin ebenso verwiesen wird, wie auf das obere Regalsockelgebälk im Anraum. Dadurch steigt der Sockel in seiner Kante vermittle der ihn tragend hinterfangenden Wand der gesamten Vertikalaufrichtung des Anraumes zu.

Die zuvor festgestellte Achse aus Sessel, Napoleon-Stand, Schreibtischfuß und Buch erhebt sich folglich über die Schriftrolle in das gleichartig achsiale Aufsteigen von Schreibtischfuß, Wandsockel und links angrenzendem Vertikal-Wandstück und somit auch in die Vertikalität des Anraumdurchblicks hinein. Durch die Schreibtischecke wird das gesamte linke, vordere Schreibtischbein aus der ersten in die zweite Achse hineingehoben. Folglich wird die zweite nur aus der ersten Linearachse zu einem aufsteigenden Kreisen aus dem Schreibzimmervorder- in den Anraumhintergrund. Das Kreisrund der Schriftrolle, wie es sich in seiner Öffnung zum Anraum hin sichelförmig aufschwingt, fungiert für diese Überführung der Geraden ins Runde wie ein Katalysator oder Scharnier. Folglich verwirklicht sich der Teppichradius gerade in der Tiefe des perspektivischen Bildaufbaus zur seiner bildmäßig flächig über die beiden unteren Bildecken zur oberen linken Bildecke hin aufkreisenden Erscheinung.

Nun ist es aber für dieses Aufrichtungsverhältnis zur oberen Bildecke hin von Bedeutung, dass der dreiteilige Sockel des Regals höher und vertikaler in der Bildfläche aufragt als der demgegenüber gestauchte Sockel der Kabinettwand. Das rührt daher, dass das vertikale Sockelrückwandstück aus den ab- und aufsteigenden Sockelgebälkstufungen zum Anraum und damit zum Regal hin vermittelt wird. So überschneidet das obere Wandsockelgebälk perspektivisch die Sockelrückwandkontur in Richtung Anraum und stützt in seiner Zuspitzung das obere Regalsockelgebälk an dessen Unterkante zur Aufrichtung des Regals empor.

Dieses Aufragen des Regals aus seinem Sockel hängt damit sehr wesentlich von der vorbereitenden Stützung durch das Kopfgebälk des Wandsockels im Schreibzimmer ab. Das Kopfgebälk des Wandsockels trägt das Kopfgebälk des Regalsockels genauso wie das rechteckige Fußstück der Pilasterbasis. Dieses Fußstück verhilft dabei seinerseits der gebälkartigen Pilasterfußschwellung zur Aufrichtung, die mit der Gestalt des Regalsockelkopfgebälks assoziiert wird. So richtet sich der Regalsockel an der Aufrichtung des Wandsockels zum Herabstehen des Pilasterfußes auf. Das Regal steht also nur dann zur

oberen Bildecke auf, wenn sich dessen Sockel in seinem Kopfgebälk in Fortsetzung der beiden einkreisenden Achsen von der rechten, unteren Bildecke her zum Pilasterfuß hervordreht und damit die Einrollung der Schriftrolle zitiert.

Folglich kann das Regal nur durch eine vertikale Regelsockelaufrichtung emporgestützt werden, die sich im Herablasten des Pilasterfußes ihres eigenen Gegensatzes, des Verfalls des Vertikalen ins waagrecht Gestauchte des Wandsockelkopfes versichert hat. Denn die rechteckig am stärksten erniedrigte, waagrecht breiteste Lage des Pilastervertikalen in der Fußplatte ist ganz aus den Breitenkonturen des Sockelschaftes gewonnen und damit zugleich die vertikalste Aufrichtung des Sockels.

Somit hat die Emporrichtung des Regals zur oberen, linken Bildecke sich genau dann ereignet, wenn sich die Basis dieser Aufrichtung im Gebälkhauptes seines Sockels als eigenes Niederlasten in sein Fußes im Pilaster verstanden hat. Das Entsprechungsverhältnis von Regalwand und Sockel-Pilaster-Wand erscheint also aus dem Balanceakt eines Gegensatzes, bei dem die Regalwand um den gleichen Grad zur Bildecke aufsteigt, wie der Pilaster in seinen Sockel herabfällt.

Dabei wird die Erhabenheit der Vertikalität des Anraumdurchblicks bei Erreichung der oberen Bildecke auf die Füße ihrer Breite des türkisgrünen Wandstücks gestellt, sobald die Aufrichtung der Vertikalität im Sinne des Bildformates mit dem Pilasterfuß zu einer Waagrechtheit der Sockelaufrichtung und damit zu einer Breite nach rechts ausgefallen ist.

Die Last dieser Breite löscht in der Folge das Kerzenlicht der Schreibtischlampe aus und schiebt dabei den rechten Unterarm Napoleons in seine Weste hinein. Im Zurückbleiben der links aufleuchtenden Kerzenflamme hebt sich schließlich der in seine Waagrechtheit erniedrigte Sockel zum Pilaster hin zurück. Selbst das Verrauchen der ins Verlöschen verfallenen Flamme gerät dabei in den Sog der Flammenthermik ihrer noch brennenden Genossin und umschreibt dabei das Aufstehen des Pilasters vom Sockel aus entlang der Konturen der Pilasterfußbasis, deren sockelbelastende Verbreiterung zum Grund ihres sich nach oben hin verjüngenden Aufstehens in den Pilasterschaft wird.

Das macht verständlich, wie sehr das Vertikale nur deshalb zum vollen Format in die linke, obere Ecke aufgerichtet werden kann, weil es dort in Konfrontation mit der oberen Bildgrenzenwaagrecht im Pilastersturz auf seine waagrechte Basis herabverwiesen worden ist.

Doch gerade in der dadurch verursachten Auslöschung der rechten Kerze fällt das Pilastervertikale in Napoleons rechtem Oberarm weiter hinab, da es nach rechts ins Waagrechte kippend die Rückwärtsneigung seines Oberkörpers zur Standuhrvertikalen

verursacht. Aus diesem Kippen flammt die linke Kerze umso vertikaler zur Aufrichtung des Sockels und seines Pilasters zurück und macht deutlich, dass alle Vertikalität aus der Anraumdurchblicks-Aufrichtung nur fällt, wenn sie in Napoleon um die zentrale Bildmittelvertikalität herum durch die waagrechte Breite des Formates und somit durch die rechte, obere Ecke unserem Ausgangspunkt in der rechten, unteren Bildecke zustürzt.

Der vertikale Stoß des Anraumdurchblicks auf die obere Bildgrenzenwaagrechte hat diese also um ihren Mittelpunkt gedreht und die Standuhr zum vertikalen Fall entlang der rechten Bildgrenze veranlasst. So fällt die Bilgrenzenwaagrechte um ihr Gegenstück, die Mittelsenkrechte des Formates, und folglich um die Körperlichkeit Napoleons derart kreisend herum, dass das Rund seines Hauptes aus dem Wechselverhältnis von Pilasterauffahrt und Standuhrenfall herausgeformt wird. Denn währenddessen drehen sich die Zeiger des Ziffernblatt-Runds im Uhrzeigersinn herab und führen das lange Pendel im Linksschwung des linken Napoleonarmes der Einkehr ins Teppichfaltenkreisen zu.

So ist der linke Arm des Kaisers in seiner leicht sicheligen Beugung ganz an den Fall der Standuhr gebunden, weil deren Pendel-Lasten die violett-blau-goldene Arbeitsmappe neben dem Ellenbogen geschlossen und dabei alle übrigen Papiere auf dem Schreibtisch sowie den Säbel auf der Sitzfläche des Sessel zur Ruhe gelegt hat. Sichtbar wird dieser Vorgang durch das vertikale Herablasten der Uhr, das alle Arbeitsgegenstände des Kaisers im Uhrzeigersinn über Schreibtisch und Sessel niedergelegt und damit die Kreisgestalt des Armes wesentlich im Sinne des Zeitverlaufs auf die Mittelsenkrechte des Bildes und des Kaiserstandes hin hervorgebracht hat.

Dabei ist zu beachten, dass die Hauptgegenstände von Mappe, *Code-Civil*-Schriftrolle und Säbel exakt mit dem Gegenkreisen der Sessellehne verbunden sind. Gerade in dieser Gegensätzlichkeit des Kreisens wird der nicht dargestellte Rest der runden Stuhllehne anschaulich, wie er sich jenseits des Bildfeldes im Uhrzeigersinn zum Abschluss runden muss.

Weil David dies aber nur im Kontrast mit der Gegendrehung der Lehne anzeigt, entsteht ein Reibungswiderstand der beiden Drehungen, der sich im Kontakt der Lehne mit der Bildgrenzenvertikale rechts entzündet.

Das liegt daran, dass die flächigen Kreisgebilde zur körperlich tiefen Kreisgestalt der *Code-Civil*-Schriftrolle um die Mittelwaagrechte des Gemäldes herum ins Bild geworfen werden. Die Stuhllehne bietet also genau in dem Augenblick körperlichen Halt, wo sie in Anlehnung an die Bildvertikale das Niederlegen der kaiserlichen Arbeit in der Schriftrolle auf den entsprechenden Bildgegensatz, die Mittelwaagrechte hin bindet.

Genau in diesem Moment wird die hohle Tiefe der Schriftrolle im Abprall der Stuhllehne vom vertikalen Bildrand in ihr Gegenbild, das gerollte Gebilde der sammetrot-goldenen Armlehne mit weiß-goldenem Kugelknopf, auf den Arm des Kaisers hin hervorgeworfen. Was in der Schriftrolle leicht und hohl erscheint, ist in der Armlehne entsprechend schwer und gefüllt und richtet sich im Raum derart in die Gegenrichtung zur Lage der Schriftrolle aus, dass darin das flächige Bildkreisen von Mappe, Schriftrolle und Säbel im Bildraum plastisch fortgesetzt wird.

So fällt das Vertikale gerade an der Erkenntnis seines waagrechten Gegensatzes konsequent weiter, sofern das Bildflächenkreisfallen im Säbel durch den Widerstand der Armlehne aufgehalten und in dem von ihr herabfallenden Säbelgurt auf die Sitzfläche des Sessels senkrecht fortgeführt wird.

In der Folge legt die Gestalt der beknaufte Armlehne das Erscheinungsbild der vertikalen Standuhr waagrecht zu deren Gegensatz nieder. Indem sie mit ihrem runden Kugelknopf an die ebenso rundlich geballte, gesenkte linke Hand des Kaisers stößt, berührt sie im gesamten Aufbau des Armes aus linear gestrecktem Ärmel und rundlich geballter Hand den eigenen Gegensatz, ihren vertikalen Fall in die ruhige Lage des Waagrechten.

Im von der geballten Hand umfassten, goldenen Siegel, das in Ermattung des Arms seiner aktiven Benutzung entledigt wird, fällt die Arbeitsleistung des Kaisers in die Ruhe der Gegenlage seiner kaiserarm-gleichen Armlehne.

Die Gestalt des Kaisers ist demgegenüber der entscheidende Gegensatz. Wo die inkarnatfarbene Handballung unter einen vorwiegend geradlinig-sicheligen Gewandärmel fällt, da steht das fleischfarbene runde Haupt Napoleons über der vorwiegend senkrecht-sichelig aufgerichteten Gestalt seiner gewandeten Figur entgegen. Folglich fällt sich die stehende Gestalt des Kaisers als Armlehn-Körper mit Kugelknopf-Kopf müde niedergelegt selbst zu. Wenn die kaiserähnliche Armlehnengestalt also die Ruhelage des Kaisers verkörpert, dann doch nur in ihrer tatsächlichen Funktion als Armlehne. Das heißt, sie zeigt die kaiserliche Ruhe nur als das an, was tatsächlich geschieht, als Kontakt mit ihrer Fallherkunft im linken Kaiserarm und damit als Herabdrehung der vergangenen Uhrzeit entlang der geleisteten Arbeit auf dem Schreibtisch.

Ruhe verschafft sich die Gestalt des Kaisers in der ihm entsprechenden Gegenlage seiner Armlehne also erst durch Zurückweisung von weiterem Sitzen am Schreibtisch. Der Kaiser gerät in die Ruhelage seiner Armlehne genau dann, wenn er durch sie aus seinem Sessel gehoben und von der Schreibtischarbeit abgehalten wird. Dies ist der Moment, wo sein Aufstehen der Sehanstrengung der ihm unterliegenden Betrachtung ins Angesicht blickt.

Infolgedessen hat sich der Kaiser aus der Sitzfläche und damit aus der Stützung der rechten, unteren Bildgrenze in den Stand emporgestützt und einen müden Schritt von Stuhl und Arbeit zur Ansicht seines Betrachters fortgemacht.

Unser Beobachtungsimpuls, mit dem das Bild in der rechten, unteren Bildecke begann, hat die beiden gegensätzlichen Mittelachsen aus dem Konflikt ihres widersetzlichen Formatzuschnitts im Konflikt zum Kaiserkörper auf uns hervordreht. Der Stoß des Sesselhinterfußes in die untere, rechte Bildecke erweist sich jetzt als unser Vorstoß ins Bild, der den Kaiser zur Niederlage in seiner Arbeit gezwungen hat.

So wird deutlich, dass der kaiserliche Oberkörper in spiegelbildlicher Entsprechung seinen Unterkörperstand zur eigenen Gegenteiligkeit verkehrt hat. Während sich die sichelige Rechtskurve des Oberkörpers zum Fall der Uhr und ihrer Zeit hin ins Gegenbild zum Vorschwung des linken Beines kehrt, wendet sich der Gegenbogen des linken Armes in die Gegenkurve des rechten Beinschwungs um. Der Kaiserkörper ist eine beständige Schwingung aus Niederlegen und Aufstehen.

Die Balance zwischen Arbeitsmüdigkeit und letzter Aufwendung seiner Leistungskraft ruht im Kontaktmoment unserer Blicke. Der bis hierhin geleistete, seiner selbst ganz unbewusste Aufwand des Betrachtens fällt als vollbrachtes Kaiserwerk zur Bürde seiner selbst zurück. Was dieses kronenbeladene Haupt für uns getan hat, das sehen wir nur im Niederlegen seines Blicks.